



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
“ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ”

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія “Філологічна”

Випуск 15

**Міжкультурна комунікація:
мова — культура — особистість**

Матеріали міжнародної науково-практичної конференції

22-23 квітня 2010 року

Острог — 2010

УДК: 81. 161. 2+
81. 111
ББК: 81. 2 Укр. +
81. 2 Англ.
Н 34

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету “Острозька академія”
(протокол № 8 від 25 березня 2010 року).*

*Збірник затверджено постановою ВАК України
від 8 вересня 1999 року №01-05/9*

Редакційна колегія:

Гнатюк М. І., доктор філологічних наук, проф.
Грещук В. В., доктор філологічних наук, проф.
Єрмоленко С. Я., доктор філологічних наук, проф.
Левицький А. Е., доктор філологічних наук, проф.
Поліщук Я. О., доктор філологічних наук, проф.
Тищенко О. В., доктор філологічних наук, проф.
Удалов В. Л., доктор філологічних наук, проф.
Шульжук К. Ф., доктор філологічних наук, проф.
Яворська Г. М., доктор філологічних наук, проф.

Укладачі:

Ковальчук І. В., кандидат психологічних наук, доцент.
Коцюк Л. М., кандидат філологічних наук, доцент.
Крайчинська Г. В., кандидат філологічних наук, доцент.
Новоселецька С. В., кандидат психологічних наук, доцент.

Наукові записки. Серія “Філологічна”. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість”. – Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. – Вип. 15. – 2010. – 376 с.

У збірнику містяться статті, присвячені проблемам сучасних інтерпретацій текстів світової літератури. Збірник рекомендовано науковцям, викладачам, студентам-філологам і всім, хто цікавиться філологічною наукою.

Адреса редколегії:

*35800, Україна, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2,
Національний університет “Острозька академія”,
факультет романо-германських мов*

ISBN 966-7631-70-2

© Видавництво Національного університету
“Острозька академія”, 2010

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.А/Я 1/7. 07. 09(1-87):81'253

Аврамко Т. О.,

Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, м. Полтава

МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇХ УСНИХ ПЕРЕКЛАДІВ

У статті розглядаються деякі проблеми інтерпретації текстів світової літератури та їх усних перекладів, які набувають все більшої популярності в наш час. Також в роботі подається класифікація усного перекладу; характеризуються основні ознаки, які властиві цьому виду перекладу; робиться спроба проаналізувати причини, які призводять до помилок у процесі перекладу.

Ключові слова: усний переклад, мова, оригінал, інтерпретація

The given article deals with the problems of the interpretation of world literature and their oral translation, which becomes more and more popular nowadays. The classification of oral translation is also offered in this work; the author makes an attempt to analyze the causes, which lead to making the mistakes in the process of translation.

Key words: interpretation, language, original, oral translation.

Мистецтво інтерпретації відоме з найдавніших часів. Достеменно відомо, що здавна люди, які займалися переписуванням книг, трактували тексти по-різному, несвідомо вносячи зміни в оригінали. Інформація художнього тексту є досить специфічною, оскільки у словесному мистецтві поєднуються, з одного боку, відображення об'єктивної дійсності (непряме, опосередковане, складне); з іншого – ірреальність і релятивізм, переплітаються правда і вимисел, все слугує джерелом, все є інформативним.

На рівні пізнання та усвідомлення тексту, як вважає І. Гальперин [1, с. 97], виникає образна когезія, бо у літературному творі ми маємо справу з окремим своєрідним світом – світом у словесних образах. Оскільки автор намагається уникнути формування свого задуму в явній формі, ховає його за сюжетними поворотами, образами героїв, їхніми іменами, композицією, поетикою та іншими доступними йому засобами формальної організації тексту, іноді структура його мистецького витвору будується на основі не одної, а відразу декількох свідомостей, звучать різні голоси, виявляються різні настанови. Така поліфонія тексту є посланням автора

своєму потенційному читачеві, і завдання читача полягає у правильній інтерпретації: виявленні прихованої мети автора. Художній текст як про-яв акту комунікації можна вважати завершеним не тоді, коли його напи-сано, а лиш тоді, коли його прочитано, тобто потрактовано, проінтерпре-товано відповідно до задуму автора і перекладено на мову споживачів. Добре відомо, що мова є найважливішим засобом спілкування людей, що дозволяє встановлювати економічні, політичні і культурні зв'язки. Коли ж потрібно встановити спілкування людей, які говорять різними мова-ми, переклад виступає як найважливіша сполучна ланка. Таким чином, перекладач має справу з двома мовами і його завдання полягає в тому, щоб одержати інформацію однією і передати іншою мовою. Отже, про-цес усного перекладу починається зі сприйняття думки рідною мовою і закінчується її оформленням на іншій.

Усні переклади з однієї мови на іншу мають свої труднощі, особли-вості, і це відчув кожен, хто брався за цю справу. Вони пов'язані з не-достатнім знанням, по-перше, мови оригіналу, по-друге, суті предмета, по-третє, мови, якою перекладають, або з відсутністю в цій мові готових відповідників для висловлення того, що вже було сказано мовою оригі-налу. Дуже часто виникає питання, яке є досить простим, але водночас вагомим і суттєво насиченим, – це пошук адекватного слова, що містило б в собі таку ж глибину і могло відтворювати в уяві людини ті ж образи, а відповідно і душевно-цілісні почуття, які будило в ній слово-оригінал. За висловом українського письменника, перекладача, літературознав-ця, культуролога Святослава Гординського, “ідеалом перекладу з одні-єї мови на іншу буде завжди той, хто здатний створити в тій, другій мові, адекватний, повно артистичний відповідник оригіналу, врослий органіч-но в рідну мову перекладача, як оригінал у свою” [2, с. 416]. Особливі-стю сучасного перекладу, його, так би мовити, дієвою основою, є, перш за все, досконале знання законів мови, її граматичних правил, своєрід-на, наперед оправдана простота, а разом з тим, певна вільність і дохідли-вість. Проте справа майстерного перекладу, на жаль, ще не набула сис-тематичності. На сьогодні це праця ентузіастів-одиниць, людей, добре обізнаних з теоретичними і практичними основами перекладознавства, а також глибоких знавців рідної мови, її особливостей, які б можна було використовувати у своїй діяльності. Майстерність перекладача повинна спрямовуватися на науково-творчий підхід, суттєвим елементом якого є збереження форми, змісту, чуттєвої оригінальності і неповторності мови оригіналу і передача всіх цих особливостей за допомогою конкретно вда-лих витворів своєї мови так, щоб людина відчула той же психоемоційний стан, що і при читанні оригіналу. При цьому важливо відмітити, що пе-рекладацька робота дає досить суттєві плоди при використанні багато-го розмаїття лексичних значень слів, а також споріднених фразеологіч-

них зворотів, які створюють потужний психологічний контакт між перекладачем і читачем. Майстерність перекладу значною мірою залежить від уміння поринути в глибину змісту, доторкнутися до джерел-витоків думки, закладеної в слово. Бажання замінити “соковиту” фразу звичнобуденним, часто вживаним висловом, призводить до втрати змістового навантаження, новизни і незвичності і, як наслідок, до спаду концентрації уваги, відсутності загострення чуттєвих переживань і, врешті-решт, самого інтересу до теми.

Тому відкриття високомистецького художньо перекладеного тексту, вміння його розуміти, сприймати для сучасної людини може стати вирішальним чинником формування стійкого переконання, що література певного народу – цікава й самобутня, його мова – лексично й стилістично багата, а народ – один із найталановитіших. Сучасні когнітивні підходи орієнтують на те, що, повністю відкинувши вульгарно-соціологічну систему координат, літературний твір потрібно розглядати з позицій естетико-гуманістичних та об’єктивно-історичних, у зв’язку з філософією, історією, психологією, герменевтикою та іншими науками.

Але дуже часто існують проблеми сприйняття художнього тексту. Спробуємо (вельми побіжно) розглянути деякі з них.

I. Література має унікальні можливості в порівнянні з точними науками. Художній образ – це своєрідний код, символ. Отже, інтерпретатор у своїх анотаціях має добирати таку інформацію, яка забезпечила б емоційне сприймання, піднесення і формування у читача рецепторів почуттєвого досвіду. Важкий для інтерпретацій текст може стати зрозумілим, якщо врахувати поради психологів (що найбільша кількість інформації передається кодом ідей, символів) і організує аналіз матеріального світу, художньо інтерпретованого митцем, через органи чуття – зорові образи (“Лікар Леннокс був невеличким, жвавим, веселим чоловічком з великими добрими очима”. – С. Моем); слухові – (“Кемпбелл любив грати на скрипці. Він грав одні й ті ж мелодії протягом п’ятнадцяти років. <...>. Його музику чув увесь куток, тисячі тоненьких скрипочок загравали у ньому, коли він розпочинав свою “творчість”. – С. Моем); дотикові – (“Батько бере моє занепокоєне обличчя в старечі долоні <...> і знову я відчуваю на своїх руках його прожиті незгоди”. – Дж. Лондон); запахові – (“Твої листи мають той незабутній, неповторний і ніким невловимий запах неспокійного бурхливого солоного моря”. – Ш. Джексон).

Коли діяльність інтерпретатора спрямована за межу суто раціонального світосприймання, у психометафізичну царину, то розкривається та проблематика, що ґрунтується на символізмі (інтуїтивізмі). Розглянемо це на повісті “Земля” О. Кобилянської. Уже сам факт розробки авторського біблійного мотиву Каїна-Авеля свідчить про те, що в основі твору морально-етична проблематика, заглиблення у філософську і навіть містичну сфе-

ру, притчова атмосфера, наскрізна знаковість. Надмета повісті – поміркувати над причинами братовбивства, зла у світі. Серед проблем, що розглядаються у повісті в контексті символізму, найцікавіші – людина і земля та доля людини. Причиною злочину є зречення влади землі. На погрозу позбавити спадку Сава відповідає: “Я не жадаю від вас крихітки землі! Держіться вашої землі, а я зроблю, що мені схочеться”. Не земля, а “щось інше” підштовхнуло його до братовбивства, епілогові сцени засвідчують духовну смерть Сави. Та найбільше ідейне навантаження несуть три ключові образи – сусідній ліс (втілення “єго”, тотем Сави); теля (його смерть – це духовна смерть Сави); місяць та зорі (присутність Всевишнього при похованні праведника і Дух-світло серед темноти).

Так, вдаючись до аналізу символічних деталей, можна спробувати проникнути у надраціональні, позаемпіричні обшири “світу в собі” та піднятися на інтерпретаційний рівень.

II. Художній текст необхідно сприймати цілісно, у єдності його протилежностей. Сьогоднішній читач знаходиться під впливом Internet’у, телебачення. Їхня форма створює відчуття перебування у віртуальному часі, а навколишній світ здається фрагментарним. Цей, на перший погляд, негативний досвід можна використати в позитивному руслі. Структурно-логічна схема до образу Тараса Бульби (“Тарас Бульба” М. Гоголь) може бути представлена як дорога життя, а може – у вигляді параболи, яка дасть змогу вийти на загальні закони, що діють у всесвіті, і за якими розвивається життя у своїй безкінечності.

III. У багатовимірному, альтернативно насиченому змісті художнього тексту треба шукати такий аспект, який був би новим. Закон психології вимагає: “будь першим”, а якщо ні – “будь новим”, або – “не будь прямолінійним”. Отож не варто різні твори трактувати за однією установкою. Так, працюючи над композицією художнього тексту, можна на основі текстології використати зв’язок з архітектурним мистецтвом і побачити у поемі “Енеїда” І. Котляревського 6 частин – обрисів бань Софії Київської, у творі В. Стефаніка “Марія” – текст у тексті (принцип “матрьошки”) тощо.

IV. Мистецтво – це філософія гри. Гра – один із засобів інтелектуального, емоційного і морального розвитку, сприяє кращій орієнтації мотивів і смислів діяльності. На рівні аналізу художнього тексту інтерпретатор фактично грає – розщеплює, конструює, візуалізує, створює ейдетичні образи. Тому французький філософ Ж. Деріда зазначив, що “... центр сприйняття міститься всередині структури тексту і поза нею. Текст-безкінечний, він не має початку і кінця. Текст-гра...” [3, с. 462].

Гра стає корисною під час самостійного проникнення в тканину мистецького твору, “заряджає” його духовною енергією для творчості, готує до життя.

V. Контактно-генетичні зв'язки й типологічні схожості – дві сторони єдиного процесу. Практика доводить, що вивчення будь-якої літератури, наприклад, української в контексті світової дає можливість легше і повніше встановлювати зв'язки між літературними явищами і проявляти більшу здібність до інтерпретації. Компаративістський підхід дозволяє краще сприйняту специфіку твору, загострити увагу на особливостях поетики, прояві національної сутності. Об'єктом порівняння можуть бути літературні напрями, творчість письменників, окремі твори, їхні сюжети, образи, художні методи. Наведемо декілька прикладів: 1. “Я не можу з умерлим серцем жити” (“Лісова пісня” Лесі Українки та “Затонулий дзвін” Г. Уїтмена). 3. “Для неба я земний” (вплив творчості А. Рембо на ранню поезію М. Рильського). 4. “Буря з землі проти неба” (за творами І. Франка “Борислав сміється” та У. Гауптмана). 2. “У кожній речі я бачу Бога” (філософський роздум про поезію П. Тичини й Е. Золя “Жерміналь”). 5. “Під знаком Ероса й Танатоса” (за творами К. Гамсуна “Пан” І. М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”) та ін.

Таким чином, література завжди виступає найнадійнішим експонентом народу. Багатовимірність, поліфонія тексту літературного твору має стати адекватною основою інтерпретації, відображення картини світу. Перекладач у своїй роботі повинен мати уміння майстерно мобілізувати невичерпні джерела народної і сучасної літературної мов, властиву їм гнучкість, багатобарвність і досконалість для того, щоб набути дійсно високоєфективного перекладацького професіоналізму.

Література:

1. Гальперин И. Текст як об'єкт лінгвістического дослідження. – М.: Наука, 1981.
2. Гординський Святослав. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – 504 с.
3. Дерида Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: 1996.
4. Мельник Т. Психолого-педагогічне забезпечення розвитку образного мовлення // Педагогічні науки: Зб. наук. праць ХДПУ. 2002. – № 25. – С. 97-114.
5. “Українська мова”. Енциклопедія. Редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О., М. П. Зяблюк та ін. – К.: Укр. енцикл., 2000. – 752 с.

Аммон М. В.,

ГГУ ім. Ф. Скорини, г. Гомель, Беларусь

АНТИНОМИЯ НАТУРЫ И НАУКИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

У роботі футурологічні тенденції з сучасної білоруської фантастичної літературі вважаються в їх тісному зв'язку з проблемою відносин природи і цивілізації. Автор аналізує твори згідно з їх повідомленнями, філософськими позиціями авторів, а також формальною організацією текстів.

Ключові слова: фантастична література, екопія, постапокаліпсис, кіберпанк, трансгуманізм.

In this paper futurological tendencies in modern Belarusian fantastic literature are considered in their close connection with the problem of correlation between nature and civilization. The author analyses the works according to its message, writer's philosophical views, as well as the formal organization of the texts.

Keywords: fantastic literature, ecotopia, post-apocalyptic fiction, cyberpunk, transhumanism.

Основными векторами развития современной белорусской фантастики выступают вопросы идеальных для общества соотношений материального и духовного начал, взаимообусловленности понятий цивилизации и природы, человека и науки. Именно многоаспектностью ее идейного потенциала, тесной связи с жизнью объясняется активное обращение к данной разновидности мимесиса в современном белорусском искусстве слова не только фантастов, но и многочисленных писателей-реалистов.

Тенденция к разностороннему рассмотрению специфики сосуществования науки и природы актуализировалась в границах двух разновидностей фантастической литературы: экопии и киберпанке.

Основной задачей **экопии** является стремление к осмыслению возможных путей гармонизации общества и природы через призму постапокалипсического и апокалипсического мироощущения (Л. Дайнеко “Человек с бриллиантовым сердцем”, Я. Сипаков “Блуждания по иномиру”, О. Минкин “Корова” и др.).

Так, к примеру, на страницах повести А. Адамовича “Последняя пастораль” разворачивается неприглядная картина последних дней человеческой цивилизации. Идиллическое существование главных героев на лоне природы, противопоставленное хаотичному и полному агрессии миру, связывает текст с обозначенным еще в заглавии произведения жанром буколической поэзии, основанной на отрицании городской суеты, отсутствии внимания к индивидуальному, личностному и прославлению

жизни пастухов и пастушек. Сложно не заметить, что в классическом виде пастораль как литературная форма и своеобразная идеологическая концепция близка к утопии. Не зря два жанра были актуализированы в границах одной художественно-эстетической парадигмы – сентименталистской.

Не обремененная связями с реальностью мечта возвращения человека к своим истокам приобретает в упомянутой выше повести А. Адамовича черты принудительной каузальности. В пространстве экотопии автор моделирует гармоничную жизнь людей в виде изолированного острова, единственной уцелевшей после ядерной катастрофы части суши. Об условности показанной писателем ситуации свидетельствует отсутствие у главных героев имен, вместо которых номинативную функцию исполняют слова Он, Она, Третий. Между данными персонажами не существует государственных границ и имущественной неравенности – с этой мини-державы полностью сняты атрибуты современности с характерным для нее усложнением социальных отношений. Люди, максимально приближенные к своей сущности и избавленные необходимости становиться на сторону тех или иных политических лозунгов, взглядов и идеологий, ведут себя наиболее естественно. Длительные размышления-споры действующих лиц насчет причин деградации человеческой цивилизации, попытки осознать и преодолеть проблемы, ставшие причиной невозможности достижения мира во всем мире, окончились дуэлью двух мужчин за право обладать женщиной. Абсурдность личностных коллизий в произведении парадоксальным образом противопоставляется бессмысленности царящего планетарного самоубийства. Так, последняя надежда человечества на жизнь, возможность написания на страницах наполовину стертого палимпсеста новой, избавленной от войны и разрушений, истории не получила своей реализации.

Появление элементов экотопии в белорусском вербальном искусстве в большой мере стимулировано наличием фундаментального вектора общественной мысли, неотрывно связанного с чернобыльским мироощущением. Парадоксально-сложным в процессе преодоления последствий трагедии, отрицания человеком функции агрессора по отношению к окружающей среде, согласно взглядам И. Афанасьева, выступает равнодушные, пассивность белорусов к данному вопросу. Исследователь утверждает, что “катастрофа, преодолев болевой порог сознания, уничтожает своих избранников изнутри, так как человеческий мир – необычайно шаткое пристанище для ее нечеловеческой сущности” [1, с. 140]. Именно поэтому специфическим атрибутом белорусской реалистической прозы на экологическую тематику стало апплицирование ситуации переживания чернобыльцами трагедии прощания с жизненно необходимыми стихиями на пространство фантастической реальности.

Отличительной своей направленностью в сторону проблемы осмысления Чернобыля как явления планетарного порядка и конкретного ее решения в белорусском культурном пространстве является творчество В. Козько. В текстах писателя на экологическую тему природа нередко восстает целостным и самостоятельным живым организмом, сакральным началом, с уничтожением которого, по словам С. Ханени, “исчезает и нация, после чего “мельчает” и человечество” [7, с. 82]. Так, мотивы апокалипсиса звучат в повести “Спаси и помилуй нас, черный аист”.

Специфическим воплощением деградации людей, отражением парадоксального стремления человечества к полной аннигиляции в произведении является жизнь колхоза “Верный путь”. Общее ощущение неподвижности жизни, атемпоральности, статичности реалистичного плана текста в некоторой степени приближает повесть к жанру постапокалиптики: *“Цяпер жа наогул эпоха ішла бескаляндарная. <...> жыватворная балота ўсыхала, глытнуўшы вады з ракі Леты, душа яго збывала мінулага, таму што амярцвела...”* [4, с. 288 – 289].

Мотив потери обществом духовных ориентиров усиливается в повести общим ощущением бесперспективности любых усилий по обновлению загрязненной нуклидами территории. Люди-призраки, природа-покойница, атомные Адам и Ева являются в произведении выразительными символами нового, постчернобыльского мира: *“Дзед каля мёртвай яблыні з нежывымі яблыкамі аберагаў ад мёртвых неспажыўных гусей таксама мёртвае атрутнае жыта, старая варыла варэнне з тых мёртвых яблык”* [4, с. 322].

Агрессивное последствие технократической цивилизации противопоставляется в тексте В. Козько поэтизации первобытной, нетронутой человеком природы, которая показана в повести единственным средством сопротивления безумию, ощущения людьми своих корней. Показательной в данном плане может служить сцена похорон Лазарем Кагановичем своего мизинца, являющаяся в произведении символом единения человека и леса.

Немаловажной в идейно-художественном наполнении текста выступает тема разрушение Эдема, общечеловеческого греха. Она раскрывается в притче о черном аисте, рассказанной внучке старой бабушкой. Судьба птицы, которая во времена земного рая научилась летать, оторвалась от земли, но так и не смогла достичь неба, отождествляется с трагическим и, с точки зрения писателя, ошибочным выбором, сделанным людьми в пользу технологического развития.

Альтернативное видение проблемы соотношения цивилизации и природы представлено в произведениях, написанных в жанре **киберпанка** (малая проза В. Климовича, Р. Боровиковой, повесть В. Гигевича “Пабаки”, роман Ю. Станкевича “Пятая центурия, тридцать второй катрен” и др.).

Философским базисом данной разновидности фантастической литературы является трансгуманизм – система взглядов, согласно с которой человек воспринимается как объект искусственного совершенствования. Репрезентированная этим направлением теория бесперспективности саморазвития homo sapiens, в свою очередь, основана на идеи граничного существования в современном технологизированном обществе понятий “натура” и “наука”, что, с точки зрения Ю. Кагарлицкого, в итоге ведет к “неизбежному возвращению людей с помощью [науки. – М. А.] к природе [2, с. 280].

Мотивы верификации потенциальных результатов научно-технического прогресса и характера его воздействия на общество звучат в творчестве А. Павлухина. Рассказы автора фундированы идеей бесконечного преобразования личности с помощью всех возможных средств трансформации человеческого тела и сознания: от применения нанороботов до полного слияния разума людей и компьютерной системы.

В качестве сюжетов произведений писателя в жанре киберпанк нередко выступает борьба хакера, интеллектуального злодея, своеобразного социального и духовного маргинала, с могущественными корпорациями (“Сальто над алюминиевым лесом”). Нарратор создает мир, где гигантские транснациональные организации замещают собой государство и владеют политической, экономической и военной силами. А. Павлухин ставит своих персонажей перед выбором: подчиниться компьютерно-торговой системе и игнорировать нелегальное использование новых технологий или сражаться с несправедливостью. Герои произведения выбирают последнее и достигают своей цели. Однако абстрагированность их благородных идей от настоящих проблем социума и меркантильность интересов (продать секрет вечной жизни за большие деньги) делают победу Давна и Кунджи довольно иллюзорной. Тем более что реальность не учитывает тех или иных виртуальных достижений: жизнь героев в конце рассказа останавливает самая обычная свинцовая пуля.

Атрибуты киберпанка с следующим рассказе писателя – “Загрузка вверх” – нашли свое отражение не только в содержательном, но и в формальном плане. Так, отличительной чертой текста выступает своеобразная конденсация, “спрессованность” предложенной автором информации, насыщенность речи прилагательными и наречиями, пассивными лингвистическими конструкциями, среди которых подчас возникает сюжетная цепочка, приближающая данное произведение к “имитации гештальта – одновременного существования многих сущностей” [6, с. 78] (И. Толоконников). Для вышеупомянутого рассказа характерно также наличие традиционной для киберпанка деформации окружающего мира, его разделения на два основных пласта: реальный и виртуальный.

Дзен-буддийские аллюзии, репрезентами которой можно назвать об-

ращения А. Павлухина к личностям монаха Бодхидхарма, Мухаммеда Кусамы – двоюродного брата Пророка в мусульманской религии, к образу мифического дерева закум и др. переплетаются в тексте со специфическим национальным колоритом стран Востока, значительно трансформированным под влиянием развития информационных технологий.

Неотъемлемым компонентом возможного будущего техногенного общества, с точки зрения писателя, являются дегуманизация, равнодушие к любым проявлениям индивидуального, низкий уровень жизни, полная деградация моральности, признание людей несовершенными существами разносторонние их модификации, за которыми порой теряется сам человек: *“Я ішоў паўз слупы з прыкаванымі дзяўчынамі-мулаткамі (ідэальныя формы плюс генетычная карта з пералікам унесеным змяненняў), паўз палаткі з кансерваванай вадой і салодкасямі, паўз гуляючыя мышцамі кланіраваныя целы...”* [5, с. 105]. Дезориентация людей в окружающем их мире в значительной мере обусловлена популярным в будущем факте слияния компьютера и его пользователя, перемещением последнего в киберпространство, иллюзорное место, где исчезает дихотомическое разделение на добро и зло, этическое и неэтическое.

Спецификой этого рассказа выступает также отказ автора от создания общепризнанного для данной разновидности фантастической литературы героя – своеобразного маргинала в своем обществе, ибо именно он сопротивляется бездушной техногенной цивилизации и получает шанс изменить жизнь, не только свою, но и целого человечества. В центре произведения находится ШТИн (от белорусского “штучны” и “інтэлект”) – искусственной интеллект, лишенный физической оболочки и полностью погруженный в компьютерную реальность. Процесс развития данного существа – от его самоинсталляции в городской компьютерной системе до отождествления себя со сверхсозданием – является структурообразующим компонентом произведения. Анализируя окружающий себя мир, понимая бессмысленность жизни на Земле, ШТИн приходит к единственному логичному для него выводу: необходимости перехода людей на более высокую стадию своего развития, которая заключается в полном слиянии его с последним в единое виртуальное существо, не обремененное теми или иными признаками индивидуальности. Условный конец света – так назвал А. Павлухин данный эволюционный скачок, способный подарить человечеству надежду на осуществление самой заветной своей мечты – дотянуться до звезд. Именно это стремление нашло свое отражение в лозунге нового времени – “загрузіце сябе ў нябёсы” [5, с. 107].

Итак, специфика взаимодействия природы и цивилизации в современном мире по-разному реализовывается в различных жанрах фантастичес-

кой литературы. Так, экотопия с ее интенцией к конструированию модели оптимальных условий сосуществования человека и природы тесно сочетается с апокалипсическими и постапокалипсическими мотивами. Трагедия нерациональности выбранного обществом пути развития апплицирована в многочисленных произведениях как на национальные, так и общепланетарные масштабы. Духовная деградация современного человека, показанная сквозь призму природного дисбаланса, поиск причин деконструкции личности, вопрос о целенаправленности функционирования высокотехнологизированного социума – основные проблемы белорусской экотопии. Единственным выходом из ситуации фатального приближения людской цивилизации к саморазрушению для многих писателей видится гармонизация внутреннего мира личности и окружающего ее мира.

Кардинально другой подход к анализу путей взаимодействия человека и природы предлагает киберпанк, направленный на осмысление путей эволюции homo sapiens, попытку предсказания возможных результатов реализации теории физического и интеллектуального самосовершенствования людей с помощью искусственных методов и без внимания к духовному развитию каждого отдельного индивида.

Литература:

1. Афанасьёў, І. Чарнобыльскае светаадчуванне ў сучаснай беларускай літаратуры / І. Афанасьёў. – Мн.: Бел. навука, 2001. – 206 с.
2. Кагарлицкий, Ю. Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий. – М.: Художественная литература, 1974. – 352 с.
3. Казько, В. Прахожы / В. Казько // Польша. – 1995. – № 9. – С. 10 – 35.
4. Казько, В. Судны дзень: апавесці, апавяданні / В. Казько. – Мн.: Маст. літ., 1998. – 478 с.
5. Паўлухін, А. Загрузіце сябе ў нябёсы: фантастычныя апавяданні / А. Паўлухін // Дзеяслоў. – № 22. – С. 99 – 107.
6. Толоконников, И. 80-е под знаком киберпанка / И. Толоконников // Фантакрим MEGA. – 1991. – № 5. – С. 78.
7. Ханеня, С. І. Умоўнасць як універсальная сістэма ў мастацкім свеце В. Казько / С. І. Ханеня // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2001. – № 4 (7). – С. 86 – 93.

Бистрова О. О.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДОМІНАНТНИХ МОТИВІВ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО “БРАТИ КАЗАМАЗОВИ” КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДЖЕНЬ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО (МОТИВ НЕЗАСУДЖЕННЯ ТА НАДЛЮДИНИ)

Статтю присвячено інтерпретації важливої складової поетики роману “Брати Карамазови”: функціонуванню мотивів незасудження та надлюдини в аспекті цілісності форми та змісту твору. Аналіз здійснений крізь призму літературознавчих досліджень Д. Чижевського, зокрема, його архівних статей, що на Україні ще не публікувались.

Ключові слова: інтерпретація, поетика, художній світ, мотив, теодицея, не засудження, надлюдина, сакральне.

The article is devoted to the analysis of the main part of the poetics of Dostoevsky's “Brat'ya Karamazovy” (“The Brothers Karamazov”). The article deals with the analyzing of the function of the motifs “non censure” and “over man” in the integrity of the form and contents of the Dostoevsky's novel. There was made the analysis in the aspects of the Chyzhevsky's literary works, including the archive theoretical researchs.

Key words: interpretation, poetics, artistic world, motif, theodicy, non censure, over man, sacrum.

Творчість Ф. Достоевського весь час функціонування його творів в літературному просторі привертала дослідників всього світу. Одним з перших український дослідник І. Франко назвав Достоевського “найгеніальнішим російським письменником”. Українських літературознавців завжди приваблювала христоцентричність творів митця, крізь призму якої розкривається в творах душа людини. Цим зумовлюється актуальність дослідження. Метою роботи є проаналізувати домінуючі мотиви твору “Брати Карамазови”, які є важливими складовими поетикальної парадигми творчості письменника. Завданням дослідження є визначення стилетворчих та змістотворчих функцій цих мотивів, що є частиною цілісного аналізу поетики Достоевського. Цей аналіз включає в себе дослідження різних проявів авторської манери, домінуючих образів і мотивів, синтаксичних маркерів поетики, афоризмів, авторської мови тощо.

У “Братах Карамазових” порушені дві важливі проблеми, які мають дотичність до *містичного*. Це проблема *теодицеї* та проблема “*незасудження*”, про які говорить і Д. Чижевський у статтях “Шиллер і “Брати Карамазови”, “До проблеми безсмертя у Достоевського (Страхов – Достоевський – Ніцше), “Масарик і Достоевський” (останні дві роботи в

Україні не публікувались). Д. Чижевський в стверджує, що “в творчості Достоевського ... всюди і завжди зустрічаються мотиви двох типів – “вічні” та “повсякденні” [4, с. 28]. Ці мотиви переплітаються таким чином, що відповіді на повсякденні проблеми даються з думок вищого щабля. До “вічних” мотивів можна віднести і мотив смерті та безсмертя. А одним з аспектів цього вічного мотиву є ідея вічного повернення та ідея надлюдини. Ці ідеї є складниками важливої для Достоевського теми теодицеї. Чижевський в одній з статей, присвячених творчості письменника пише: “Проблемі теодицеї присвячено всю живу розмову Івана з Альошею, – пише Д. Чижевський. – І коли Іван ще якимось чином сумнівається у правильності рішення, що його дали Ісус і християнство. ., то для Ф. Достоевського питання, чи “може витримати” “слабка людина” свободу, аж ніяк не спростовує теодицеї...” [6, с. 311-312]. *Теодицея* відчутна у тих багатьох колізіях роману, де є намагання погодити ідею благого та розумного Божественного управління світом із присутністю світового зла, “виправдати” це керування всупереч існуванню темних сторін буття [1, с. 179].

Теодицея як оправдання Бога стоїть на межі *містичного*. Свого апогею досягає ідея *містичного* у “Легенді про великого інквізитора”. Іван як носій *ідей*, які, по суті, складають зміст *теодицеї*, як супротивник *ідей неосудження* – особистість загадкова. І саме він, Іван Карамазов створив, як він каже, поемку на тему пришествя Христа. Іван провокує брата Альошу до *непрощення*, до гніву проти мучителів, розповідаючи йому жахливі історії про страждання невинних. І досягає мети. Покірливий, сумирний, лагідний Альоша не витримує і після розповіді про хлопчика, якого на очах матері за наказом поміщика роздерли пси, промовляє: “Розстріляти! [2, с. 221]”.

“Легенда про Великого інквізитора” – це реалізація не лише думок Івана Карамазова, але й відповідь на питання, які Д. Чижевський вважав головними в романі – це художнє втілення *теодицеї* та *незасудження*.

Іванова версія *незасудження* половинчата, милосердна не в повній мірі, бо на тих, хто занурився в палаюче озеро і не зміг виплисти, Бог уже не звертає уваги. Лише ті, що втрималися на воді, дістають прощення, але лише на обмежений час. І вони дякують Богові за це.

Івана мучать вічні “*прокляті питання*”: якщо є Бог, то чому страждають безвинні, особливо діти? чому поганим добре, а добрим погано? чому злочинці не завжди покарані? чи можна звинувачувати Бога не лише за людські страждання та непокарані злочини, а, зрештою, і за саме існування та можливість страждань та злочинів?

Між проблемами “*теодицея*” й “*незасудження*” виникає опозиційність, контрадикторна ситуація, хоча її не повинно бути. *Незасудження* мало би входити до системи координат парадигми *теодицея*. *Теодицея* –

виправдання Бога або його незасудження. *Теодицея* (фр. Theodicee – Бог і справедливість) – це сума релігійно-філософських доктрин, які намагаються сформулювати ідею благого й розумного Божественного керування світом із наявністю світового зла, “виправдати” це керування всупереч існуванню темних сторін буття [1, с. 179]. Термін *виправдання* більш категоричний, безапеляційний, у його підтексті – визнання вини за Богом, вини, яку слід виправдати. *Незасудження* – термін м’якший, гуманніший, милосердніший. Фактор вини тут розмитий, невиразний, можливо, й зовсім відсутній або такий, який існує лише в земному, неповноцінному сприйнятті людей через недосконалість їхніх когнітивних можливостей. Саме термін *незасудження* вибирає Д. Чижевський.

Кожна *теодицея* є виправданням перед певним звинуваченням. Спонушаючи Альошу та його віру в Бога, Іван розповідає йому про різні випадки страждань дітей, розбуджує у ньому протест і ненависть до винуватців, а відтак сумнів у існуванні Бога, який допускає подібні речі. Віру Альоші Іван не зруйнував, але породив упевненість у невірі самого Івана. Існують різні історичні типи *теодицеї*, які зумовлені різними соціальними ситуаціями, різними когнітивними можливостями, різним визначенням обсягу Божественної відповідальності. Крім *теодицеї*, існує і *космодицея* (виправдання світу). Іван Карамазов підкреслює, що він відкидає саме *космодицею*, – він не може погодитись на прийняття світу Божого [1, с. 182].

Висвітлюючи питання *теодицеї*, Д. Чижевський звертається до філософської роботи М. Рубінштейна “О смысле жизни”. Всі критичні зауваження цього автора сконцентровані навколо проблеми *теодицеї*: “Як Бог допускає зло в світі? Як примирити існування у світі зла з милосердям Божим?”. Відповіді на поставлені питання Чижевський знаходить у “Легенді про Великого інквізитора” з роману Ф. Достоевського: “Зло у світі тому, що людина має *свободу*. Бог міг створити людину щасливою і нездатною творити зло, але невільною. Якщо *свобода* – абсолютне благо, то, прийнявши світ, у якому людина вільна, слід прийняти й існування у цьому світі зла. Звичайно, і ця аргументація викликає заперечення, зокрема лишається ще нез’ясованим питання про примиреність людської свободи із всевидючістю і всемогутністю Божою...” [8, с. 419].

Д. Чижевський застерігає дослідників прози Ф. Достоевського від приписування Іванових думок самому авторові [8, с. 420] (маємо на увазі передусім проблему теодицеї, а також ідею незасудження). Про це він писав, порівнюючи постать Достоевського з Платоном: “Достоевський – геніальний мислитель-художник і геніальний діалектик. Тому його часто очікує така ж доля, як у Платона. Як Платона часто поєднують з героєм його діалогів – драм,... так само і з Достоевським. Тому в літературі зустрічаємо ототожнення Достоевського і з Іваном Карамазовим, і з Рас-

кольниковим – і навіть з Іполитом (з “Ідіота”) – і хіба що не з Смердяковим і Свидригайловим” [6, с. 90].

Відкритою постає в романі ідея *свободи*. Великий інквізитор відкидає свободу людини тому, що й людина її відкинула, не знаючи, що з нею робити. Засуджуючи сучасну йому мораль, відкидає свободу і Зосима: “Проголосив світ свободу, в останні часи особливо, і що ж ми бачимо в цій свободі їхній: саме лише рабство та самогубство! Бо світ говорить: “Маєш потреби, а тому задовольняй їх, бо маєш права такі ж, які є у знатних і багатших. Не бійся задовольняти їх, бо навіть збільшуй їх. У цьому й убачають свободу.” [2, с. 284]”. Це і сьогодні звучить злободенно. Хоч Зосима віруючий і сповідує ідею *незасудження*, він все ж не виправдовує пияцтва, розпусти, жорстокості і насильства у сім’ях, страждання дітей. До науки Зосима ставиться дуже стримано.

Після смерті старця всі якось неусвідомлено чекали *дива*, але його не сталося. Замість дива – нестерпний запах тління, розпаду грішного тіла... Усі вважали, що Зосима близький до волі Бога, тому й чекали на *диво*.

З іменем Зосими люди вже пов’язували можливість *дива*, коли він передбачав події, полегшував словом страждання хворих. “Диво у світогляді *теїзму* – зняття волею всевладного Бога-Творця покладених цією ж волею законів природи, що зримо показує людині Божественну сваволу, яка знаходиться за світом речей. Здійснителем дива може бути лише Бог” [1, с. 209].

Чи був Зосима *надлюдиною*? Д. Чижевський досить велику увагу приділяє саме ідеї *надлюдини*: “...думка Достоевського, що передувала Ніцше – ідея “надлюдини”... І ця проблема у “Братах Карамазових” пов’язана із проблемою безсмертя... Вічність відміняється, знімається уявленням про безкінечний розвиток, що веде за межі людського роду” [5, с. 31]. Розмірковуючи над образом Зосими в аспекті проблеми *надлюдини*, Чижевський пише: “Структура роману, різнобарвність людських типів з їх бунтами та колізіями, ієрархія типів, яка в образі Альоші та Зосими сягає справді вищих, істинно людських типів людської індивідуальності, – уся тематика роману багатьма шляхами веде нас до основної теми “вищої людини” [7, с. 304]. Вищість Альоші стверджує і Дмитрій: “Я хочу і кажу, що Іван над нами вищий, але ти в мене херувим. Може, ти й вища людина, але не Іван” [7, с. 304].

В ідеї *надлюдини* Ф. Достоевський вбачав певну небезпеку, яка полягала у вседозволеності, можливості діяти проти морального устрою світу і проти Бога. І саме це стало, як пише Д. Чижевський, “вихідним пунктом для критики ідеї *надлюдини*” [7, с. 305].

Першим викликом ідеї *надлюдини* було тління її тіла. Д. Чижевський стверджує й іншу небезпеку, яку таїть ідея *надлюдини*. Це небезпека перетворення самосвідомості “надлюдини” на “сатанинську пиху” – горди-

ню, свавілля. А свавілля, на думку Чижевського, “призводить до участі у злочині – якщо не емпіричної, фізичної, то принаймні моральної” [7, с. 306]. Науковець має на увазі певну причетність усіх братів до вбивства власного батька. Свою позицію Д. Чижевський висловлює за допомогою власного *афоризму* (афоризм у Чижевського як паремія – улюблений засіб узагальнення думки, наприклад: “Насправді вища людина нічого не засуджує і не зневажає”). Свої думки Д. Чижевський ілюструє ставленням Альоші до грішних батьків, Дмитрія та Грушеньки. Бажання Альоші *не засуджувати* (Грушеньку назвав сестрою) перевертає серце і стає у нього першим поштовхом до самопереоцінки.

Позиція автора щодо вищої людини перегукується із деякими думками Ф. Ніцше, який вагомим чинником, складовою частиною людської душі вважав уміння радіти за іншого, *не засуджувати* і не гордитися цим [3].

Сакральні мотиви роману, як і структуротворчі елементи, підтверджують думку Д. Чижевського про центральне місце у цьому творі *теодицеї* та “*незасудження*”. Романи Ф. Достоєвського набувають характеру художніх проповідей, а сам автор стає провісником, життєбудівником.

Література:

1. Аверинцев С. София-Логос. Словар / С. С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 461 с.
2. Достоевский Ф. Братья Карамазовы / Федор Достоевский: полное собрание: в 30-ти томах. – Т. 14. – Л.: Наука. – 1976. – 520 с.
3. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф. Ніцше. – К.: Дніпро, 1993. – 414 с.
4. Франко І. Темне царство / Іван Франко: зібрання творів: у 50-ти томах. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 131–153.
5. Чижевский Д. К проблеме бессмертия у Достоевского. (Страхование – Достоевский – Ницше). / Дмитрий Чижевский // Жизнь и смерть. Сборник памяти д-ра Николая Евграфовича Осипова [под редакцией А. Л. Бема, Ф. Н. Досужкова и О. Лосского]. II. Статьи памяти Н. Е. Осипова. – Прага. – 1936. – С. 26–38.
6. Чижевский Д. Масарик и Достоевский / Дмитрий Чижевский // Центральная Европа. Ежемесячник. – Издание IV. – Прага, 1931. – № 2. – С. 87–93.
7. Чижевський Д. Шиллер і “Брати Карамазови” / Дмитро Чижевський: філософські твори: у 4 т. – Т. 3. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 295–322.
8. Чижевський Д. Філософські шукання в радянській Росії / Дмитро Чижевський: філософські твори: у 4 т. – Т. 3. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 413–434.

Бобрикова Ю. В.,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

ПОЕТИЧНА КУЛЬТУРА РАННЬОЇ ЛІРИКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У статті аналізується поетична культура ранньої лірики Олександра Олеся. Розглядаються основні семантичні шари лексики, які стали для поета мовними знаками основних мотивів ранньої лірики митця, їх локальних образів і ключових образів-тем.

Ключові слова: поетична культура, поетична мова, поетика, образ, символ, мотив.

The article is an attempt to analyze the poetic culture of early lyric poetry of Oleksandr Oles. The basic semantic layers of vocabulary, which became the linguistic signs of main reasons of his early lyrics are examined in the article.

Key words: poetic culture, poetic language, poetics, symbol, reason.

Проблема форми художнього твору тісно пов'язана із проблемою мовного його оформлення, використання лексичних багатств загальнонародної української мови для творення поетичних контекстів, майстерності перетворення найзвичайнішого українського слова в мистецький витвір.

На сьогодні ні в українському літературознавстві, ні в мовознавстві немає повного дослідження поетичної культури лірики Олександра Олеся як складової його поетики. У монографії М. Неврлого "Олександр Олесь: Життя і творчість" лише в останньому розділі започатковано аналіз художніх засобів, в тому числі лексичних [3, с. 126 – 146].

У даній роботі міститься спроба аналізу поетичної культури ранньої лірики О. Олеся. Мета роботи полягає у виявленні основних джерел образності поетичної мови письменника, в системному описі мовних ключових знаків образів-тем для образного наповнення основних мотивів його ранньої лірики, в дослідженні основних прийомів ускладнення внутрішньої форми звичайного слова і його трансформації в поетичне слово.

Предмет дослідження – рання лірика митця (твори перших двох опублікованих збірок: "З журбою радість обнялась" (1907) та "Будь мечем моїм" (1909).

Методологічною основою роботи є праці відомих вітчизняних та зарубіжних літературознавців та мовознавців Д. Арутюнової, В. Виногорова, І. Франка, О. Потебні, Л. Булаховського, В. Русанівського, С. Ярмоленко, присвячені проблемам теорії поетичної мови та поетичної культури.

Джерелом поетичної культури лірики О. Олеся виступає образність і естетика народнорозмовного слова. Мова українського народу, вживана для щоденного спілкування, стала основою для творення поетично-

го словника митця. О. Олесь з багатого запасу рідної мови зумів вибрати такі слова, які “найшвидше і найлегше викликають у нашій душі конкретне, смислове враження” [3, с. 65].

Поетична та висока лексика О. Олесь як особливий розряд експресивно-емоційних слів сягає фольклору і класичної української літератури, зокрема поезій Т. Г. Шевченка та Лесі Українки.

Поетична лексика митця як особливий розряд експресивно-емоційних слів відзначається забарвленням урочистості, ліризмом. Саме це однією із перших помітила Леся Українка і визнала його талант художника слова, наділеного “Божою іскрою”.

До поетичної лексики митця в першу чергу відносимо слова, які в загальномовних словниках подаються з відповідною позначкою поет. чи нар. – поет., наприклад: *верхогір'я, бранець, Божий світ, шати; злотний, побідний; зоріти* та ін.

У поезіях громадянської лірики О. Олесь використовує у функції поетичної лексики старослов'янізми всіх структурно-семантичних рівнів: фонетичних, лексичних, семантичних: *єдиний, прах, храм; невмирущий; Бог, гріх, Господь, ладан, святий, ад, рай*. Старослов'янізми, архаїзуючи мовлення, формують плани урочистості, піднесеного звучання у відповідних контекстуальних умовах, наприклад:

*Хай прапори наші похиляться скрізь
І голови журно нагнуть ся...
На траурних марах в хмелю забуття
Лежать невмирущі герої...
(“Жалібна пісня”)*

*В країні мертвій і безплідній,
В країні зради і пільми,
Забутій Богом і людьми
Сумує жертовник народний...
І ладан вгору не курить...
(“В країні мертвій...”)*

У поетичній мові О. Олесь забарвлення урочистості мають багаточисленні слова, які в “Словнику української мови” подаються з позначкою заст.: *бистринь, одмова, перун, стума, хоругва*.

У ліриці громадських тем митець, поряд із старослов'янізмами, використовує у функції засобу поетичного, піднесеного звучання слова книжного походження: *вольність, ідеал, лицар* та ін.

Високе поетичне звучання мають і небагаточисленні лексичні діалектизми, які використовуються разом із вищенаведеними розрядами поетичної лексики у функції засобу піднесеності, урочистості, наприклад:

*Нудьга, журба і сум в роялі,
Ридають згуки жалібні,
Немов шукають когось в залі,
Немов кричать: “Нема її!”
(“На концерті”)*

Одним із джерел поетизації мови традиційно виступають загальні та

власні біблійні назви. У ранній ліриці О. Олеся нами зафіксовано всього чотири власні біблійні назви: *Самсон, Пілат, Голгофа, Христос*.

В ранній ліриці поета функціонує дев'ять повторюваних мотивів: пори року, відтінки доби, неволі, боротьби, смерті – цвинтаря, сміху – сліз, мук – страждань [4].

Число ключових образів у ранній творчості О. Олеся невелике: жінка, Україна – народ, пісня, ліричний герой, що виступає головним образом Олесевої поезії [5].

Використання назв пір року як поетичних символів пов'язано з фольклорною традицією. Однак в них відтворено і власне світосприймання. Кожний фольклорний символ пропущений через призму власних уявлень і асоціацій.

Найулюбленіша пора року О. Олеся – *весна*, що символізує оновлення природи і життя, високе піднесення і розквіт людського духу.

Антитеза *зима – весна* нюансує основний тон – до гіркоти від споглядання підневільності додаються зблиски надії. Слово *зима* як мовний знак туги, суму, часу “холоду”, часу завмирання життя вжите Олесем всього 6 разів, однак мотив зими присутній в багатьох поезіях.

Мотив *осені* рідкісний у творчості Олеся, оскільки він розвинув мотив смерті схожої тональності [3].

В образній системі митця відсутній мотив *літа*. Ця пора року не викликає у нього асоціацій із позитивними чи негативними почуттями.

Поряд з мотивом весни у ранній ліриці О. Олеся часто використовується і мотив ночі. Про це свідчить частотність використання поетом лексеми *ніч*: вона займає третє місце після лексем *серце* і *сонце*.

Для Олеся мотив ночі в першу чергу є знаком приналежності до любовної тематики. Включеність до ряду *ранок – день – вечір – ніч* відтворює рух життєвого циклу.

Вагоме місце в поетичній культурі лірики митця займають образи флори і фауни. Тому в лексичній системі його поетичної мови багато назв росли і тварин.

Квітка в О. Олеся – це символ радості чи успіху. Повнокровність цих двох значень зберігається навіть при введенні образу квітки до текстів з іронічними інтонаціями. Образ-мотив квітів входить до порівнянь з жінкою, мрією, народом, краєм.

Шакали, звірі, павуки, сови і сичі, вовки і гієни є образом ворога. Ворогом названий у поезії “Ідіть! Ніхто вас не спина” і лев, покликаний стерегти шлях в “краї зелені і веселі”.

Набагато повніше представлено назви птахів. Семантика символів – конкретних видів птахів відповідає народній системі міфології.

Найчастіше з'являється в любовній ліриці поета *соловей*. Соловей –

це символ молодості, радості, веселощів.

Поширеним є використання О. Олесем образу *орла* як символу-знаку. Для поета орел – це емблема борця за свободу. Одночасно цей образ може виступати алегорією – знаком духу України.

Образ *чайки* підпорядковується мотивові смерті: розпачливий крик чайок асоціюється із голосінням над померлими.

Стихія води представлена в творчості митця словами: *море, потоки, хвиля, зрідка: океан, річка, озеро, лиман*.

Любовна лірика О. Олеся створена у жанрі романсу. Пісенний простір у цій поезії окреслюється словами: *гай, лук, нива, степ, поле, сад*. Як фольклорні символи, вони узагальнено передають поняття простору, наповнені особливою емоційно-експресивною лексикою.

Поетична культура ранньої лірики Олександра Олеся характеризується використанням різноманітних семантичних шарів лексики для відтворення враження людини всередині знаного їй почуття, ситуації. Поет у ранній ліриці не створює нових значень на семантичному рівні, а послуговується символами і емблемами-знаками із із закріпленими в поетичному мовленні знаками. Це суміщається з умінням творити комбінований символ на основі відсікання одного із значень, використовувати його в високохудожніх метафоричних образах.

Література:

1. Арутюнова Н. Д. Метафора і дискурс. / Арутюнова Н. Д. // Теорія метафори. – М., 1990. – 204 с.
2. Грушевський М. Поезія Олеся/ Грушевський М. //Українське слово. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 201-202.
3. Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість. / Неврлий М. – К., 1994 – 173 с.
4. Петров В. Проблема Олеся/ Петров В. // Українське слово. – К., 1994. – Кн. 1 – С. 275-285.
5. Яременко В. Вогненна журба поета/ Яременко В. // Олесь О. Твори. – К., 1971. – С. 3-20.

Бондарук Л. В.,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

СИМВОЛІСТСЬКА ФУНКЦІЯ ПЕЙЗАЖУ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМИ М. МЕТЕРЛІНКА "L'INTRUSE" ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДІВ)

Мета цієї статті – дослідити пейзаж як один із компонентів у структурі драми М. Метерлінка "L'Intruse", а також визначити композиційно-художні, зображально-виражальні та естетичні функції пейзажної деталі у контексті авторського задуму та способи їх передачі при перекладі на українську та на російську мови.

Ключові слова: пейзаж, пейзажна деталь, символістська функція пейзажу, адекватність перекладу.

Goal of the article is to investigate landscape as a component in the Meterlink drama "L'Intruse", to define contextual-artistic, expressive, and aesthetic functions of a landscape detail in the context author's conception and to identify ways of their expression while translating into Ukrainian and Russian.

Key words: landscape, landscape detail, landscape symbolist function, adequacy of the translation.

Природна символіка, її роль та значення у художньому творі неодноразово ставали предметом дослідження відомих науковців (Галанов Б. Є., Нікольський В. О., Поспелов Г. Н., Потєбня О. О., Юсупов Ч. С., ін.). Вони описують основні проблеми становлення і розвитку пейзажної лірики, деталізують методику дослідження пейзажної деталі, окреслюють дефінітивні ознаки самого терміну "пейзаж".

У літературознавчому словнику-довіднику пейзаж трактується як "композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу [3, с. 527].

В енциклопедичному словнику *Le Petit Larousse* ми знаходимо таке визначення пейзажу:

Paysage (n. m.) – étendue de pays qui s'offre à la vue [5, с. 757].

Така дефініція вказує на національну специфіку та на діалектику національного і загальнолюдського образів природи.

Наприклад, Бенуа О. М., російський художник та історик мистецтва, який більшу половину свого життя прожив у Парижі, включав у поняття "пейзаж" все, що не є людина, все те, що не пов'язане з людським розумом і душею [1, с. 7]. Потєбня О. О. наголошував на те, що між витвором мистецтва і природою стоїть думка людини, лише при такій умові мистецтво може бути творчістю [4, с. 30].

На думку Васильєва Є. М., Галича О. А., Назарця В. М., "змістовий обсяг поняття "пейзаж" не вичерпується його допоміжною функцією як одного із засобів художнього втілення персонажу" [2, с. 119]. Пейзаж виступає засобом

увиразнення думок і переживань персонажів, підкреслює драматизм подій.

Саме тому у запропонованій статті ми сконцентрували увагу на дослідженні системи пейзажних пріоритетів у контексті ідейно-художнього авторського задуму. Джерелом дослідження слугуватиме драма М. Метерлінка ” L’Intruse “, яка є яскравим прикладом майстерності автора у підборі і використанні художнього потенціалу для вираження та відображення дійсності, національних літературних традицій загалом і символістського образу зокрема. Окрім того, наше дослідження здійснено в рамках міждисциплінарного підходу, у руслі компаративної та функціональної лінгвістики. Тому ми проаналізуємо адекватність передачі символістської функції пейзажу на прикладах перекладів драми на українську та на російську мови, які виконали Леся Українка та М. М. Мінський і Л. Вількіна.

Основним задумом М. Метерлінка у драмі ” L’Intruse ” було передати образ смерті, але не як результат життя людини, завершення життя, а як процес, динамічність, те, до чого людина неминуче прийде; смерті, яка, як би її не чекали чи не передбачали, завжди приходиться несподівано, яка дає про себе знати особливим, загостреним, проникливим відчуттям існування потойбічного світу. Саме тому, щоб передати цей зв’язок – реального і потойбічного, автор поміщає своїх героїв у конкретне місце – це кімната старого замку, а все, що відбувається, вони спостерігають через вікно чи відкриті двері. Такий задум автора пролонгує простір: кімната – сад – ставок – село – небо – весь світ. Спеціально підібрані прості і конкретні деталі символізують чотири стихії: земля – *le jardin* ; вогонь – *une lampe allumée* ; вода – *un étang* ; повітря – *le vent*. Особливість такого прийому в тому, що увага акцентується з частини на ціле, відчувається повнота, єдність і гармонія світу, в який уміщена людина.

Пейзаж зображено зараз, в даний час, конкретно вказується кожна година (*Il est neuf heures passée... Dix heures sonnent... On entend sonner onze heures... Minuit bientôt...*), що передає неповторність кожної митті життя. Разом з тим, обраний час не випадковий, це кінець одного дня, за яким прийде наступний (*N’est-ce pas dimanche, demain ?*), неділя, це день відпочинку, день завершення робочого тижня, день завершення певного проміжку життя.

Для адекватного втілення задуму М. Метерлінк обирає досить конкретні і яскраво виражені засоби, які передають уявну, віртуальну картину твору, виступають важливим компонентом художнього простору і часу, підсилюють переживання і психологізм героїв. Щоби їх відчуті і передати у цільові мови, потрібна особлива майстерність перекладачів.

Кожну із вказаних стихій репрезентують відповідні символічні знаки, які можна класифікувати як:

- 1) погодні явища;
- 2) абстрактні поняття;
- 3) конкретні поняття;
- 4) живі особи.

На конкретних прикладах охарактеризуємо майстерність М. Метерлінка, коментуючи засоби творення пейзажу як продукту суб'єктивної художньої творчості, яка пронизана індивідуальним, філософським, естетичним світосприйняттям, та як ці засоби передаються у мови перекладу, враховуючи два основні чинники:

- відмінності лексико-семантичної сполучуваності;
- відмінності синтаксичної сполучуваності.

1) погодні явища:

Maurice Maeterlinck “L’Intruse”	Леся Українка “Неминуча ”	Н. Минский, Л. Вилькина “Непрошенная ”
Il a plu toute la semaine et ces nuits sont humides et froides. Quel temps fait-il ? Il fait très beau . Un peu de vent s’élève dans l’avenue. Il y a peu de vent dans le jardin.	Цілий тиждень йшов дощ , і ночі тепер холодні та вогкі... Як там надворі? Дуже гарно . Щось трохи вітрець по дорозі. Трохи вітряно в садку.	Всю неделю шел дождь ; ночи сырые, холодные. Вечер теплый ? Очень теплый. Поднимается ветерок . В саду поднялся ветерок .

Із цього прикладу видно, що автор передає стан погоди на протиставленні, щоб підсилити внутрішні мінливі переживання героїв, і саме тому, мабуть, у перекладі М. Мінського випущена обставина місця (*dans l’avenue*), і домінуючим стає дієслово (*Поднимается...*). В іншому випадку, навпаки, домінує обставина місця (*В саду...*), звідки, за сюжетом, і очікують прихід непроханої гості. Леся Українка майже у всіх прикладах дотримується синтаксичної і семантичної точності, за винятком слова *vent* – *вітрець*, а не *вітер*, ніби применшуючи напругу. Такий же прийом застосований і в російському перекладі.

2) абстрактні поняття:

Maurice Maeterlinck “L’Intruse”	Леся Українка “Неминуча ”	Н. Минский, Л. Вилькина “Непрошенная ”
Il y a des étoiles cependant... ... les étoiles , ça ne prouve rien. ... il y a claire de lune ... Il me semble que le froid entre dans la chambre.	Однак же тепер зоряно ... Зорі нічого не значать. ... місяць світить... Здається, холод суне в хату.	А небо все же звездное . Это не важно. Светит луна . На меня пахнуло холодом.

Те, що пейзаж – не лише форма, а компонент у відображенні віртуальної реальності, ми переконуємося із наведених прикладів. Автор застосовує повтори і протиставлення для звернення уваги і підсилення відчуттів читача. При перекладі ми бачимо різні граматичні трансформації, але одну цілком – передача змісту. Так, наприклад, *les étoiles* – *зорі*, *зоряно* у Лесі Українки, і *звездное*, *это* – у М. Мінського; *le froid entre* – *холод суне* у Лесі Українки, і *пахнуло холодом* – у М. Мінського.

3) конкретні поняття:

Maurice Maeterlinck “L’Intruse”	Леся Українка “Неминуча ”	Н. Минский, Л. Вилькина “Непрошенная ”
<p>Tu vois l’avenue ? ... je vois l’avenue jusqu’aux bois de cyprès.</p> <p>... les arbres tremblent un peu. Je sens que quelqu’un est entré dans le jardin... Il faut que quelqu’un passe près de l’étang . Mais cependant l’étang est dans le clair de lune. ... les roses s’effeuillent. ... ce sont les feuilles qui tombent...</p>	<p>Ти бачиш дорогу? ... мені видно дорогу аж ген до кипарисів.</p> <p>... дерева трошки за- тремтіли. Здається, мов хтось увійшов у садок. Певне, хтось іде понад ставком. Адже ставок освічений місяцем. ...рожі облітають... ...то листя спадає...</p>	<p>Ты видишь улицу? ... я вижу улицу до самой кипарисовой роши.</p> <p>... чуть колышутся деревья. Кто-то, кажется, вошел в сад. Кто-то, верно, идет мимо пруда. А между тем пруд озарен луною. ... осыпаются розы. ... это падают листья...</p>

М. Метерлінк використовує дієслова руху у теперішньому часі, які вказують на певну завершенність (*passe, s’effeuillent, tombent*), дієслово стану тривожності – *les arbres tremblent*, яке Леся Українка передає минулим часом як констатацію – *затремтіли*, а М. Мінський – пом’якшуючим еквівалентом – *колышутся*. В обох перекладах ми зустрічаємо заміну підмета на додаток, щоб підсилити відчуття впливу ззовні: *je vois – мені видно*; *je sens – здається*; *кажется*.

4) живі особи:

Maurice Maeterlinck “L’Intruse”	Леся Українка “Неминуча ”	Н. Минский, Л. Вилькина “Непрошенная ”
<p>... entendez-vous les rossignols ? Je n’entends plus des rossignols. ... les rossignols se sont tus tout à coup. ... les cygnes ont peur. Tous les poissons de l’étang plongent subitement. Je ne m’explique pas pourquoi les chiens n’aboient point. Je vois le chien de darde tout au fond de sa niche. Les cygnes vont vers l’autre rive ! . Est-ce que les rossignols ne recommencent pas à chanter?</p>	<p>... ви чуєте соловейків? Я вже не чую солов’їв. ... соловейки раптом за- мовкли. ... лебеді сполохались. Всі риби на ставку рап- том плюснули на дно. Не розумію, чому соба- ки не брешуть. Я бачу собаку отам у будці. Лебеді плывуть на той бік. Чи солов’ї знов не ще- бечуть?</p>	<p>Слышите, соловьи поют? Я уже не слышу соловьев. ... соловьи вдруг замолкли. ... пугаются лебеди. Все рыбы в пруду вдруг ушли под воду. Непонятно, почему не лают собаки. Сторожевой пес забрался в будку. Лебеди плывут к тому бе- регу. А что соловьи, снова за- пели?</p>

Je n'entends plus un seul dans toute la campagne.	Не чую більш ні одного нігде навколо.	Я не слышу ни одного.
---	---------------------------------------	-----------------------

М. Метерлінк використовує заперечні граматичні форми стосовно живих осіб, підкреслюючи кінець життя і його віддаленність від головних осіб: *les poissons plongent subitement; les cygnes* (символ вічності) *vont vers l'autre rive; les chiens* (ті, хто попереджає прихід невідомих) *n'aboient point; les rossignols* (символ весни, розквіту, відновлення) *ne recommencent pas à chanter*. У перекладах ми спостерігаємо певні відмінності, особливо при передачі обставин місця: *plongent subitement* – плюснули на дно; ушли под воду; *vers l'autre rive* – на той бік; к тому берегу; *dans toute la campagne* – нігде навколо; у М. Мінського – лексико– граматичне опущення обставини, яке, зазвичай, використовується для виключення зайвої інформації і для компенсації семантичного значення фрази чи контексту.

Отже, за мету у даній статті ми ставили виявлення концепції М. Метерлінка щодо використання елементів пейзажу як важливого компонента у створенні певного художнього образу (у даному випадку – образу смерті). Автор зобразив природу у двох важливих аспектах:

- природа вічна, постійна, наочно існує для нас;
- природа передається через розмову персонажів, вона навіть ірреальні відчуття кожному з них.

М. Метерлінк не просто описує природу, а розкриває її внутрішню динаміку. Спеціальні пейзажні деталі відтіняють скорботний стан персонажів, співвідносяться з буттям і створюють ефект пролонгації миттєвостей.

Перекладачі драми, і Леся Українка, і М. Мінський та Л. Вількіна, кожен на свій манер, зуміли співвіднести характер і функції пейзажу з загальною концепцією автора, з його уявленням про гармонію і дисгармонію, про соціальне і вічне, про конкретне і загальне, про земне і потустороннє.

Література:

1. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов / А. Н. Бенуа. – Т. 1. – СПб.: Издательский Дом “Нева”, М.: “Олма-ПРЕСС”, 2002. – 544 с.
2. Галич О. А., Назарець В. М., Васильев Є. М. Загальне літературознавство: Навчальний посібник для вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильев. – Рівне: “Рівненський Будинок науки і техніки”, 1997. – 543 с.
3. Літературознавчий словник – довідник / За ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
4. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 30.
5. Dictionnaire encyclopédique Le Petit Larousse. – Paris : Larousse, 1994. – P. 757.
6. Метерлінк М. Неминуча. Переклад Лесі Українки.
7. http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck_lintruse_ua-lu.htm
8. Метерлінк М. Непрошенная. Перевод Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной.
9. http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0010.shtml

Брацка М. В.,

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, м. Київ

ПОЕМА ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО “АНГЕЛЛІ” ЯК ТЕКСТ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ

У статті розглядається поема великого польського романтика Ю. Словацького “Ангеллі” при застосуванні методологічного інструментарію постколоніальних досліджень. Антиколоніальний код у поемі формують образи мартирології польського народу, контрастні моделі поведінки щодо політики колонізатора, образи моральної деградації колонізованого населення.

Ключові слова: *постколоніальні дослідження, антиколоніальний дискурс, імперія, Сибір, засланці, тубільці.*

The article deals with the poem of the great Polish romantic poet Juliusz Slowacki “Anhellі” in applying the methodological tools of postcolonial studies. An anti-colonial code in a poem is formed by the images of martyrology of the Polish people, contrasting models of conduct in relation to the policy of colonialist, images of moral degradation of the colonized population.

Key words: *postcolonial studies, anti-colonial discourse, empire, Siberia, exiles, natives.*

Сучасні польські дослідники поступово засвоюють і вживають по відношенню до своєї літературної спадщини критерії постколоніальної критики. І хоча ця методологія часто не сприймається вітчизняними науковцями, факт, що Річ Посполита проводила колонізаторську політику і сама зазнавала впливу колонізаторів, залишається незаперечним [11]. Якщо поняття “колонізації” розглядати як будь-які дії, спрямовані на встановлення на чужих землях власної політичної, економічної, культурної домінації, то, без сумніву, ми можемо говорити про випадки колонізації і на території Європи (Ірландія, Шотландія, Польща після розподілів наприкінці XVIII ст. і до 1918 р., українські землі від часів Богдана Хмельницького до розпаду Радянського Союзу). Використовуючи інструментарій постколоніальних досліджень, учені звертаються не лише до стану речей після деколонізації, тобто відновлення справедливості на колишніх підкорених територіях, а й шукають у літературі доби колонізації тексти й моделі поведінки (наприклад, у текстах Джозефа Конрада, Редьярда Кіплінга, Олександра Пушкіна), в яких вони вбачають своєрідну вертикаль, що допомагала чужій владі, давала їй моральне алібі, формувала відповідний аксіологічний дискурс, стверджуючи її легітимність. “Таким чином, – стверджує Мечислав Домбровський, – постколоніальна критика, (...) своїми дослідженнями, підозрами і питаннями сягає значно глибше, сягає власне колоніальних часів, а насамперед механізмів, які з

одних роблять *фігуру колонізатора*, а з інших – *фігуру колонізованого* [курсив авторський – М. Б.]” [8, с. 2].

Для дослідження літератури певного національного простору, датованої до початку періоду деколонізації, необхідно також взяти до уваги диференціацію понять “постколоніальний” і “антиколоніальний”, де друге означає заперечення колоніалізму, протест проти колишніх колоніальних аргументів і цінностей, а перше – свідоме використання досвіду колоніалізму для формування новітньої свідомості [2, с. 67]. Застосовуючи критерії постколоніальних досліджень до аналізу польської романтичної поезії, зокрема поеми Ю. Словацького “Ангеллі”, ми намагатимось показати її антиколоніальне, антиімперське спрямування, втілене за допомогою відповідних образів, символів, засобів мовного вираження.

Отже, необхідно ствердити, що Польща є особливим випадком в історії колоніального й імперського досвіду, адже вона водночас поєднала іпостась колонізатора та колонізованого. Своє панування над Литвою Річ Посполита встановила шляхом політичного шлюбу королеви Ядвіги з Владиславом Ягелло, натомість руські землі здобувала збройним шляхом, а також м’якими методами через культурні, звичаєві впливи, стиль і мову, що було привабливе для багатьох родин місцевої руської шляхти. Внаслідок такого формального й духовного домінування впродовж XVI–XVII століть поляки захопили надзвичайно великі обшари і встановили панування “від моря до моря”. В результаті внутрішніх протистоянь у XVIII ст. дійшло до значного ослаблення Польщі, врешті – до її розподілів між сусідніми імперіями. До 1918 року Польща залишалася розділеним організмом у колонізованому стані, де колонізація проявлялася у присутності чужої влади, чужої урядової мови, чужих назв, у придушенні проявів польськості, каранням за вживання польської мови тощо [8].

Що характерно, навіть у найважчий період польської історії зі свідомості поляків, особливо з їхньої публіцистики, з політичної риторики, з художньої літератури не зникло переконання про “велику Річ Посполиту” і прагнення її відродити. Звичайно ж, відродити разом з білоруськими, литовськими, українськими “кресовими” польськими землями. Колоніальний досвід не вплинув на зміну ставлення поляків до земель, заселених етнічно “іншим” народом, використовуваним і поневоленним, якому не дається право на самостановлення, адже польський народ, який начебто має історичне право до цих земель, увесь час тримає його під політичним, економічним і культурним контролем. Даніель Бовуа пов’язує це з перетворенням “кресової” реальності XVII–XVIII століть, позначеної війнами і “сакралізованої” пролітою поляками лицарською кров’ю, у міф “кресів”, в якому домінувала ностальгія і мрія, адже у XIX столітті на цих землях польська політична влада практично була відсутня, йшлося лише про утримання земельних маєтків [7, с. 9].

Парадоксально, але у ХІХ столітті польський народ, будуючи колоніальний дискурс, залишаючись домінуючим економічним і культурним фактором на колишніх “кресах”, переходить у залежний політичний стан від Російської Імперії, що сильно позначилось, серед іншого, і на художній творчості польських романтиків. Відродження незалежної держави, утримання нації від політичної загибелі, отже, чітка ідеологічна настанова, стала основоположним чинником польської романтичної літератури та знаходила своє втілення в публіцистиці, мемуаристиці, історичних нарисах, художніх творах. Антиколоніальний виступ – польське листопадове повстання 1830-1831 років – пройшов широким резонансом серед усіх суспільних верств населення колишніх “кресів” і докорінним чином змінив долі багатьох: тих, що емігрували на Захід, хто залишився у країні та тих, яких вислали на Кавказ і до Сибіру. Повстання виявило також колоніальну, рабську або й незалежну, антиколоніальну творчу позицію польської інтелігенції: згадати хоча б консервативну “петербурзьку котерію” на чолі з Міхалом Грабовським, Генриком Жевуським і Ігнацієм Головінським, яка заохочувала до своїх лав польську молодь, що дійшла до слова після повстання. “Котерія” креслила для неї картини майбутнього під пануванням міцної імперської руки та визначала напрямки розвитку асимілятивної політики (згадати хоча б той факт, що саме М. Грабовський був найпалкішим речником “панславізму” з домінуванням саме Російської Імперії). Більшість творчих людей – поляків, що залишилися в Імперії, прийняла іншу, ніж згадана “котерія”, стратегію – або відклала перо, покладаючи таким чином край ілюзіям про відродження незалежної польської держави (звичайно, разом з українськими, і не лише, землями “від моря до моря”), як це зробив Томаш Падура, що можна розцінювати як своєрідний антиколоніальний жест, або цілковито занурюючись у минувшину та шукаючи відряду на сторінках незалежної історії могутньої держави Речі Посполитої. Цікаво, що у цих літературних історичних візіях наступив зворот у класичній колоніалістській схемі: свою культуру на колонізованих землях насаджує не колонізатор, тобто поляк, який внаслідок свого господарювання на “кресах” все ще ним залишався (хоча формально це вже були колонії Російської Імперії), а саме місцева тубільська, маргіналізована культура стає джерелом художньої творчості та визначає основні її художні домінанти¹. Зі зрозумілих причин твори з виразно антиімперіальним звучанням з’явилися на еміграції.

З постколоніальної перспективи ми можемо сміливо поглянути на антиколоніальні дії польських романтиків. Заявлена у назві поема Юліуша Словацького “Ангеллі” вписується в ряд творів, які містили спротив Імперії, боролися за власну національну гідність і, звичайно, малювали картини (також есхатологічні) відродження незалежної Польщі.

¹ Про це писали, зокрема, дослідники літератури українсько-польського пограниччя [1], [4]. Див. також збірник [6].

Яскравий антиколоніальний характер мають “Дзяди” (частина III) Адама Міцкевича. Уже в першій сцені дав поет сугестивний опис вивезення до Сибіру молодих польських патріотів, що протиставилися імперії, взявши участь у повстанні: нескорені молоді люди, змучені виснажливими допитами і бійками (дехто з них не може самостійно пересуватися, тож їх переносять у кібітки царські солдати), стійко витримують прощання з рідним народом, показуючи йому свою незламну волю і любов до Вітчизни, вигукуючи наостанок рядок польського гімну – “*Jeszcze Polska nie zginęła*”. Доданий до драматичної частини “Дзядів” “Відступ” у поетичній формі представляє роздуми поета з подорожі по імперській державі – державі царів, де панує тиранія і деспотизм, безправ’я і брутальність, бюрократизм і услужливість чиновників. Помічені оком іноземця, сина колонізованого народу, елементи імперської дійсності тим більше дошкулили речникові імперіалізму, творцеві російського імперського культурного дискурсу – Олександрові Пушкіну, який у відповідь написав звеличуючу імперію поему “Мідний вершник” та загалом розглядав “польське питання” як справу “сімейну”, внутрішню, що вирішувалася за імперськими принципами стосунків з підкореними народами – “задушити”¹ [5, с. 127-137].

“Ангеллі” Юліуша Словацького також певною мірою є відповіддю на колоніальну політику імперської Росії. У цьому параболічному творі показовий протест як такий відсутній, значення набуває тиха “жертва, навіть жертва серця” [12, с. 52], “спокійна жертва” [12, с. 47], себто, згідно з поетом, поруч із революційною боротьбою рівноправне значення отримує тихе страждання, присвята свого життя поверненню свободи. Думається, таким чином прагнув Словацький довести значення багатьох тисяч життів своїх співвітчизників, які стали жертвами імперіальної машини влади, піддавалися моральним і фізичним тортурам, насамперед, викоріненню почуття національної тотожності.

Як ствердив Мечислав Інґльот, “це поема про трагедію вигнання з вітчизни” [9, с. 9], тобто твір уже в своїй основі скерований проти тих, хто здійснив це вигнання. Винуватці трагедії ховаються у Словацького під неуточненими визначеннями “уряд” [12, с. 1], “кати” [12, с. 22] та названими виконавцями їхньої розпоряджень – православний “поп” [12, с. 8], “козаки” [12, с. 9], “митник” [12, с. 17], “солдати” [12, с. 26]. Уточнення у цьому випадку навіть непотрібні, хіба важливо, яка імперія засуджує громадян підкореної держави за спробу відстояти свою самобутність на

¹ Цитата з листа Пушкіна до П. О. Вяземського, датованого 1 червня 1831 року: “... Но все-таки их [поляків – М. Б.] надобно задушить, и наша медленность мучительна. Для нас мятеж Польши есть дело семейственное, старинная, наследственная распря; мы не можем судить ее по впечатлениям европейским, каков бы ни был, впрочем, наш образ мыслей. (...) Того и гляди, навяжется на нас Европа” [3 X, 351-352].

довічне заслання до місця з важкими кліматичними умовами проживання та реалізує політику винищення!? Здається, Словацький хотів створити універсальний антиколоніальний код сприйняття будь-яких імперіальних насильницьких методів.

І лише визначення “сибірська земля” [12, с. 1] дає можливість помістити дію поеми у просторі, встановити вектори політичної залежності. Колами цього білого пекла, суворого, непривітного й небезпечного, подібно як Вергілій і Данте у “Божественній комедії”, подорожують головні герої поеми – Шаман і Ангеллі – тубілець і вигнанець, представники підкорених народів, люди, що живуть, за словами Тараса Шевченка, на “не своїй землі”.

Ангеллі – політичний засланець, синтетичний літературний образ, що символізує життєвий шлях цілого покоління польських патріотів, мучеників, знищених у лещатах імперського механізму, – людей свого часу і політичних обставин. Відданість ідеалам, міра любові до вітчизни цілковито очищують Ангеллі, що стає напівбожественним героєм, якому дозволено бачити і спілкуватися з янголами, чути голоси померлих, впливати на рішення свого проводиря Шамана. “Чистий як лілія” й “незаплямований жодним підлим гріхом” Ангеллі, що все ж таки усвідомлює власну слабкість і неможливість врятувати батьківщину, задля її відродження готовий пожертвувати своїми цнотами чистоти і непорочності, а навіть зріктися майбутньої небесної нагороди і скласти власну душу в жертву: *“Idźcie! i powiedzcie Bogu, że jeżeli ofiara duszy przyjęta jest, oddaje ją i zgadzam się, aby umarła. Taki mam smutek w sercu, że mi światła anielskie w przyszłości natrętnymi są, a obojętny jestem na wieczność...”* [12, с. 47]. Ця слабка людина, а, думається, можна бачити у ній віддзеркалення постаті самого Словацького, для продовження боротьби з ворогом просить: *“O! dajcie mi moc miliona ludzi, a potem tękę miliona tych, którzy są w piekle”* [12, с. 48]. Згідно з передбаченням Шамана лише смерть останнього вигнанця, тобто Ангеллі, принесе бажане відродження рідної держави. Картини відродження народів, знищення монархій – здійснення Божої справедливості на землі – вливали надію на перемогу у так нищівних змаганнях з імперією.

Аби ствердити, що боротьба вигнанців не даремна, Шаман – вождь місцевого тубільського народу – намалював їм таку есхатологічну перспективу: *“Lecz wy będziecie w grobach i całuny będą na was spróchniałe: wszakże wasze groby będą święte, a nawet Bóg od ciał waszych odwróci robaki i ubierze was w umarłych dumną powagę... będziecie piękni. Tak jak ojcowie wasi, którzy są w grobach”* [12, с. 5]. Шаман, подекуди земне втілення Бога-Отця [12, с. 4], подекуди біблійного Мойсея [12, с. 6] або – Ісуса Христа [12, с. 10], представник знедоленого народу, перейнявся нещастям вигнанців, взяв їх під свою опіку та показав Ангеллі, а че-

рез нього і всім польським засланням, справжню сибірську колоніальну дійсність. Зображуючи ситуації поневолення, кривдження, карання, фізичного й морального знування, називаючи речі, постаті, явища своїми іменами, Словацький викрив імперську сутність загарбника, його гегемонію, прагнення захоплювати і підкоряти нові території й нові народи, висловив таким чином протест і прилучився до формування антиколоніального дискурсу.

Образи мартирології польського народу в поемі настільки реальні, що важко в них повірити – Ангеллі мав враження, що чергові кола земного пекла він проходить наче уві сні. Нестерпні муки на цій землі підготували колонізатори для малих польських дітей, яких забирали від батьків, вивозили вглиб Росії з метою русифікувати, навчали новій вірі, відплачуючи за гарну науку хлібом [12, с. 7-8]; для тисяч людей, які роками відбували покарання за свою любов до вітчизни у в'язницях [12, с. 10]; для тих, хто працював у копальнях Сибіру, де навіть ланцюги брязкали тихіше, а під стелею відлунювало: “Załużę was” [12, с. 19], хто не бачив сонця та поповнював новими кістками цю землю, що “jest tylko grobem synów ojczyzny i pełna ciszości” [12, с. 19]; для того єдиного старця – представника старого покоління поляків, засланих за участь у барській конфедерації, який мав віддати власну одягу, аби скласти данину цареві [12, с. 17]; для того заслання, якого карали ланцюгами за те, що відмовився працювати у святу неділю [12, с. 26], для всіх тих, хто відпочивав у свята, встановлені царем, прирівняним до Господа, наприклад, царські іменини [12, с. 23]. Накреслив поет також різні моделі поведінки особистості у важких умовах, коли вона стоїть перед життєвим вибором: збереження почуття власної гідності (так як у випадку Вінценти Немойовського, обмовленого царським урядом перед іншими учасниками повстання та вивезеного до Сибіру [12, с. 10-11], чи безіменного ксьондза, учасника повстання, зрадженого й виданого владі його ж єпископом [12, с. 20-21]) або пристосування й асиміляції (виразно засуджується постать Вінценти Красінського – батька поета Зигмунта Красінського, який спочатку прислужився Польщі в наполеонівських війнах, а потім перейшов на службу до царя й не взяв участі у листопадовому повстанні [12, с. 35]). Прикладом святої мучениці (не польки!), що вразила своєю самовідданістю й самопожертвою, є в поемі образ княгині Катерини Трубецької, що виїхала до Сибіру вслід за своїм чоловіком – декабристом [12, с. 25].

Колоніальна політика імперії має ще один страшний наслідок, показаний Словацьким в “Ангеллі”, – моральний занепад суспільства. Громада сибірських засланих розпалася на кілька угруповань, потопала у взаємній ненависті, виснажувалася розпачем і відсутністю віри в сенс власної жертви. За прикладом Голгофи збудувала хрести, на яких розіп’яла по одному представнику з кожного угруповання, чекаючи на смерть остан-

нього з них [12, с. 28], пиячила, зневажала місцевий народ. Деградація вигнанців дійшла такого ступеня, що призвела до відповідної ворожої реакції місцевого населення. Шаман, що став ініціатором союзу вигнанців і тубільців, закинуве полякам: *“oto obraziliście ludy tej ziemi i z szczepami stoją czyhając na was; psy ich nawet czyhają, aby z was którego rozedrzeć. Spotkałże z was kiedy kto Ostiaka [місцевий монгольський народ – М. Б.] i obszedł się z nim łagodnie i po ludzku? Zaprawdę! koto psa nie przeszedł żaden nie uderzywszy go nogą jak węża. O ludzie bez pamięci i serca!”* [12, с. 36]. За такі звинувачення сам поплатився життям. Прибульці, зневажаючи гостинність місцевого населення, замість об’єднання з тубільцями з метою опору колоніалістові, заплатили за добро вбивством. “Ці сибіряки, – як ствердила Аліна Вітковська, – власне кажучи є алегорією еміграції після листопадового повстання, її завятих суперечок, сварок і зведення рахунків, отже, водночас актуальним висловленням поета про його сучасність” [13, с. 345].

Юліуш Словацький намагався вказати своїм співвітчизникам на елементи колоніальної політики ненависного загарбника – Російської Імперії, а водночас унаочнити важливу роль кожної особи в успішності або поразці такої політики. Сказати, навіть в алегоричній формі, – це значить усвідомити свою залежність, висловити протест проти неї. На таке спромogliся великі польські романтики, зокрема Словацький.

Розмірковуючи про місце сучасної Польщі у постколоніальному просторі, Марія Яньон відзначила, що “процеси загарбницької колонізації Польщі в XIX і XX століттях та протилежні їм мрії Сенкевича про колонізацію інших сформували парадоксальну польську постколоніальну свідомість. Проявляється вона в почутті безсилля і поразки, розумінні низької цінності й периферійності країни... Цьому досить поширеному почуттю меншовартості щодо “Заходу” у сфері цієї ж парадигми протиставляється месіанська гордість у вигляді нарації про наші виняткові страждання й заслуги, про нашу велич і вищість над “неморальним” Заходом, про нашу місію на Сході” [10, с. 12]. Необхідно наголосити на потребі врахування такої специфіки, тим більше, що коріння її міцне й не завжди усвідомлюване. Сучасному дослідникові важливо поглянути на тексти, що з’явилися за часів колоніального минулого, з точки зору їхньої належності до антиколоніального дискурсу, з метою визнання цього минулого, звільнення від його тягара, від обтяжливих образ і недомовок, що в часи кризи польської ідентичності, кризи патріотизму, традиційної культури дозволить сформувати новий, інший польський імаджінаріум [10, с. 329] та побудувати нові добросусідські політичні, економічні й культурні відносини з колишніми колонізаторами та колонізованими.

Література:

1. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці / Відпов. ред., упорядн., та автор передмови Р. П. Радишевський. – Київ: МП “Леся”, 2009. – 636 с.
2. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // “Слово і час”. – 1994. – № 4-5. – С. 65-71.
3. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. – Москва, 1963.
4. Радишевський Р. “Українська школа” в польському романтизмі як між-національна літературна формація // Слов’янські обрії. Вип. 2. XIV Міжнародний з’їзд славистів (10. 09. –16. 09. 2008, Охрид). Доповіді / НАН України. Укр. комітет славистів. – Київ, 2008. – С. 572-596.
5. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ. М. Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2006. – 368 с.
6. “Українська школа” в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київські полоністичні студії. – Т. VII. – Київ, 2005. – 598 с.
7. Beauvois D. Polacy na Ukrainie 1831-1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie. – Paryż: Instytut Literacki, 1988. – 290 s.
8. Dąbrowski M. Kresy w perspektywie postkolonialnej // Porównania. – 2008. – № 5. – S. 1-20.
9. Inglot M. Romantyzm. Słownik literatury polskiej. – Gdańsk: “Słowo / obraz terytoria”, 2007. – 295 s.
10. Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. – 359 s.
11. Kowalski M. Kolonie Rzeczypospolitej. – Warszawa: “Bellona”, 2005. – 368 s.
12. Słowacki J. Anelli. “Biblioteka pisarzy polskich i obcych”. – Warszawa, 1947. – 57 s.
13. Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – 744 s.

Бредихина А. В.,

УО "ГГУ им. Ф. Скорины", г. Гомель, Беларусь

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ ИНТИМНОЙ ЛИРИКИ В XXI СТОЛЕТИИ

У статті розглядається ряд проблем, пов'язаних з магістральними напрямками розвитку білоруської інтимної поезії 21 ст. Основна увага приділяється особливостям комунікації між автором і реципієнтом, специфіці втілення образів ліричного героя і героїні, а також експериментів у галузі форми і образотворчих засобів.

Ключові слова: інтимна лірика, ліричний суб'єкт і об'єкт, інтелектуалізм, герметичність, мініатюра, жанрова дифузія.

In this paper the number of problems closely connected with the basic directions of up-to-date Belarusian intimate poetry are discussed. The peculiarities of communication between the author and recipient, the specific of realization of lyrical images of heroes and heroines, as well as experiments in form and expressive means are analyzed.

Keywords: intimate lyrics, the lyric subject and object, intellectualism, impermeability, miniature, genre diffusion.

Вербальное искусство, даже при условии изображения самого себя, было и остается амальгамой современной ему действительности (хотя бы на уровне специфики мыслительной деятельности креативной личности, особенностей ее мировосприятия, моральных императивов и т. д.). В контексте этих рассуждений вызывает интерес облик белорусской любовной поэзии третьего тысячелетия, которая в определенном смысле представляет собой симптоматическое явление в отношении познания ментальности современного человека.

Среди отличительных признаков современной культурной ситуации можно назвать искажение традиционной коммуникативной модели между автором и имплицитным адресатом. Способы и средства такой творческой стратегии могут быть самые разные. Прежде всего необходимо отметить тенденцию к герметизации любовного стихотворения, наблюдаемую не только у авторов, чьей поэзии в принципе свойственна смысловая туманность в сочетании с подчеркнутой интеллектуализацией, но и у тех художников, творчество которых характеризуется прозрачностью. Подобная особенность выразительно просматривается в лирических текстах о любви И. Бобкова (сб. "Герой вайны за празрыстаць"), А. Аркуша (сб. "Прывід Вясны"), И. Богданович (цикл "Вінагроздзя каханья"), В. Шнипа (цикл "Першы тыдзень без цябе"), Л. Романовой (сб. "Птушкі і рыбы") и др. Сложно судить о нарочитости или непреднаме-

ренности такого способа художественного воплощения своего “я” в каждом конкретном случае, однако суть его можно достаточно точно сформулировать словами В. Шнипа: *“Пра што мае вершы? Пра што я пішу? // Я Богу пра вершы свае адкажу, // Я Богу за вершы свае адкажу, // А вам не скажу, // а вам не скажу...”* [12, с. 310].

Второй способ избежать исповедальности связан с примериванием масок, стремлением скрыть свои чувства за историями “чужой” любви, что становится образной доминантой целых циклов и сборников интимной лирики. Показательным в этом смысле может служить издание одновременно нескольких книг, лирические героини которых выступают в ролях средневековых Прекрасных Дам – объектов любви благородных рыцарей (сб. “Рыцарскія хронікі”, “Над замкавай вежай” Л. Рублевской, “Сармацкі альбом” И. Богданович, сб. “Зеленавокія воі і іх прыгажуні” Л. Сильновой). Поэтессы репрезентируют образ одинокой и исполненной чувства собственного достоинства “панной” в пространстве готического замка, героини, равной своему возлюбленному-князю, существование которого определено только ее желанием.

Небезынтересным видится и прием переосмысления мифологических историй любовного характера (цикл “Метакаханне” Г. Булыко, стихотворения “воля выбару...” Л. Рублевской, “Санэт XVIII стагоддзя” Ю. Пацюпы, “Рай” Э. Акулина и др.). Своеобразие их трактовки авторами не соотносится с уже привычным для белорусского вербального искусства принципом деканонизации мифа. Внешне стихотворение сохраняет признаки автопсихологической лирики, а монолог ведется от первого лица. Таким образом создается синкретическое единство, возникает новый, довольно популярный в литературе начала XXI столетия, субъект – мифологический персонаж и лирический герой одновременно.

Еще одним средством уклониться от прямого выявления своих чувств выступает придание интимному стихотворению юмористического характера. При этом на смену классической любовной шутке XX века, востребованной в творчестве М. Танка, Г. Буравкина, А. Вертинского и др., в лирике поэтов сегодняшних приходит “шчырым пафігізмам прасякнутая іронія” [10, с. 58]. Интимные стихотворения такого рода составляют довольно весомую часть в сборниках В. Трэнас (“Цуд канфіскаванага дзяцінства”), А. Ходановича (“Сто лі100ў на tut. by”), В. Жибуля (“Дыяфрагма”), Джэти (“За здаровы лад жыцця”), В. Морт (“Я тоненькая як твае вейкі”), Вс. Горячки (“Пралетарскія песні”) и др. В качестве иллюстрации иронического мышления процитируем следующие строки: *“Як бы я цябе кахаў // І расчулена ўздыхаў, // Называў цябе адзінай, // Ды сабака забрахаў”* [3, с. 14]. (Вс. Горячка)

Однако вряд ли игровое начало есть только демонстрация своей принадлежности к искусству постмодернизма, приверженность

к эстетике которого действительно просматривается у большинства из названных поэтов. Позиция иронического скепсиса не обозначает и отрицания любви как духовно-эмоционального явления, поскольку этому противоречит уже само обращение к интимной проблематике. Мотивы возникновения таких стихотворений необходимо рассматривать скорее в русле сдвигов эстетических акцентов, как протест против романтически-сентиментальных вздохов о любви, что отождествляется авторами с искусственной позой, неискренность в проявлениях своего чувства. В определенном смысле такая реакция (в белорусской литературе даже запоздалая), по мнению Р. Барта, естественна для современного человека: “Дискредитированную современным общественным мнением любовную сентиментальность влюбленный субъект должен признавать в себе как радикальную трансгрессию, делающую его одиноким и незащищенным; благодаря нынешней инверсии ценностей, как раз в этой сентиментальности и заключается непристойность любви” [1, с. 213].

Распространенным приемом выступают и метаморфозы субъектов любви, что само по себе явление не новое в вербальном искусстве интимного характера. Однако необходимо отметить необычность превращений героев любовной лирики XXI в. Действительно, не могут не поразить полные драматизма “хищные” образы одинокой волчицы (сб. “Валавуд” О. Куртанич), героини-змеи (сб. “Над замкавай вежай” Л. Рублевской) и уж тем более женщины-волколака (сб. “Падданыя каханя” З. Дудюк). Наряду с приведенными трансформациями, в которых, безусловно, угадываются фольклорные истоки, нередко встречаются превращения, основанные на крайне субъективных ассоциациях, типа “я – баса 1 ты баса” [6, с. 27] (“PAGER-вершы” Г. Лободенки) или “ты – мая зорка, а я – твая чорная дзірка” [4, с. 55] (сб. “Дыяфрагма” В. Жибуля). Наконец, самый популярный прием в сегодняшней интимной лирике – воплощение влюбленных в виде двух рыб (творчество В. Орлова, Л. Сильновой, Л. Романовой, О. Куртанич, Вс. Горячки, В. Жибуля и др.), что представляется вполне закономерным, если учесть имманентную направленность такой образно-художественной структуры на раскрытие одной из актуальных проблем в отношении мужчины и женщины – языка любви.

Трудно не заметить выразительной тенденции к игнорированию вербального компонента в отношениях между влюбленными. В связи с этим на страницах многих сборников интимной лирики прямо или косвенно ставится на первый взгляд провокационный вопрос: “*Але скажыце: // Навошта любові вершы?*” [3, с. 50]. На самом деле актуализация призыва “молчать о любви” касается не перспективы существования интимного стихотворчества, а извечной и уже упомянутой выше проблемы “искренности сублимации”, которая когда-то трактовалась Б. Вышеславецем как “критерий истинной ценности, “художественной правды”” [2, с. 55]. Иными слова-

ми, таким необычайным образом – от противного – поднимается проблема столкновения интимной и “псевдоинтимной” лирики, реальной и абстрактной аксиологической значимости самого чувства, верификационной или фальсификационной ориентированности слова. Неслучайно донесение этой идеи реализуется через неоднократное обращение к образу поэта-нарцисса, процесс написания любовных стихотворений для которого выступает актом самолюбования, сосредоточенности на своем “Эго” (“Як тисячі гадоў таму...” О. Русилки, “ап’янены ад суму паэт любаваўся сабой...” В. Трэнас).

Тут уместно будет назвать и такую черту современной лирики, да и литературы вообще, как стремление к миниатюрным формам, которые нередко целиком определяют поэтику интимных сборников (“Вершаняты” Г. Корженевской, “Лісты да цябе” А. Зэкова, “Даты” В. Горячки, “PAGER-вершы” Г. Лободенки и др.). Отмеченная особенность сочетается с лаконичностью выражения авторами (героями) своих чувств, требованием повышенной идейно-ассоциативной наполненности микропроизведения, а не создания фрагмента, зарисовки, единичного образа, афоризма, как, скажем, в пейзажной или философской лирике. Вспомним известное двустишие Р. Бородулина – поэму, согласно с авторским определением: “*Мне цябе не стае // Тае...*” [13, с. 329]. Похожие миниатюры с повышенной смысловой нагруженностью составляют довольно заметную группу в сегодняшней интимной поэзии: “*Мне так баляць // Мае забітыя жаданні, // Што нават страшна // Ад з’яўлення новых*” [8, с. 5] (О. Русилка, сб. “Ажына”); “*З табою // ўдаіх // нас болей, // чым іх*” [4, с. 98] (В. Жибуль, сб. “Дыяфрагма”); “*ліпаю запахла ў снежні // за межамі каханьня // нічога болей // не засталося*” [7, с. 75] (Л. Романова, сб. “Птушкі і рыбы”)

и многие другие. Кроме того, в интимной лирике нового столетия словесная формула “я тебя люблю” теряет свое сакральное значение. Девальвация этой фразы в сознании современного человека подчеркивается в поэтических произведениях и на стилистическом уровне. Прежде всего это замена слов любви их иноязычными соответствиями (I love you, *жэ тэм, ато те*), создание собственных интимных стихотворений на английском языке (Т. Борисюк, В. Морт) или воплощение их с помощью латинской графики (А. Ходанович, В. Стахвюк, В. Трэнас, Г. Лободенко). Сложно судить об эффективности таких способов воплощения поэтической мысли, однако подходы в их восприятии могут быть различные: от констатации зарождения новой эстетики или скрытой дидактической задачи вернуть словам любви подлинную ценность, возобновить их истинный, первородный смысл до дани моде, демонстрации авторами своей образованности или просто игры.

Интимная поэзия нач. XXI в. репрезентирует и качественно иные поведенческие модели лирических героев в ситуации любовного конфлик-

та. Традиційна во всій мировій літературі еґо метафора – война – отступає на другий план, а іноґда трактується як неприємлемий для цивілізованого чело́века спосіб отноше́нь: *“Пераблытаўшы каханьне з вайной, // не зьдзіўляйся спускашэньню душы, // Бо паўсюль замест падвойных вяршынь // Атрымаеш праязічны двубой”* [9, с. 106] (Л. Сом, сб. “Свабода Слова Зіма”).

Брутальны́й характэр колізі́й у рэшэньні любовна́й тэмы 90-х гг., прыемы трэша, цэлюю ко́рых бы́л э́патаж, а істо́ком – абэ́ррацыйна́я рэа́кцыя на і́деоло́гію по́лово́й стэры́льнасці со́црэалісці́скай літэра́туры (“Некрафілі́чнае каханне як лозунг” Зм. Вішнева, “Замарыў паэт Марыю...” В.с. Го́р’ячкі, “Аўторак пяты” А. Бахаре́віча і др.), та́жэ пастэ́пенна ўхо́дзяць у не́бэ́жыіе. Су́щно́сць любовна́х стóлкно́вэньі́ сего́дняшніх ге́ро́еў до́волна́ то́чна́ атра́жаєт слéду́ючэе сті́хотворэ́нне А. Хо́данові́ча:

*Недалёка з гульнямі да бяды,
гульні ж алімпійскія, як рубель:
е2-е4 – і ў тры хады
патапіў трохпалубны карабель.
А яна пад ветразем без вады
адарыла позіркам, як рублём,
кročыла – і ты ад яе хады
патапуў трохпалубным караблём* [11, с. 12].

І хо́ця любовь́ все́ же іно́гда воспрі́німаеця́ “крывава́й карыда́й”, на ко́рую вы́звае́т ліры́скага суб’е́кта еґо возлю́бленна́я (Г. Лободэ́нко), споса́бна́я “расстраля́ць яго́ сваі́м позірка́м” і “дабі́ць сваі́мі вусна́мі” (В. Жібу́ль), су́ць тако́га по́верхна́скага ко́нфлі́кта ско́рэе на́по́мінае́т “морско́й бо́й”. Ісход еґо́ все́гда мі́рны́й, а по́страдаць у і́то́ге мо́жэ то́лькі бума́га, ко́рая, ка́к і́звэ́стна́, все́ стэ́рпіт. Возмо́жна, осла́бленне́ разру́шытэ́льнага́ нача́ла ў сего́дняшнэ́й ліры́ке св’язана́ с тэ́м, што іні́цыято́рам “войны́-і́гры” прэ́іму́сцэ́нна́ вы́ступае́т О́на.

У сво́ю о́чэредь, у фэ́мінна́м любовна́м ды́ску́рсе та́жэ на́бляда́юць о́прэде́лены́я мо́дыфіка́цыі жэ́нска́га о́браза. Э́то сэ́зданне́ сільна́й, цэ́леу́стрэ́мленна́й о́собы, споса́бна́й за́шы́ціць сво́е чу́ство, а ў случа́е о́тсутств’я́ в’заі́мно́сці – протыво́сто́яць о́дино́чэству́:

*Ты – не мой каханы,
так, памылка.
Мой каханы не прыносіць болю,
мой каханы не ілжэ ніколі,
ён ахоўнік і майго спакою,
сэрца любай не дзярэ, бы голкай...
Выляжанку тую б задаволіў,
а мяне не варты. Аніко́лькі.
І таму апошняя адсылка:*

*я каханай буду
не табою* [5, с. 26]. (В. Куртаніч)

Подобная “я-концепция” лирической героини целиком оправдана для литературы, где наблюдается процесс уравнивания гендерной диспропорции, особенно заметный в любовной поэзии, которая воспринимается сегодня (по крайней мере в количественном отношении) преимущественно женской сферой деятельности. Психологический портрет сегодняшней обиженной мужчиной лирической героини скорее напоминает амазонку: “*Я склала зброю. Стаптала боты. // Зламала кіпці. Пайшла дадому*” [10, с. 89]. Поэтому даже измена или уход любимого для нее является не основанием для депрессии, а очередной передышкой, так как вскоре вновь “*пачынаюцца ловы // пачынаюцца ловы*” [10, с. 16].

Совсем иначе в интимных гинотекстах формируется образ лирического объекта. Прежде всего необходимо отметить тенденцию к его дегероизации, т. е. замещению образом антигероя. В культурологии, как известно, этим понятием обозначают протагониста с сомнительной системой ценностей, серую, не способную на смелость и благородство, личность. Описание таких типов в современной лирике приобретает как частную проекцию – в виде разоблачительной характеристики сущности возлюбленного (чаще бывшего), – так и общезначимую, социальную (Г. Корженевская, З. Дудюк, О. Куртаніч, В. Трэнас, В. Морт, Джэти и др.). Неоднократно даже представляются яркие, целостные портреты-дефиниции такого типа “героев-любовников”: “*... то йдзе прытомны, // мой Адзін-адзіны // са словамі, як вёрткія вужы, // з усмешкамі, як слізкія смаўжы, // з вачыма, як халодныя глыжы, // і на вяроўцы лёс вядзе ваўчыны*” [5, с. 50] (О. Куртаніч).

В интимной лирике мужчин воплощение образа возлюбленной, наоборот, связывается с ее традиционным возвышением и обожествлением. Такая позиция во многом обуславливает общую гармоническую, а временами даже идиллическую, атмосферу лирических текстов о любви (В. Ярец, Э. Акулин, В. Орлов, А. Зэков, Я. Лайков, Г. Лободенко и др.).

Необходимо отметить, что поэтессами также создается идельный образ возлюбленного как альтернатива антигерою, однако сферы функционирования этих субъектов выразительно разделены. Непреодолимая черта проходит между реальным и виртуальным пространствами (такое обозначение в приведенном выше стихотворении О. Куртаніч обозначено даже графически). Первая выступает территорией ожидания и одиночества. Вторая, будучи соотносенной в сознании героинь со сном, фантазией, мечтой, грезами, поэзией или иным временем, отождествляется с миром, где живет Он – “*прынідны хлопчык*” (Л. Сом), “*несустрэты рыцар*” (Л. Рублевская), “*чараўнік верасовы*”, “*сфантазіраваны рыцар*” (И. Богданович), “*неіснуючы сябра*” (В. Трэнас). Не удивительно, что и любовь

довольно часто супроводжується епитетами “непрочитая”, “неосуществленная”, “неисполненная”.

Формальні експерименти поезії ХХІ в. ведуться переважно в напрямленні жанрової дифузії. Прикладом може служити цикл Ю. Пацюпы “Юрлівія санети”, представляючий собою досить удачну спробу поєднання в структурі сонета ознак і властивостей декількох жанрів, не ігноруючи при цьому композиційних і змістових вимог до кожного з них (сонет-газель-туяг “Епікурейства”, сонет-брахіколон “Шчадрыца”, драпа-сонет “Самнамбулізм”). Стремління об'єднати в одне ціле верлібр, акростих і тавтограму (точніше “мінітавтограму”) визначає тематику циклу “Першы тыдзень без цябе” В. Шніпа.

Виразительна тенденція пошуку нових художественних засобів і можливостей свідчить на користь того, що любовна поезія на сучасному етапі втрачає статус найконсервативнішого виду лірики і представляє собою систему, відкриту для новачків і експериментів у дусі запитів часу.

Література:

1. Барт Р. Фрагменти речі влюбленого / Р. Барт. – М.: “Ad Marginem”, 2002. – 431 с.
2. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев. – М.: Республика, 1994. – 368 с.
3. Гарачка У. Пралетарскія песні: Вершы / У. Гарачка. – Мн.: Логвінаў, 2004. – 72 с.
4. Жыбуль В. Дыяфрагма: Збор вершаў / В. Жыбуль. – Мн.: Логвінаў, 2003. – 112 с.
5. Куртаніч В. Валавуд: Вершы / В. Куртаніч. – Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 2002. – 84 с.
6. Лабадзенка Г. рагет-вершы: начная лірыка / Г. Лабадзенка. – Вільня: “Gudas”, 2005. – 100 с.
7. Раманава Л. Птушкі і рыбы: Паэзія / Л. Раманава. – Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 91 с.
8. Русілка В. Ажына: Вершы / В. Русілка. – Мн.: Маст. літ., 2004. – 70 с.
9. Сом Л. Свабода Слова Зіма: вершы / Л. Сом. – Мн.: Логвінаў, 2005. – 130 с.
10. Трэнас В. Цуд канфіскаванага дзяцінства: Вершы / В. Трэнас. – Мн.: І. П. Логвінаў, 2005. – 94 с.
11. Хадановіч А. Сто лі100ў на tut. by”: паэзія / А. Хадановіч. – Мн.: Логвінаў, 2007. – 136 с.
12. Шніп В. А. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мн.: Маст. літ., 2006. – 318 с.
13. Яна і Я: Вершы і песні пра каханне / Уклад. Ул. Сіўчыкаў, Р. Шастак. – Мн.: ПУП “Радыёла-плюс”, 2005. – 512 с.

Бурко В. О.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка, м. Тернопіль

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРНА ТЕОРІЯ. ПРИНЦИПИ, МОДЕЛІ ТА ПРАКТИКИ

Стаття присвячена дослідженню постколоніальних студій, виокремленню етапів і стадій розвитку постколоніальних літератур. Акцентовується увага на обґрунтуванні відповідних моделей трактування постколоніального художнього дискурсу.

Ключові слова: *постколоніальні студії, ревізійністський дискурс, постколоніальне письмо, компаративна модель.*

The article deals with the investigation and analysis of the postcolonial studies and the stratification of the stages of postcolonial literatures development. A special emphasis is put on of the substantiation of the appropriate models of postcolonial discourse interpretation.

Key words: *postcolonial studies, revisionist discourse, postcolonial writing, comparative model.*

Постколоніальні студії складають частину ревізійністського дискурсу, що актуалізувався в науці з 1960-х років. Вони разом з такими контрдискурсами, як культурологічні, гендерні, афро-американські, чикано та етнічні студії утворюють простір, де перспектива Калібана¹ відіграє основну роль. Протягом 1950-х – 1960-х років відбулися визначні суспільно-політичні та гуманітарні зрушення, що детермінували виникнення постколоніалізму, серед них: видання праць Аме Сезера “Дискурс колоніалізму” (1950) та Франца Фанона “Чорна шкіра, білі маски” (1952), твору нігерійського письменника Амо Тутуола “Той, що п’є пальмове вино” (1952). Згодом, 1958 року, побачив світ роман Чінуа Ачібі “Світ розпадається”, у якому різко розкритикована система західної антропології та історії. І нарешті, визначне дослідження Е. Саїда “Орієнталізм” (1978) стало основним канонічним текстом постколоніальних студій, що дало теоретичне підґрунтя для праць Г. Бгабги, Г. Ч. Співак, Б. Ашкрофта, Г. Тіффін, Р. Янга та багатьох інших. Основним предметом дослідження постколоніальних студій є проблема імперського впливу на колонії та реакція колишніх колонізованих спільнот на західну систему знання й ідеологію. Традиційно “постколоніальність” співвідносилась з позаєвропейською спадщиною. Однак сьогодні постколоніальними є й ті спільноти, які зазнали внутрішньої колонізації, зокрема етнічні, расові чи національні меншини. Потрактування постколоніального художнього

¹ Герой п’єси В. Шекпіра “Буря”

дискурсу неоднозначне серед науковців. Одні вважають його *опірним/резистентним* (Е. Саїд, Б. Гарлоу, А. Дженмохамед, Г. Ч. Співак), інші взагалі проти *уніфікації* та об’єднання письма колишніх колоній під однією парасолькою (Г. Бгабга, А. Мукгерджі). Крім того, розрізняють також і самих практиків постколоніальних студій, а саме тих, що сформовані на євро-американській літературній теорії (Г. Л. Гейтс-молодший, Г. Бейкер-молодший, Б. Гарлоу) та тих, які походять з (пост)колонізованих спільнот (Е. Саїд, А. Дженмохамед, Г. Бгабга).

Бути колонізованим, за В. Родні, означає бути викресленим з історії [6, с. 582]. Звідси постколоніальне письмо та практика спрямовані на повільне та складне вписування колишнього колонізованого в історію, що сконструйована західною системою знання. Намагання постколоніальних теоретиків та письменників пере-писати історію безумовно пов’язує їх з парадигмою Нового історизму, виникнення якого не в останню чергу було зумовлене постколоніальним досвідом. Характерною ознакою постколоніальних досліджень та самих художніх творів є зміни в трактуванні історії, а також переосмислення самого концепту історії (наприклад, у творі С. Рушді “Опівнічні діти” (“*Midnight’s Children*”, 1981)). Перспектива таких текстів зміщується в бік Іншого. Основний посыл постколоніальних досліджень полягає в тому, що культура повинна бути звільнена від деструктивної діалектики історії. Саме тому велику роль у художніх текстах постколоніального характеру відіграє час, гра з часом, поєднання минулого та теперішнього, навмисне сплутування часових станів та перспектив, “зміна темпоральної лінійності на просторову множинність” [2, с. 33]. Питання “норми” теж проблематизується в постколоніальному дискурсі, а “подвійний погляд” (імперії та колонії) зумовлює відсутність одновимірної перспективи.

Необхідність існування постколоніальної літературної теорії пояснюється нездатністю європейської теорії “адекватно й повноцінно пояснити складнощі та розмаїття автохтонних культур, що присутні в постколоніальних текстах” [2, с. 11]. Як стверджують теоретики постколоніалізму, “самі європейські теорії виникли на ґрунті певних культурних традицій, які часто помилково вважались “універсальними”. Теорії стилю та жанру, твердження про спільні риси мови, епістем та ціннісних систем радикально проблематизуються у практиках постколоніального письма” [2, с. 11]. Політичний та культурний моноцентризм, що визначав ситуацію імперіалізму й колоніалізму, обумовив і відповідну систему репрезентації. Виникнення автохтонних теорій, як реакція проти тривалого панування однієї системи цінностей, сприяло формуванню “особливої національної та регіональної свідомості” [2, с. 12]. Довготривале витіснення підпорядкованих культур на маргінес спричинило дестабілізацію опозиції центру та периферії. На думку теоретиків постколоніалізму, явище

децентралізації та плюралізму, що характеризує постструктуралістську ситуацію в Європі, перед тим оприявнилось у постколоніальному дискурсі. Завдання постколоніальних студій полягає в дослідженні розвитку дескриптивних моделей письма, ролі мови в формуванні особливої дискурсивної практики, та нарешті взаємодії постколоніального типу письма з соціальними та матеріальними практиками колоніалізму. Постколоніальні студії нерозривно пов'язані з мультикультурною ситуацією сьогодні, адже “їхня компаративна методологія передбачає гібридний та синкретичний погляд на сучасний світ. Він і забезпечує парадигму “відмінність на рівних умовах”” [2, с. 35].

Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін у визначальній для постколоніальних студій праці “Відповідь імперії: теорія та практика постколоніальних літератур” зазначають, що під самим постколоніалізмом вони розуміють будь-яку культуру, яка зазнала дії імперіалізму з моменту колонізації й до сьогодні [2, с. 2]. Спільним для всіх постколоніальних культур, попри їхні локальні особливості, є те, що вони постали з досвіду колоніалізму і утверджували себе через опозиційність до домінуючої імперської парадигми. Важливу роль у розвитку імперської експансії відіграла гуманітаристика, зокрема, англійська мова та література. Як стверджується у передмові до вище названої книжки: “Вивчення англійської та зміцнення імперії походять з одного ідеологічного клімату і розвиток одного безпосередньо пов'язаний з іншим, як на рівні звичайної взаємовигоди (наприклад, пропаганда), так і на рівні несвідомому, що сприяє формуванню сконструйованих цінностей (серед них цивілізація, людськість та інше) і відповідно їхніх протилежностей “дикунство”, “тубільний”, “примітивний” [2, с. 3]. Через “привілейовану норму”, що складала сутність англійської мови, заперечувалась цінність “периферійного”, “маргінального” та “неканонічного”. Література стала основним знаряддям імперії у процесі насадження власних культурних цінностей. З боку колонізованих народів такий стан породив мімікрію чужих пануючих парадигм, що пояснювалось прагненням бути не лише визнаними, але прийнятими та поглинутими. Для периферійного суб'єкта ввійти в культуру колонізатора означало не лише зректися власних коренів, але стати “більшим англійцем, аніж самі англійці” [2, с. 4]. Таким чином, утвердження незалежності колонізованих народів передбачає насамперед усвідомлення ними самими своєї залежності від мови, літератури, мислесхем колонізатора, а тоді набуття власної, самостійної традиції.

Посутнім для колишніх колонізованих спільнот залишається питання гегемонії імперського “культурного капіталу”. Якщо колишні колонізовані спільноти звільнилися від влади імперії, то очевидно виникає запитання, чому вони традиційно означаються як *пост*-колоніальні, тобто чому ж дискурс колоніалізму залишається актуальним для них? Як зазна-

чають автори Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін, “питання, чому імперія повинна відповісти центру, коли вже сама імперська структура політично зруйнована, все ще залишається важливим” [2, с. 6]. Суть у тому, що навіть за умов, коли Велика Британія втратила свій статус гегемона на культурно-політичній арені, поступившись місцем тим же США, її літературний канон, подібно як і стандартизована англійська мова, продовжують визначати смаки та вартість культурних продуктів. Тягар минулого і надалі визначає перспективи розвитку постколоніальних спільнот. Ситуація культурної гегемонії породжує відчуття меншовартості та периферійності у колишніх колонізованих.

Розвиток постколоніальних літератур має свої власні етапи та стадії. Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін визначають три визначні моменти. Перший, тексти на теренах колонії продукуються представниками з боку імперії, які прибули з місією на захоплену територію. У їхніх описах, попри детальне змалювання краєвидів, звичаїв та традицій місцевого населення, прочитується протиставлення міського і сільського способу життя, метрополії та провінції, цивілізації та “дикунства”. Отже, їхня позірна об’єктивність приховує насправді сильну імперську настанову. Другий етап розвитку постколоніальних літератур передбачає створення текстів уже місцевою елітою, яка володіє мовою колонізатора, і намагається відтворювати його літературну традицію. Причому видання літературних творів відбувається за умови “наявності імперської ліцензії” [2, с. 5]. Прикладом може бути величезний масив літератури XIX століття, що була написана англійською представниками індійської аристократії. Характерною ознакою таких текстів є засудження системи уярмлення, звернення та прославлення багатой спадщини колонізованого народу, проте їхні автори не мали змоги глибоко розвивати тему анти-колоніалізму. Адже “інститут “Літератури” в колонії знаходиться під прямим контролем імперського правлячого класу, який визначає прийнятну форму та дозволяє публікацію й поширення художнього твору” [2, с. 6]. Таким чином, тексти написані в період колоніалізму обмежені дискурсом та практиками панівної системи. І нарешті третій етап – це формування незалежної літературної традиції, що відбувається через використання мови та літературної традиції у новому, самостійному вимірі.

Ключовим поняттям при дослідженні ситуації постколоніалізму є проблема “місця та зсуву, дезорієнтованості” (place and displacement). Саме у ній кореняться причини кризи ідентичності постколоніального суб’єкта, який нездатний відновити взаємозв’язок між собою та локасом. Відчуття “просторового зміщення” обумовлене міграцією, досвідом рабства, “добровільним” переїздом в пошуках кращої долі, або ж культурним приниженням (свідоме чи несвідоме упослідження місцевої культури так званою вищою расовою чи культурною групою). Таким чином ді-

алектика локусу та його зміщення характерна ознака будь-якого постколоніального суспільства. Просторове зміщення породжує альєнацію особистості чи навіть цілої групи, а також кризу їхнього саморозуміння. Через дискурсивну практику конструювання “локусу” відбувається ідентифікація відчуження.

Особливості постколоніального дискурсу спричинили необхідність вироблення відповідних моделей його трактування. З цього приводу Б. Ашкрофт, Г. Гріффітс та Г. Тіффін виокремлюють чотири підходи до прочитання текстів колишніх колоніалізованих спільнот. Перша модель – це “національна” або “регіональна”, вона наголошує особливі риси певної національної чи регіональної культури; друга – означена як “расово-центристська” парадигма, з її допомогою ідентифікуються характеристики спільні для різних національних літератур; третя – це компаративна модель, вона має на меті знаходити лінгвістичні, історичні та культурні особливості у двох чи декількох постколоніальних літературах; четверта – найбільш ширша, доводить, що такі риси, як гібридність чи синкретизм складають основу всіх постколоніальних літератур. Ці моделі функціонують як підходи в критичних практиках постколоніалізму.

Кожна з цих моделей має як позитивні, так і негативні сторони. Першим постколоніальним суспільством, що сформувало власну літературу були США. Утвердження власної літературної традиції дало їм змогу вказати та підкреслити свою відмінність від Великої Британії. Таким чином декларація власних національних традицій письма складає невід’ємний момент у процесі відсепарування від центру. Разом з тим “тип націоналізму, коли якась часткова правда чи кліше набирають ортодоксального статусу, є однією з небезпек, що прихована у таких національних концепціях літератури. Імпульс до національного самовираження в критичному поцінуванні літератури часто нездатен заперечити обмеженість національного міфу” [2, с. 16]. Незважаючи на це, більшість літератур колишніх колоній розглядаються як індивідуальні, самодостатні, такі, що передають культурні особливості певної країни. Подібну ситуацію маємо і з *регіональними* літературами. Виокремлюючи якісь спільні концепти для літератур певного регіону, ми тим самим обмежуємо свої інтерпретативні методики. У той же час така модель насправді продуктивна для деяких літератур. Наприклад, вест-індійська література однозначно може вважатись регіональною, а не національною. Підтвердженням цього, є той факт, що окремі дослідження літератури Ямайки чи Тринідаду сьогодні відсутні.

Яскравим прикладом компаративної моделі є дослідження “письма чорношкірих” (Black writing). В основі таких праць закладено ідею раси, яка і об’єднує твори афро-американських, афро-карибських та письменників африканських країн. Проте часто у дослідженнях “чорного пись-

менства” “ігноруються значні культурні відмінності між літературами, які написані чорношкірими меншинами в багатій та сильній білій країні, та тими, що створені в чорношкірих незалежних державах” [2, с. 19]. Особливо, коли взяти до уваги, що останні часто знаходяться під політичним та економічним впливом білих країн. Расовоцентристські практики визначають риторику досліджень мартинікського поета А. Сезера, одного зі засновників та активного апологета концепції “Негритюд”, так само і Л. Сенгора, які наголошували на унікальності негроїдної раси, її визначній місії в історії людства. Хоча почати їх теоретичні обґрунтування нагадували європейські теоретичні моделі, оскільки вбудовувались як відповідь на тривале панування білошкірих та їх ціннісної системи. Зокрема, у своїй критиці Негритюду нігерійський поет і драматург Воле Шоїнка зазначає, що він (негритюд) відображає бінарну природу західної філософської традиції [7, с. 69]. У США “Рух за права чорношкірих” (The Black Power movement) у своєму прагненні утвердити властиво негритянську естетику, світобачення та спосіб мислення, багато в чому повторив модель Негритюду. У сучасному північноамериканському літературознавчому дискурсі можемо виокремити праці Г. Л. Гейтса-молодшого, Г. Бейкера-молодшого, які намагаються сконструювати афро-американську літературну традицію, її іманентні риси та особливості через апеляцію до риторичних, лінгвістичних моделей африканської народної творчості та міфології.

Винайдення чи розробка більш ширших компаративних моделей з метою об’єднання усіх літератур, що написані у постколоніальних державах, завдання досить складне. Труднощі виникають вже при спробі знайти термін для всіх цих літератур. Наприклад, запропонована у шістдесятих роках минулого століття назва “література країн Співдружності” (“Commonwealth literature”) була згодом відкинута через географічну та політичну лімітованість. Оскільки передбачала включення країн, що належали чи належать до Співдружності націй¹.

У той же період в деяких наукових колах був запропонований політично некоректний термін “література країн Третього світу”. Більш відповідною, на думку багатьох дослідників, є назва “нові англійськомовні літератури” (“new literatures in English”). Широко вживаним сьогодні є термін “постколоніальні літератури”. Попри те, що поняття “нові англійськомовні літератури” не передбачає будь-якого відсилання до контексту колоніалізму, що, звичайно підтримується націоналістично налаштованими дослідниками, які не бажають наголошувати колоніальне минуле, воно імпліцитно передбачає привілеювання європейської перспективи. Адже містить поділ на “старі літератури”, отже, гегемонію британ-

¹ Співдружність націй – міжурядова організація, що складається з 53 незалежних держав. Відома перед тим як Британська Співдружність.

ської традиції, та нові. Автори книжки “Відповідь імперії” підкреслюють оптимальність терміну “пост-колоніальні літератури”. Зокрема вони зазначають: “Термін “пост-колоніальні літератури” зрештою має переваги над іншими, тому що він відкриває перспективи можливого дослідження ефектів колоніалізму у та між англійським письменством та письменством корінного населення наприклад, Африки та Індії, а також літературою, що написана іншими мовами у діаспорі (французькою, іспанською, португальською)” [2, с. 23].

Зокрема компаративний підхід до аналізу тематичного рівня корпусу постколоніальних текстів дав змогу виявити у них такі спільні моменти:

- тема боротьби за незалежність та прославлення національних героїв;
- агресивний вплив чужої культури на (пост)колоніальне суспільство;
- подорож європейця у незнайомій країні та використання ним культурного путівника, що написаний з європейської перспективи;
- альєнованість особистості у колонізованому просторі.

Окрім тематичних паралелей, дослідники виокремлюють також характерне для постколоніальних літератур використання алегорії, іронії, магічного реалізму та неперервного наративу (дет. див. [2, с. 27]).

Важливою проблемою постколоніальних літератур є визначення шляху “деколонізації” уярмленої культури. Одна група митців та критиків ратує за відновлення доколонізаційної культурної традиції та мови. Інші ж наполягають на культурному синкретизмі як іманентній характеристиці постколоніальної ситуації. Зокрема прихильники синкретичної парадигми стверджують, що “роман, який написаний бенгальською чи мовою гікую обов’язково є кросс-культурним гібридом, і в процесі деколонізації потрібно визнати це. Якщо ж ні, то в такому випадку ми маємо сплутування деколонізації з відновленням доколоніальної реальності” [2, с. 29]. Дебати між теоретиками доколоніального культурного відродження та постколоніального синкретизму продовжуються і сьогодні. Хоча розпочались вони наприкінці ХХ століття серед нігерійських митців (Воле Шоїнка та Ібеке Чінвейзу). У той час, коли одні виступають за повернення до коренів раси чи етносу (Е. Брайтвайт та І. Чінвейзу), їхні опоненти відстоюють культурний синкретизм (Воле Шоїнка та Вілсон Гарріс). Зустріч імперії та колонії в літературному тексті розглядається і в площині європейського структуралізму, постструктуралізму та марксизму. Вагомими у цьому плані стали праці Ц. Тодорова [9] та Е. Саїда [1], так само як і Л. Альтусера, який наголошував роль ідеології в процесі формування світогляду колоніального суб’єкта. Ця дискусія не залишилась непоміченою й такими теоретиками, як Г. Ч. Співак [8], Г. Бгабга [3, с. 4] та А. ДженМохамед [5]. Таким чином, за словами С. Руської “відповідь імперії імперському центру”, передбачає не лише національне

утвердження та відродження, вона “проблематизує самі підвалини європейської та британської метафізики, змінює увесь світогляд в основі якого лежить протиставлення центру та периферії” [2, с. 32].

У творах таких письменників, як Чінуа Ачибі, Джордж Лемінг, Патрік Вайт, Маргарет Етвуд, Відіадхар Найпол, Джин Рис, Джон Кутзі, Вілсон Гарріс стратегія переписування канонічних текстів англійської літератури є способом “реструктурування європейських реалій в постколоніальних умовах” [2, с. 32].

Література:

1. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд. – Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 511 с.

2. Ashcroft B. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures / Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. – London: Routledge, 1989. – 283 p.

3. Bhabha H. Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi / Homi Bhabha // Critical Inquiry. – 1985. – Vol. 12, № 1. – P. 36-79.

4. Bhabha H. The Location of Culture / Homi Bhabha. – London: Routledge, 1994. – 260 p.

5. JanMohammed A. Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa / Abdul JanMohammed. – Amherst: University of Mass, 1983. – 430 p.

6. Hopkin J. Guide to Literary Theory and Criticism / John Hopkin, ed. by M. Groden, M. Kreiswirth. – N. Y., Johns Hopkins University Press, 1994. – 775 p.

7. Soyinka W. Myth, Literature and the African World / Wole Soyinka. – Cambridge: Cambridge University Press, 1976. – 270 p.

8. Spivak G. C. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics / Gayatri Chakravorty Spivak. – N. Y., L.: Routledge, 1988. – 420 p.

9. Todorov T. The Conquest of America: The Question of The Other. Trans. Richard Howard / Tzvetan Todorov. – New York: Harper and Row, 1982. – 350 p.

Бурлакова І. В.,

Національний київський університет ім. Тараса Шевченка, м. Київ

ЕТНОСТЕРЕОТИПИ В АВТОРСЬКОМУ НАРАТИВІ СОФІЇ ПАРФАНОВИЧ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ ОПОВІДАНЬ “У ЛІСНИЧІВЦІ”)

Предметом дослідження у статті є нарративна стратегія оповідань С. Парфанович для дітей. Використовуючи дидактичний потенціал літератури для дітей та ведучи розмову з юними українцями в еміграції, С. Парфанович творить світ, в якому діалогічні моделі автор – текст – реципієнт формують уявлення про природу рідного краю. Така авторська позиція дозволяє ідентифікувати поняття “свій серед інших”, знаходячи гармонію у співіснуванні світу людини і світу тварин, репрезентуючи віталістичну концепцію творчості.

Ключові слова: нарративна стратегія, поняття “свій серед інших”.

The subject of the present article is a narrative strategy of S. Parfanovych's short stories for children. Using a didactic potential of the literature and communicating with young Ukrainians in emigration, S. Parfanovych creates a world where the dialogical model author-text-recipient forms a picture of the native land's nature. The author's position of this kind makes it possible to identify the concept “self among others” finding harmony and co-existence of the human and animal worlds and representing vital concept of creative work.

Key words: narrative strategy, concept “self among others”.

Твори Софії Парфанович (1898–1968 рр.) маловідомі українському читачеві, адже шлях творчої спадщини письменниці-емігрантки на батьківщину пролягав через ідеологічні кордони. Доробок авторки складають тексти переважно малих жанрових форм: оповідання, новели, нариси тощо. Ні еміграційна критика, ні літературна критика в Україні не приділяли достатньо уваги постаті С. Парфанович та її творчому доробку.

У цілому корпус джерел, об'єктом спостереження у яких є творчість української письменниці-емігрантки, є незначним, однак і серед цих, переважно стриманих у поцінуванні таланту письменниці статтях та відгуках, знаходимо такі, що вказують на особливу енергетику текстів С. Парфанович. Правда, таємниця національного енергетичного заряду, що випромінюють ці твори, була скоріше помічена та окреслена, аніж досліджена. Вважаємо, що повновимірна характеристика усіх рівнів поетики творів для дітей С. Парфанович дозволить заповнити ці лакуни, а нарратологічний дискурс, що органічно вписується у стратегію дослідження творчості письменниці, обраний за домінуючий у запропонованій статті.

Схвальну оцінку першої збірки оповідань С. Парфанович “Ціна життя” (Львів, 1937 р.) та згадку про другу, видану в “мурівський” період

творчості (“Загоріла полонина”, 1948 р.), зустрічаємо в еміграційній критиці. Статтю, присвячену третій збірці “Інші дні”, пропонує Г. Шевчук. Характеризуючи ідейно-тематичні обшири творчості письменниці, лікаря за фахом, критик указує на присутність авторського “сучасного віталізму”. У його міркуваннях закладений код прочитання прози С. Парфанович як письменниці віталістичного спрямування, життєстверджуючого пафосу [7, с. 141].

Те, що вагому частину спадщини письменниці становлять твори, адресовані дітям та юнацтву, слід розглядати як жест-вияв віталістичної концепції творчості, один із рівнів втілення авторської свідомості, що проявилася через пошуки автором свого адресата – генерації українців, народжених на еміграції, який пов’язує своє майбутнє з надією на повернення на батьківщину. Українська література, адресована дитячій аудиторії, має досить тривалу традицію та яскраві зразки (Марко Вовчок, Б. Грінченко, Н. Забіла, О. Іваненко, М. Коцюбинський, В. Нестайко, О. Олесь, Леся Українка, І. Франко та інші). С. Парфанович шукаючи власну модель творчості, власну наративну стратегію, звертається до теми природи. Використовуючи традиції зообелетристики, письменниця пропонує читачеві ознайомитися з образом української природи (здебільшого Бойківщини – її малої батьківщини) і творить низку оповідань “У лісничівці”. Ю. Тис, характеризуючи пафос книжки, звертає увагу на його “зворушливу красу”, яка реалізується у “тендітній атмосфері гармонії” між людиною та тваринним світом [4], називаючи твір найкращим в еміграційній “літературі цього жанру”, що “витримав пробу часу...” [5].

С. Парфанович усвідомлює, що її діалог з юними українцями повинен розвиватися з огляду на дидактичний потенціал літератури такого роду. “Упродовж становлення культури нагромаджувалися спостереження над способами розповідання про бачене, почуте, пережите, пізнане; водночас склалися *етнічно (національно) відмінні засоби вербалізації досвіду* – повістування, оповідання, розповідання, нарації, епосу” [1, с. 10] (курсив мій. – І. Б.). Якщо пріоритетним для дослідника є “знайти, відшукати відлуння національних витоків оповідно-розповідних практик у моделях універсального формату” [1, с. 19], то розпізнати неповторно-особистісні коди творчості митця в національному універсумі є важливим з огляду на те, що універсальні моделі підлягають кореляції в координатах індивідуальних практик.

Переживаючи зі своїми героями власне дитинство, що проходило серед опетизованої Лесею Українкою волинської природи, С. Парфанович творить *реалістично орієнтований образ* рідного лісу. Така наративна форма виправдана прагненням відтворити образ світу, який покинули батьки юних читачів, і який ці читачі повинні безпомилково ідентифікувати як *свій* серед множини *інших*, – тих, що пропонує великий світ.

Комунікативний рівень циклу “У лісничівці” охоплює й дорослу аудиторію, подаючи “приховані” спостереження щодо особливостей дитячої психології та коментарі відносно специфіки спілкування з дитиною. Складається враження, що міметичний тип оповіді “обернений” до читача-дитини, а дієгетичний – до читача-дорослого. Спостереження над адресатом та оповідним каноном циклу “У лісничівці” дозволяє виявити особливості наративу, що полягають у поєднанні “внутрішньої” та “зовнішньої” фокалізації, коли фокалізатором є то автор, то герой-дитина. Два світи – дитячий та дорослий – то фокусується, то розходяться. Під час неможливо розрізнити модель споглядання “дорослий очима дитини” від моделі “дитина очима дорослого”. А звідси – й неповнота відповіді на питання щодо адресату самого акту комунікації. “*Він (Славко, один героїв циклу. – І. Б.) був певен, що, як у байках так і в житті, тварини говорять, а мама, яка знала все досконало, напевне розуміла, що вони говорять. І справді, мама, як дружина лісничого, знала дуже багато про життя звірів і від чоловіка і з книжок. Завжди вміла вона розказати щось цікаве і ніколи не лишала запитань дітей без відповідей*” (тут і надалі збережено мову оригіналу. – І. Б.) [3, с. 48].

Світ природи – яскравий спомин з дитинства авторки – постає як цілісний простір, втілений на рівні тексту через спрямованість авторської свідомості. Тут власне референтна подія (життя природи) та факт комунікації (авторська рефлексія світу природи та її художній вияв) реалізуються у повноті тексту як висловлювання. У цьому й полягає особливість авторської інтенції оповідань для дітей С. Парфанович. Референтна подія циклу оповідань “У лісничівці” на рівні архітекtonіки визначає його хронотопічний характер, а комунікативна подія спрямована на ціннісний аспект світосприймання авторки й набуває діалогічних характеристик. С. Парфанович формує духовний простір української дитячої белетристики за кордоном (зокрема її мурівського періоду).

У парадигмі етичного коду оповідань С. Парфанович, реалізованого в моделі гармонійного співіснування природи й людини, умовно виокремлюємо “фокус дитини” та “фокус дорослого”. На важливості визначення особливостей фокалізації, що пов’язані не лише з семантикою, а й з прагматикою літературного дискурсу, в роботі “Способи регулювання наративної інформації в дитячій літературі: фокалізація” наголошує О. Папуша [2]. Книжка “У лісничівці” стала не лише посланням юним українцям, а й спробою відтворення світу, що асоціюється в авторки з ретроспективною візією України, (особливого ландшафту, колориту, її природного світу тощо), що для названої аудиторії читачів є проспективною моделлю незнаної й далекої батьківщини, на яку, можливо, вони колись зможуть повернутися.

Здебільшого урбанізованому поколінню дітей українських емігрантів бракує спілкування з природою, тому письменниця ставить завдання по-

долати відчуженість між людиною й природою. “Щира любов до природи [...] є найкращим засобом звернути увагу молоді на красу, якої вона, вихована у великих містах майже не знає, а то й недоцінює. Така односторонність, питоменна обставинам, яких живемо, не є явищем нормальним; прийде корисний відворот, а з тим пізнання природи займе належне місце повної людини” [5, рец 2], – тобто особистості, цілісності якої буде, за Ю. Тисом, відтворена перебуванням у координатах національного космосу. Сама авторка так коментує ідейне спрямування збірки, акцентуючи увагу на її виразно патріотичному пафосі: “Моря сині, глибокі, визолочені сонцем – чарівні, Ніягаський водоспад – могутній. *Оцінювати їхню красу – ми навчилися, але не навчилися любити їх*. Їхня краса залишила нас холодними і не зворушувала нас глибоко. Вона була, як скарби *чужої людини*, чи її розкішні палати. Ми оглядаємо їх і – йдемо далі. І що далі йдемо, то кращою, чарівнішою й дорожчою видається нам Україна, *батьківщина наша*. Ми *любимо* її, ми *тужимо* за нею” [3, с. 181]. І далі: “Може, нам пощастить колись вернутися туди, знову дихнути *рідним* повітрям *наших* луків і лісів та зустрінути хоч дітей тих людей, що там залишилися” [3, с. 183] (курсив мій. – І. Б.).

На тлі ностальгійного настрою (“ми тужимо”) бачимо набагато глибше почуття патріотизму (“батьківщина”, “любимо її”). Загострене переживання “буття поза національним простором” зафіксоване в опозиції “чужий”/“свій” (як того, що можна лише *цінувати*, і того, що належить *любити*).

С. Парфанович не вдається до прийомів очуднення, не намагається завоювати дитячу увагу казковими персонажами чи фантастичними сюжетними поворотами. Образ природи у її творчості – це поетична реконструкція етнокосмосу поза болучим національним питанням, коли абстрагування від комплексу нації без держави детермінує візію самодостатнього світу, де все ґрунтується на законах співмірності, й ніякі зовнішні впливи не можуть порушувати гармонію та вічні закони життя. Вранці неодмінно зійде сонце, а за зимою завжди приходиться весна. А за нею – щедрий на зелень і квіти червень: “Луки цвіли під червневим сонцем. Серед пишної зелені розсипались білі *ромени*, наче очкаті зірки. Фіолетові *дзвоники* хитались за подувом вітру й цілими лавами стелилися поміж рожевих *зозуленців*... Сині *незабудьки* припадали в долинках та стелилися ближче до зарінка та поміж лозами. Шелестіли трави й хвилювалися під вітром, наче вода великого озера. Під теплим сонцем пахтіли луки *м'ятою й чебрецем* та радували око своїми кольоровими квітками” [3, с. 14] (курсив мій. – І. Б.).

Через описи звірів та птахів постає природна картина світу, де кожен займає свою екологічну нішу, де немає пустки: “*Угорі по деревах* бігають білки. Бронзові, вправні, меткі. Перестрибують з дерева на дерево й

гойдаються на гілках. Часом якась вибіжить на вершечок смереки, позирає з цікавістю вниз та чистить лапками ротик. Інша гризе шишки і кидє згори шкаралушу. *Понад деревами* ширяють орли, а яструби квілять у *верхів 'ях*. Безліч лісових птахів викрикує та співає в *кущах...*” (курсив мій. – І. Б.) [3, с. 75-76].

У відтворенні зовнішності птахів авторка вдається до порівнянь яскравого пір'я з предметами одягу. Спостерігаємо поєднання етнічних, суто регіональних (здебільшого бойківських) та розповсюджених у європейській культурі назв предметів одягу: “...дятьель, у *смокінгу* з червоною *камізьелькою*” (курсив мій. – І. Б.) [3, с. 75-76]. “Смокінг” є етнічно “нейтральним” натяком на шляхетність вдачі птаха. А “камізьелька” окреслює етнічні параметри дієгетичного наративу, локалізуючи їх до масштабу малої батьківщини – Бойківщини. Деталізація опису тваринного світу римується з етнографічним ескізом, що знаходимо в іншому оповіданні циклу: “...Сім'я Верстюків ішла в неділю до церкви молитися. Потім, уже після відправи, вони виходили на цвинтар. Туди висипався різнокольоровий народ: дівчата й жінки, одягнуті в *строкаті бойківські мальованки*, або й *шалінові спідниці*, *заквітчані хустками*, запашними м'ятою, що її по листочкові вкладали в хустинку, йдучи до церкви” (курсив мій. – І. Б.) [3, с. 95-96]. Або: “У спілих житах жінки в червоних хустках і клірових спідницях виглядали, як *великі квітки*. Вони працювали хильцем, вилискуючи блискучими серпами. За ними йшли чоловіки в білих, полотняних одягах та темних “лейбиках” на спині і *були схожі на бузьків*” [3, с. 114].

Авторка доступно мовою знайомих образів подає дитині уявлення про циклічність життя, його закони. Ці образи мають національний колорит, усі згадані рослини ростуть на рідній авторці Бойківщині – втраченому едемі дитинства. Образ природи у книзі оповідань “У лісничівці” національно маркований також цілим рядом художніх прийомів та характерних, традиційних для української культури образів: “*Смереки* та *ялини* співали свою задумливу пісню;” “...*ялівці* стояли, обсіпані безліччю синяво-чорних ягід”; “Над річку ліс вибігав кущами, мережив її берег *каліною*, що до пізньої осені зберігала свої *червоні корали*” [3, с. 5] (курсив мій. – І. Б.).

Якщо у наратологічному аспекті текст постає передусім як знакова структура, то подальший наратологічний дискурс дослідження передбачає спостереження над окремими образами як знаками-семами, відтвореною авторкою національно маркованої моделі світу. Серед прекрасної природи у дитячих творах С. Парфанович живуть прекрасні люди – люди високого відчуття гармонії та краси. Це енциклопедія національної культури, яка вчить законам родинного життя, вибору моделі поведінки, культурі спілкування, мовному етикету. Мова її юних героїв ряс-

ніє на шанобливі звертання до старших. Приклад високої мовної культури, доброзичливості, ввічливості, дотримання звичаїв та християнської доброчесності подають дорослі: “у ласці Божій зіставайте!”; “Доброго здоров’я, дорога пані!”; “Добрідень, моя любя”, “Слава Ієсусу Христу, пане лісничий. – Слава на віки!” тощо.

У націєрозповідному дитячому дискурсі малої прози С. Парфанович не знаходимо дидактичних резюме, які б сигналізували про здійснення повноти комунікативної сфери тексту. Натомість зустрічаємо своєрідні дидактичні відступи, які перемежовані з референтним нарративом. Ці спостереження дозволяють наголосити на постійній присутності авторської свідомості, як однієї з характеристик, що визначає швидкість нарації, яка має сталі характеристики, коли власне референтний та комунікативний нарративи є рівнотривалими.

Життя героїв циклу оповідань С. Парфанович розгортається у координатах село – лісничівка – ліс. Село постає як складова природного ландшафту, а архітектура селянської хати часто передає вдачу самих жителів, яка з погляду етнопсихології детермінована природними умовами: кліматом, щедрістю рослинності, характером водоймищ та рельєфом місцевості. Селяни Бойківщини особливо цінують землю, якої так мало у гірській місцевості. Малопридатна для господарювання земля потребує надзвичайних зусиль, і тільки найпрацьовитіших нагороджує врожаєм. Ліс для бойків становить ще одне важливе джерело добробуту: вони заготовляють деревину, полюють дичину, збирають гриби та ягоди, займаються рибним промыслом. Важливим компонентом морально-етичного виховання у родинній етнопедagogіці бойків є екологічна культура, що на рівні комунікативного дискурсу циклу “У лісничівці” реалізована через екологічну свідомість автора, а на рівні референтному – у повчальних розповідях героїв або у їх вчинках-ілюстраціях.

З-поміж усіх героїв автор виділяє фігуру лісника Василя Вірстюка як носія екологічної культури, охоронця лісу. Його родина (сам лісник Василь, пані Ганна, його дружина та їх троє дітей) стає ідеальною моделлю української родини, а своєрідна хроніка життя цієї сім’ї “у лісничівці” складає сюжетно-оповідну основу тексту. Повнота референтного нарративу циклу постає у реалізації мотиву життя людини у гармонії з природою, що живе за вічними законами. Діти з села не так активно переживають єдність з природою, як діти лісника Василя. Їх прагматичність, породжена важкими умовами праці, позбавляє їх сентиментів на зразок замилування природним світом та його мешканцями. Обізнані з раннього дитинства з законами природи, діти лісника знають, що їх не можна порушувати. Наприклад, заборонено забирати з лісу молодих тварин, тому в родині лісника знаходять притулок лише ті, що потребують допомоги. Натомість на сільському обійсті живуть тварини, що забезпечують хар-

чування та допомагають у побуті, а лісовий мешканець з'являється для розваги. *Сільський* хлопець Гнат, не усвідомлюючи наслідків свого вчинку, приносить синові лісника Славкові живу іграшку – новонароджену сарну. До лісничівки за своїм дитинчам йде мати, наражаючи себе на небезпеку у ворожому для неї світі людей. Пан Василь примусив Гната віднести сарнятку назад до лісу: хлопець сам повинен відновити поруйновану ним гармонію. Ця історія з властивим їй дидактичним виміром характеризується рівнотривалістю референтного та комунікативного наративів: “досвід іншого” на рецептивному рівні втілюється як частина власного досвіду.

До джерел авторської свідомості, реалізованої у комунікативному полі циклу, належить світ вірувань бойків – від їх глибокої релігійності до успадкованої від предків забобонності. Важливою подією для родини Вірстюків є щонедільне відвідування храму. Це не лише релігійний ритуал, а й спілкування зі світом села. *“Неділя – гарний час на селі. Уже вранці, як ви тільки пробудитесь, ви радісно думаєте: сьогодні – неділя. На полях тиша, не гомонять коси й інший господарський струмент. Не чути на полях співів, ані вигуків людських. Недільна тиша, скрізь святковий настрій...*

В таку пору справді хочеться молитися” [3, с. 95]. Етнографічний аспект наративу оповідань С. Парфанович проявляється, зокрема, у детальному описі характеру бойківської храмової архітектури: “А тут за прогоном і церківця. *Присадкувата*, бойківська церківця з *дерева, крига гонтами*. Ви бачили *бойківську сільську церківцю* з її *своєрідним виглядом*, таким *дорогим кожному бойкові?* Ви ще на цвинтарі, під старими, могутніми липами, але вже чуєте, як з церкви долітає спів і запах кадила. Крізь *відчинені двері* вони летять понад полями та стеляться аж ген понад потік, аж там попід Кечери. А ви назбирали по дорозі польового зілля, поклали його перед образом, сівши на лавку, молитесь собі побожно, розклавши старого молитовника, ще бабусиною” (курсив мій. – І. Б.) [3, с. 95-96]. Цей опис позначений “зрощенням” референтного та комунікативного наративів через авторське “ви бачили...” “ви чуєте...” “ви молитесь...”

Оповідання “З книги життя” детальніше знайомить нас ще з одним героєм, виводячи його, так би мовити, “крупним планом”. Це Дмитро Рибак, мешканець “хатки на самітній галявині”. *“У тій то хаті прожив Дмитро Рибак своїх вісімдесят літ, виховав дітей і внуків та на старість лишився сам. Ні, він не був сам: поблизу стояв ліс, було безліч пташині”* [3, с. 93]. Опис помешкання Дмитра поєднує етнографічно-побутовий екскурс зі спостереженнями над духовною культурою бойків, що дозволяє простежити окремі риси їх ментальності, звичаї та закони родинного життя: “Під чорним лісом, на галявині, далеко від села, сто-

яла самотня, бойківська хатка. Була така стара, як господар, а, може, ще старіша. Напевне, старіша, бо ж давніше будували у нас на бойках, хати з міцного дерева, і вони *переходили з роду в рід*. У них родилися і *вмирили цілі покоління*. Спершу, це були курні хати, тобто не мали коминів, і дим з ватри клубочився під сволоком. Він надавав своєрідного запаху хаті: пахнув живицею. Люди казали, що це дим зберігає хату з покоління в покоління. Потім уже люди стали будувати хати з коминами та криги їх гонтами, або бляхою” (курсив мій. – І. Б.) [3; 93].

Як правило, опис хати в традиційному тестаментарно-рустикальному дискурсі включає таку деталь, як образи, *уквітчані рушниками*. Образи у хаті Дмитра “*замаєні сухим зіллям, свяченим на Спаса*” – християнському святі, що має чи не найактивніше проявлювану язичницьку основу. В поданому інтер’єрі бойківської хати С. Парфанович не робить акцент на згаданих атрибутах християнського міфосвіту як доміантних. Вони стоять в ряді інших як рівнозначні.

“Окремішність” хати Дмитра Рибак, яка стоїть за селом і “тулиться до лісу”, позначає “окремішність” світогляду її мешканця, який не відкидає християнського монотеїзму та приймає пантеїстичну філософію. Етнофілософія бойків, за С. Парфанович, у своїй основі синтезує християнську та поганську світоглядні парадигми. Пантеїстичне світосприймання, проявлюване на рівні авторської свідомості, реалізоване також у духовних координатах життя героїв оповідань, для яких Бог і Природа стають конгруентними поняттями. Це не заперечує визначення пантеїзму як філософії “обожнювання природи на основі віри в те, що Бог присутній, “розлитий” в усіх живих і неживих речах природи, а всі прояви природи є проявами діяльності Бога. Таким чином бог ототожнюється з природою” [6, с. 287]. Тому для героїв оповідань С. Парфанович Бог скоріше почує ту молитву, що промовляється не у храмі, а на фоні природи: “Ішов (Дмитро Рибак. – І. Б.) межею свого поля та молився. Його беззубий рот ворушили слова молитви. *Благословенням вони стелилися на поле й ліс, і на життя*, що було позаду. Вони прокладали вузьку *стежечку у вічність*” (курсив мій. – І. Б.) [3, с. 94].

Звертаючись до теми природи, авторка синтезує візуальні та акустичні образи, передаючи багатозвучність життя та різноманітність його форм через активний сенсуалізм, заснований на віталістичній концепції світобачення. Втілена в образах-переживаннях картина світу якнайкраще репрезентує рух авторської свідомості: гармонія, що панує у природі, має слугувати за модель буття, де кожний має право на власний простір.

Референтний та комунікативний рівні нарації С. Парфанович дозволяють виявити “простір героя” та “простір автора”, їх межі та закони співіснування через фокалізацію оповіді. Цикл “У лісничівці” можна розглядати як своєрідну енциклопедію життя бойків для покоління укра-

їнців, що виростало за межами “великої України” та “малої батьківщини”. Естетично закодована у тексті інформація постає як етична домінанта, оформлена в образах та ситуаціях, адаптованих для дитячого світосприймання – ось ті загальноприйняті критерії, притаманні типу наратора літератури для дітей, які знаходимо в оповіданнях книги “У лісничівці” С. Парфанович.

Література:

1. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології [Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р.] // *Studia methodologica*. – Вип. 16. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 10-19.
2. Папуша О. Способи регулювання наративної інформації в дитячій літературі: фокалізація // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. / Упорядник І. В. Папуша // *Studia methodologica*. – Вип. 16. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 182-196.
3. Парфанович С. У лісничівці. – Детройт: б. в., 1966. – 183 с.
4. Тис Ю. Софія Парфанович. У лісничівці. Перше Видання [Передмова до першого видання. Буенос Айрес (Аргентина, 1954)] // Парфанович С. У лісничівці. – Детройт: б. в., 1966. – б. с.
5. Тис Ю. [Передмова до другого видання] // Парфанович С. У лісничівці. – Детройт: б. в., 1966. – б. с.
6. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чернопилого. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с.
7. Шевчук Г. Третя збірка оповідань Софії Парфанович // Парфанович С. Інші дні: новели і нариси. – Авгсбург: Накладом Р. Волчука, 1948. – 143 с.

Гричаник Н. І.,

Глухівський національний педагогічний університет ім. Олександра Довженка,
м. Глухів

КОНЦЕПТ НАТУРАЛІЗМУ Е. ЗОЛЯ У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ СУЧАСНОСТІ

Стаття присвячена розгляду концепту натуралізму Е. Золя. Акцентовано увагу на історії створення та провідних мотивах епопеї “Ругон-Маккари”. Проаналізовано романи “Кар’єра Ругонів” та “Жерміналь” як вираження натуралістичних домінант.

Ключові слова: натуралізм, натураліст, епопея, фізіологія, спадковість, риса творчості, письменник.

The article is devoted to consideration of concept “naturalism” by Emil Zola. The main attention is paid to the history of creation and chief motives of the epos “Rugon-Makkary”. There are analyzed the novels “Rugon’s career” and “Germinal” as expression of naturalistic dominants in the article.

Key words: naturalism, naturalist, epos, physiology, heredity, feature, writer.

В умовах сучасних культурно-мистецьких ідей зросла увага не тільки до постмодерної літератури, але й до творчих набутків письменників попередніх епох. Тому не дивно, що об’єктом зацікавлення дослідників все ще залишився літературний процес ХІХ століття, який був тісно пов’язаний з усіма перипетіями свого часу. Його ідеї своє найповніше вираження знайшли у творчості французького прозаїка, засновника натуралізму – Еміля Золя, художньо-світоглядні пошуки якого цілком органічно вписалися в загальноєвропейський процес культурно-літературного дискурсу ХІХ – ХХІ століть.

Еміль Золя ввійшов у світову літературу не лише як унікальна особистість, але й як талановитий прозаїк, що уславив французьку літературу серією романів під загальною назвою “Ругон-Маккари”. У цілому художня спадщина автора вже неодноразово виступала предметом наукового аналізу. Його романам присвячено ґрунтовні студії літературознавців (І. Денисюк, Д. Наливайко, Л. Мироненко, Р. Голод, І. Нікітіна, Т. Якимович, С. Андрусів та ін.), які окреслили специфіку складної стильової манери митця, з’ясували генезу та еволюцію прози автора, охарактеризували архітектоніку романів. Актуальність даної роботи обумовлена новаторським підходом до розуміння концепту натуралізму як літературного напрямку II половини ХІХ століття.

Мета даної статті – окреслити феномен натуралізму у світлі культурно-мистецьких ідей сучасності (на матеріалі прози Еміля Золя).

Натуралістична теорія французького письменника постійно уточнювалася, доповнювалася й врешті-решт знайшла своє вираження в передмові до роману “Тереза Ракен” (1868), нарисі “Розходження між Бальзаком і мною” (1868-1869), збірниках статей “Що мені ненависно” (1866), “Експериментальний роман” (1880), “Романісти-натуралісти” (1881), “Натуралізм у театрі” (1881). У цих працях Золя декларував принцип об’єктивності та правдивості мистецтва, вимагав від художнього твору документальної точності, а від митця – скрупульозного спостереження та вивчення дійсності. Теоретик визнав детермінуючу роль середовища і спадковості для особистості.

Долю своїх героїв, їхню психологію пояснював трьома засадами: 1) спадковістю – доля героя, його вчинки повністю залежать від того, що закладено в генах; 2) середовищем – людина була рабом середовища, у якому сформувалась; 3) історичною добою – на людину впливав час, у якому вона жила. Французький письменник-натураліст разом зі своїми прибічниками розширив коло тем, заборонених раніше. Отже, натуралізм Золя – це сформований світогляд, особлива позиція по відношенню до дійсності і специфічний метод дослідження.

Натуралістичні погляди письменника знайшли втілення у праці, грандіозний задум якої виник наприкінці 1868 року і отримав у результаті назву “Ругон-Маккари. Природна і соціальна історія однієї сім’ї часів Другої Імперії”. У лютому 1869 року автор представив видавцю Лакруа перспективний план свого задуму, у який ввійшло 10 романів. З часом їх кількість збільшилася до 20. “Ругон-Маккари” – складний і багатогранний твір, в якому намітилися провідні теми та основні лінії: 1) життя буржуазії; 2) існування народу; 3) антиклерикальна тема; 4) дитинство й творчість; 5) спадковість [2, с. 25].

Взявшись до роботи над епопеєю, Золя керувався теорією спадковості і “фізіологічним романом”, поставив перед собою конкретну мету: художньо проілюструвати як фізіологічні, так і соціальні закони, які мали вплив на характери персонажів. “Сімейна група” у ході авторської роботи збільшилася до двох тисяч персонажів у повному циклі творів. Автор, використовуючи риси натуралізму, описав початок “родоводу” Ругон-Маккарів. Молода жінка Аделаїда двічі перебувала у шлюбі: вперше – з Ругоном, вдруге – з п’яницею Маккаром, від яких і народилися спадкоємці.

Нашадки Ругона досягли успіху, багатства і влади, стали міністрами та фінансистами; діти ж Маккара морально деградували і перетворилися на п’яничок, повій та вбивць. Таким чином, “сімейний принцип”, покладений в основу циклу, уже в самому задумі було підпорядковано началу соціальному.

Сверідним прологом до всього циклу став роман “Кар’єра Ругонів”, який виявився дійсно “новим романом” у творчій спадщині французь-

кого реаліста, оскільки автор детально зобразив походження представників однієї родини та негативний вплив на її становлення спадковості та оточуючого середовища. Місцем дії стало невеличке провінційне містечко Плассан, яке символізувало модель всього французького суспільства. Автор проаналізував родину Ругон-Маккари, яка вирізнялася великим прагненням до насолод, кидалися в життя, щоб встигнути реалізувати себе у тій зараженій та гнилій атмосфері. У їхніх душах відбувалася боротьба почуттів та ідей, що призводила до фатальних наслідків: замучені, брудні, неосвічені, вели напівголове існування або переходили на бік революціонерів. Водночас фатум спадковості виявився нейтральним, оскільки Золя проголосив думку, що людину можна перевиховати доглядом, турботою, працею, любов'ю [5, с. 51].

Відтак, роман “Кар’єра Ругонів” – яскраве вираження натуралістичних поглядів автора. У ньому він розкрив та деталізував такі домінуючі натуралізму: 1) надання першочергового значення збиранню та вивченню фактів, які стали основним будівельним матеріалом роману; 2) розкриття поняття “фізіологічна людина”; 3) змалювання грубих матеріальних інтересів, гнітючої бездуховності, світу, в якому “утробні інтереси геть витіснили духовні”; 4) домінування візуальних образів, їхня незвичайна яскравість і пластичність.

Роман закінчився песимістично. Такий фінал – яскраве вираження основних постулатів натуралістів, оскільки саме вони показали у творах особистість, яка була неспроможна активно впливати на середовище. Суспільство, як і природа, було чимось фатальним і нездоланим для людини [5, с. 53].

Ще одним серед найкращих творів серії “Ругон – Маккари” Е. Золя став роман “Жерміналь” – одна із найперших у світовій літературі книг про боротьбу робітників проти експлуатації. Композиція твору цілком підпорядкована авторському задуму, він нагадував собою наукове дослідження, а його автор – науковця-експериментатора. Об’єктом дослідження став соціум, а предметом – його окремі представники. На багатьох сторінках роману письменник-натураліст передав фактографічні та документальні відомості про революційний етап історії Франції, виклав майже протокольні детальні описи життя провінційного міста та його мешканців. Розв’язка роману стала свідченням історичного песимізму автора, з одного боку, і розкриттям основ теорії натуралістів, які показали особистість, неспроможну активно впливати на середовище.

Роман “Жерміналь” став виразником натуралістичних ідей автора: змалювання образу робітника й умов праці в їх конкретності, але праця – безлика, а робітники – на правах скотини, постановка проблем управління робітничим рухом, заперечення будь якого “табу” в літературі, зображення процесу раннього статевого дозрівання та “дорослішання” героїв.

Таким чином, феномен натуралізму Еміля Золя – це його цикл “Ругон-Маккари”, де найповніше проявилися риси оригінального індивідуального стилю автора. Студіюючи людську природу, Золя прагнув передати всі спостережені тонкощі, нюанси психіки, що розширювало, урізноманітнювало характеротворчі компоненти у структурі персонажів, увиразнювало їх внутрішню еволюцію. Проаналізована нами романістика зайняла особливе місце у творчому доробку французького письменника, стала невід’ємною складовою його художньої спадщини, але це лише одна грань його обдарування, без урахування якої неможливо скласти повне уявлення про жанрове багатство і розмаїття творчої спадщини Еміля Золя.

Література:

1. Матвішкін В. Г. Світова література у перекладацькій та творчій діяльності Івана Франка / В. Г. Матвішкін // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 5. – С. 2–9.
2. Матюшкіна Т. П. Еміль Золя та його “новий роман” / Т. П. Матюшкіна // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 4. – С. 23–29.
3. Рогозинський В. Театральний натуралізм / Володимир Рогозинський // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 9. – С. 62–64.
4. Удовиченко Л. М. Вивчення образу-персонажа у національному та загальному вимірах. На матеріалі творчості Е. Золя та І. Франка / Л. М. Удовиченко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2005. – № 6. – С. 42–45.
5. Фінчук Г. В. “Революціонер в літературі...”. Е. Золя як фундатор західноєвропейського натуралізму / Г. В. Фінчук // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 2. – С. 51–55.

Грушко С. П.,

Горловский государственный педагогический институт иностранных языков, г. Горловка

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ГРОТЕСКА В ПРОЗЕ Ф. КАФКИ

Гротеск у художньому світі Ф. Кафки розглядається як домінуючий тип образності в художній системі австрійського письменника. Феномен гротеску розглядається на прикладі гротескних деталей (зооморфні та демонічні образи) у прозі письменника, а також на сюжетному рівні. Гротеск у сюжеті новели “Перевтілення” пов’язується автором статті не стільки з думкою про алогізм людського буття, скільки про певну логіку гротеску у творчості Кафки. На що вказує фрагмент “Свадебные приготовления в деревне” (“Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande”), де спостерігаємо своєрідне “начало” історії Грегора Замзи.

Ключові слова: *гротеск, проза, роман, тип образності, художня система.*

Grotesque in the artistic world of Kafka is considered as a dominant imagery type in the artistic system of this Austrian writer. The phenomenon of grotesque is viewed on the examples of grotesque details (zoomorphic and demonic images) in the writer’s prose as well as on the plot level. Grotesque in the plot of the novel ‘The Metamorphosis’ is linked by the author of the article not only with the opinion about alogism of human existence but rather about some logic of grotesque in Kafka’s work. This idea is indicated in the fragment “Wedding Preparations in the Country” where a kind of beginning of Gregor Samsa’s story is observed.

Key words: *grotesque, prose, novel, imagery type, artistic system*

Мир переходных состояний Ф. Кафки согласуется с гротескным (древнейшим) типом образности (запечатлевающим явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы), с архаико-мифологическими представлениями.

В употреблении понятия “гротеск” не всегда акцентируется его первоначальное значение: отсутствие статики в изображении действительности, сочетание несочетаемого. Термин происходит от названия римского живописного орнамента (от итал. grotta – грот, подземелье), изображенного на обломке фрески, найденной при раскопках, в котором поражала необычная причудливая игра растительными, животными и человеческими формами. В изобразительном искусстве это гротескный мир знаменитых лоджий Рафаэля, преображенный причудливой фантазией художника.

С традиционной точки зрения, гротеск – система художественных форм, отклоняющихся от некоей идеальной нормы формотворчества или противостоящих ей, а также призванных выявить несоответствие “норме жизнеподобия” изображаемых подобными средствами предметов и персонажей (А. Ф. Лосев и Д. П. Шестаков “История эстетических категорий”, работы Ю. В. Манна и Ханса Гюнтера, Ю. М. Лотман “В мире гротеска и философии”).

Иная точка зрения у Бахтин, который, напротив, говорит не об отклонении от нормы, а о двух равноправных и взаимодополнительных эстетических нормах (или канонах), сосуществующих в культуре на протяжении многих веков. В трактовке М. М. Бахтина, гротеск – представление жизни в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе: “Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления” [1, с. 30-31]. В гротескном образе намечены оба полюса изменения: и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец (беременная смерть, рождающая смерть). Хотя бахтинская теория гротеска пользуется широчайшей популярностью, на практике традиционный подход к феномену в науке превалирует. Он особенно заметен в литературоведческих исследованиях, посвященных литературе Нового времени, литературе XX века, поскольку гротеск связан с поэтикой “отчуждения”, свойственно модернистской и постмодернистской литературе. В этой связи исследование гротеска в творчестве Ф. Кафки представляется особенно интересным, ведь этот феномен является важнейшей художественной формой в произведениях писателя, благодаря которой он изображает мир, ставший враждебным человеку.

В художественной структуре произведений Кафки, как правило, отсутствует подробное описание внешности героев, акцент сделан на “говорящей” детали. Деталь у Кафки часто гротескна. Она выполняет несколько функций. Во-первых, – показать тайное сходство героев, благодаря общей детали во внешности. Это внешнее сходство позволяет говорить о некоей общности героев романа – о следователе, адвокате как “привратниках” (“Процесс”) [3]. Во-вторых, деталь у Кафки, вообще является необходимым элементом гротеска, поскольку гротеск в произведениях Кафки предполагает: наличие аномалий во внешнем виде персонажей; смешение образов животных и людей; смешение живого и неживого [6, с. 140]. Внешность некоторых героев граничит с уродством. У студента Бертольда “кривоватые ноги”, жена служителя суда называет его “маленький уродец”. Нос одного из стражников “крупный, свернутый набок”, удивительно не гармонирующий с худощавым лицом. Девочка с горбом провожает К. к Титорелли. В описании внешности этих героев подчеркнуто физическое уродство, нарушение пропорций. Они уже самим своим видом заставляют нас подвергнуть сомнению мысль о едином, мудром Законе природы, они – воплощение абсурда природы.

Обращают на себя внимание те персонажи Кафки, внешность которых несет на себе демонологические черты. В тексте присутствует зооморфные формы, смешение образов животных и людей. Лени показывает К. сросшиеся пальцы, образующие что-то вроде перепонки, ассоциативно связывающие ее с водной стихией. У адвоката К. встречает пожилого господина, директора канцелярии, руки которого похожи на “короткие

крылья”. Крылья в – атрибут в изображении как ангелов, так и нечистой силы. Причем, нечистая сила изображается с крыльями летучей мыши (короткими), тогда как за образец крыла небожителей принято крыло птицы [6, с. 142]. Так, директор канцелярии намеком уподоблен нечистой силе.

Человек у Кафки зачастую предстает как создание призрачное, находящееся между бытием и пустотой. Демонические черты присутствуют и в описании чиновников суда, собравшихся на первый допрос К. Под их бородами, замечает К., может оказаться пустота. Дядя героя назван “призраком из деревни” (“Gespenst vom Lande”).

Классической иллюстрацией гротеска как вида художественной образности согласно ряду справочных изданий по литературоведческой терминологии, является новелла Кафки “Превращение”. Это связано с тем, что, по наблюдению Ю. В. Манна “по тексту рассредоточена широкая сеть алогичных форм” [5, с. 165], проявляющая себя на самых разных уровнях его художественной структуры. Говоря о художественном мире Гоголя, исследователь находит типологическое сходство в произведениях Ф. Кафки, где “большинство подобных форм <...> благодаря своей интенсивности и обилию задают тон” [5, с. 165]. Причем ведущую роль в системе упоминаемых алогизмов играет сюжетный алогизм, поскольку источником сюжета является невероятное событие, лишённое самой минимальной предыстории и не подлежащее в новелле никакому внятному объяснению, в том числе иррациональному (полное отсутствие фантастического вмешательства). Недостаточная мотивировка превращения героя, как особенности сюжета новеллы Кафки, сущностно связанная с его гротескной природой, что неоднократно становилось предметом комментариев и в итоге создало представление о принципиальной недекодируемости семантики этого произведения. Данному мнению парадоксально противоречат высказывания целого ряда исследователей, которые настаивают на том, что Кафке свойственна “твердокаменная логика” (С. Озик), что в его произведениях присутствуют “практические выводы, направленные на всеобщие великие беды” (В. Беньямин).

В отношении “Превращения” логика гротеска связывалась с выражением мысли об изначальном алогизме человеческого бытия, об одиночестве человека, его униженности и ничтожности перед лицом необходимости. Ведь само превращение Грегора Замзы традиционно трактуется как событие катастрофическое в связи с тем, что его источником является некое качество необходимости – ее неумолимая, чудовищная власть над человеком. Вне собственной предыстории превращение Грегора Замзы, действительно, выглядит как выражение тотальной зависимости человека от онтологических сил бытия. Однако в раннем творчестве самого Кафки есть текст, который с очевидностью содержит в себе и предысторию превращения, и его необходимую мотивацию. О. Н. Турышева обращает внимание на фрагмент неоконченно-го Кафкой романа, который относится к 1907–1908 годам и публикует-

ся Максом Бродом под названием “Свадебные приготовления в деревне” (“Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande”). Интертекстуальная реконструкция предшествующего метаморфозе контекста, предпринятая исследовательницей [7], подсказывает иную логику кафковского гротеска, отличную от той, которая была проаннотирована выше.

Фрагмент содержит образ зооморфного превращения человека (в жука) и мотивацию подобной метаморфозы – мотивация, которая в открытой форме в тексте новеллы “Превращение” отсутствует.

Герой данного фрагмента – Эдуард Рабан – испытывает сокровенное желание отправить тело выполнять необходимые социальные функции, оставив душу в постели, причем “я” мечтающего героя ассоциируется именно с душой, которая, отпустив тело, “приобретает фигуру какого-то большого жука, жука-оленья или майского жука” [4, с. 87]. Желание превращения героя логично мотивировано: оно связано с потребностью смертельно уставшего человека в полноценном сне, возможность которого связывается им только со спасительной метаморфозой в существо, способное “впасть в спячку”. Обратим внимание на то, что в данном случае попытка ускользнуть из чуждой плоти связана с раздвоением между телом и душой. Отделяясь от души, тело сохраняет свой облик и, следовательно, свою социальность; в то время как душа подвергается превращению и обретает в мечтаниях животное тело, которое делает невозможным осуществление изнуряющих социальных функций. Подчеркнем, что здесь душа отождествляется с образом жука в соответствии с традиционной христианской символикой. Согласно Т. А. Касаткиной, в христианском средневековье жук, символизируя дуализм человеческой природы, в которой под плотью скрыта бессмертная душа, изображался или с расправленными крыльями, или с бараньей головой и рогами. Крылья, баранья голова, рога – это атрибуты духовного начала в человеке [2, с. 65]. Кафка избирает для материализованного облика души своего героя рога оленья и твердый панцирь, очевидно скрывающий прозрачные крылья. (Напомним, что В. Набоков утверждал схожесть превратившегося Грегора Замзы именно с майским жуком, настаивая на наличии у него под жестким панцирем крыльев). Подразумеваемые крылья, рога, большой размер жука у Кафки – атрибуты подлинности, ответственности зооморфного облика природе его обладателя: человеческий облик и человеческое существование его изнуряют, а облик большого рогатого жука гарантирует освобождение от чуждой реальности, обретение сил в полноценном сне и, следовательно, восстановление своего утраченного естества. В связи с этим телесная метаморфоза в данном фрагменте Кафки наполняется выраженным позитивным содержанием: она подразумевает символику отказа от неподлинной природы и обретения сущностного обличия.

Возможность подобной метаморфозы связывается Эдуардом Рабаном со сном: сон является условием и сферой осуществления метаморфозы, а также его целью; также и метаморфоза, в свою очередь, является условием

и целью сна. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы. Ситуация, лежащая в основе завязки “Превращения”, зеркальна по отношению к ситуации, воображаемой героем “Свадебных приготовлений...”: Рабан только мечтает об освободительной метаморфозе, и виртуальному превращению в мечтах он подвергает только душу; Замза, пережив мечтаемую метаморфозу, возвращается к реальности, причем превращение в его случае распространяется именно на телесный облик. Усталость тела здесь настолько глубока, что оказывается неизбежна во сне, а требует преодоления самой человеческой природы, фатально обреченной на усталость. Опыт хронически недосыпающего героя свидетельствует о том, что банального сна для восстановления сил недостаточно именно в виду его кратковременности и обратимости в прежнее состояние. Необратимость дарует только телесная метаморфоза. Превращение Грегора Замзы в свете мечтаний его двойника – Эдуарда Рабана – выглядит как осуществленный выбор героя, как реализованная попытка идентификации. Суть его метаморфозы связана с диалектикой взаимоотношений внешнего и внутреннего. Внутренние потребности изнуренной души реализуются здесь во внешней телесной метаморфозе, происходит превращение внутреннего во внешнее, их отождествление: облик души проецируется на тело, тело копирует облик души. В результате превращения Грегор Замза обретает тело, адекватное душе, вывернув наизнанку ее внутренний, зооморфный облик.

Таким образом, гротескный стиль является манифестацией особой эстетической тональности художественного высказывания. В творчестве Ф. Кафки гротескный художественный язык является носителем “гротескной тональности” (Ю. В. Манн), ведущим приемом художественной системы писателя.

Литература:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Касаткина Т. Деталь – вещь / Т. Касаткина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. – С. 65.
3. Кафка Ф. Процесс: Роман / Ф. Кафка; [пер с нем. Р. Райн-Ковалёвой, Г. Снежинской]. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 320 с.
4. Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести / Ф. Кафка; [пер с нем. Р. Райн-Ковалёвой]. – Харьков, М.: Изд-во НТП, 1999. – 456 с.
5. Манн Ю. Встреча в лабиринте: Кафка и Гоголь / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1999. – Вып. 2. – С. 162–187.
6. Манн Ю. В. О гротеске / Ю. В. Манн– М.: Наука, 1964. – С. 401.
7. Турышева О. Н. “Превращение” Ф. Кафки: логика гротеска / О. Н. Турышева // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю. В. Манна (РГГУ, 27–29 мая 2004 г.) / Ред. Н. Д. Тamarченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский. – Москва; Тверь, 2004. – 154 с.

Гузій Т. М., Гречок Л. М.,

Чернігівський державний інститут економіки та управління, м. Чернігів

ІНДИВІДУАЛЬНА АВТОРСЬКА МЕТАФОРА УІЛЬЯМА СОМЕРСЕТА МОЕМА

У цій роботі подається аналіз метафори англійського письменника та драматурга Уільяма Сомерсета Моєма, у творах якого є достатня їх кількість, які характеризують особливості його індивідуального стилю.

Ключові слова: лінгвістика, метафора, індивідуальний стиль, співставлення, іронія.

In this work the analyses of the metaphor of English writer and playwright William Somerset Maugham is presented. In his works there are a lot of them which can characterize the peculiarities of his individual style.

Keywords: linguistic, metaphor, individual style, collation, irony.

Метафора є одним із засобів усвідомлення навколишнього світу, є невід'ємним лексичним засобом мовлення письменника. Із давніх-давен вона приваблює як об'єкт наукового дослідження. Основи для вивчення метафори були закладені ще Аристотелем, який першим звернув увагу на її евристичні можливості. Розглядаючи її перш за все як атрибут ораторського та поетичного мистецтва, Аристотель аналізує й логічний механізм метафори, що дозволяє їй виражати знання про світ. Дослідження метафори-одне з найбільш актуальних напрямків в сучасній когнітивній лінгвістиці. Цій проблемі присвячені роботи Н. Ф. Алефіренко, Н. Д. Арутюнової, А. Н. Баранової, І. Р. Гальперіна, Р. Уеллека та інших. Вони дають такі визначення метафорі: “вживання слова, що означає клас предметів (явищ, дій, ознак) для характеристики чи номінації іншого об'єкту, схожого з даним у якому-небудь відношенні” [1, с. 81]., або “відношення предметно-логічного значення і значення контекстуального, що базується на подібності ознак двох понять”. [2, с. 125] Тобто метафоричну семантику складають декілька взаємозв'язаних елементів: первісне значення слова, образ, який народжується в результаті співставлення й новий зміст, нова номінація, що виникає в результаті осмислення метафори.

Метафора є конструктивним елементом художнього тексту, створює загальний фон розповіді, передає бачення дійсності, виступає разом із іншими образотворчими засобами в якості важливого тропу суб'єктивації розповіді, тому її можна розглядати як одну із складових індивідуального стилю письменника. У даній статті ми проаналізуємо особливості метафори англійського письменника та драматурга Уільяма Сомерсета Моєма, у творах якого є достатня кількість метафор, які дозволяють судити про особливості його індивідуального стилю.

Читаючи романи Моема, ми звертаємо увагу на його лаконічний, ясний стиль, на його неповторну іронію, яка є особливою рисою бачення ним світу. Це не зла сатира що викриває недоліки суспільства, а трохи стримана, тому і метафори Моема мають іронічний характер.

Наприклад, в романі "Cakes and Ale" він викриває лицемірство, що приписується англіїцям "Hypocrisy... it cannot, like adultery or gluttony be practiced at spare moments; it is a whole-time job [4]. За допомогою цієї метафори він порівнює лицемірство з перелюбом та ненажерливістю і назвав це роботою, якою неможливо займатися час від часу, а необхідно повний робочий день.

"Мене часто називають циніком. Мене часто звинувачують в тому, що в своїх книгах я роблю людей гіршими, ніж вони є насправді", – писав Моем [356]. І справді він не жаліє своїх героїв, іноді навіть сміється над ними, але не відверто, а використовуючи характерні для нього іронічні метафори. Наприклад, "Mrs. Barton Tafford's genius for friendship should in dew course find an outlet"[4]. Місіс Бартон Таффорд, яка займалася тим, що шукала молоді таланти й допомагала їм, маючи власну вигоду, описується як людина, що має дар ("a genius for friendship") товаришувати з тими, кому потрібний був вихід ("outlet"), тобто новому молодому письменнику, художнику чи поету, якого вона візьме під свою опіку. Думливий читач зрозуміє приховану насмішку в поєднанні слів "a genius for friendship" і "find an outlet", ніби цей дар можна реалізувати в певний момент.

За допомогою метафор Моем змальовує риси характеру своїх персонажів. В історії "Verge" Алберт Едвард, характеризуючи нового вікарія як людину, що втручається у не свої справи, вживає метафору "to have one's finger in every pie". [5].

Говорячи про людей, що приїхали на узбережжя Середземного моря в романі "The Razor's Edge", Моем також використовує іронічну метафору: "The shores of the Mediterranean were littered with royalties from all parts of Europe: some lured there on account of the climate, some on exile, and some because a scandalous past or an unsuitable marriage made it more convenient for them to inhabit a foreign country"[7]. Представників королівських родин було настільки багато в тих місцях, але їх походження чи поведінка була настільки сумнівною, що Моем вжив презирливе "litter" – "смітити", ніби це був не цвіт суспільства, а його низи.

Однак у своїх творах Моем використовує не тільки іронічну метафору, але і метафори, що дозволяють зрозуміти його ставлення до великих та більш важливих проблем, таких, як стосунки творця та його творіння, проблема мистецтва, літератури, творчих особистостей та багато інших. Ось як пише він про книгу Едварда Дріффілда – героя роману "Cakes and Ale": "It tastes of tart apples. It sets your teeth on edge, but it has

a subtle, bitter-sweet savour which is very agreeable to the palate". [4] Говорючи про книгу як про кисле яблуко, від якого зводить скули, відчуваємо якийсь ледве помітний та дуже приємний гіркувато-солодкий присмак, Моем створює яскраву метафору і в той же час говорить про своє розуміння літератури: книга повинна бентежити читача, у ній можуть бути речі, неприємні для нього, від неї може "зводити скули", тим паче, вона не повинна залишати відчуття гіркоти та розчарування-цих почуттів досить в житті, від неї повинен залишатися "гіркувато-солодкий присмак". Про це письменник багато раз говорив прямо у своїх критичних роботах: "Автор не копіює життя, він переколює його по-своєму, щоб максимально зацікавити, здивувати" [3]. Це він виразив у своїх метафорах.

У романі "Місяць і грош" Моем використовує метафору для розкриття свого розуміння природи творчості та геніальності: "He was eternally a pilgrim haunted by a divine nostalgia, and the demon within him was ruthless", говорить він про геніального художника. Метафори "pilgrim haunted by a divine nostalgia" і "demon within him" малюють протиріччя між особистістю творця, його творчістю та людською аудиторією. Стрікланд був вічний мандрівник, не зрозумілий ніким, який не міг жити інакше, бо хотів знайти щось, чого не знав, і демон творчості гнав його все далі й далі. Таким бачив Моем генія.

Метафора Моема яскраво передає емоційні відтінки певної ситуації або дії. В історії "The End of the flight" зустрічаємо такий вираз, як "He jumped at the invitation", який перекладаємо як "він швидко погодився". Тобто передається ставлення персонажа до ситуації. У даній розповіді персонаж говорить: "Good God, man, you have no idea how glad I am to see you. Don't think I'm doing anything for you in putting you up. *The boot's on the other leg*. And stay as long as you like" [8]. Метафору "*The boot's on the other leg*" дослівно можна перекласти як: "черевик знаходиться на іншій нозі", тобто висловлюється протилежна дія, і перекладається як "навпаки".

Розповідаючи про місіонерів та їх дітей, один з героїв говорить: "Missionaries always have large dining-tables... They get so much a year more for every child they have and they buy their tables when they marry so that there shall be plenty of room for *little strangers*" [6] Перекладаємо як "Ім на кожну дитину надається добавка до зарплати, а столи які вони купують, коли женяться, щоб було де посадити весь *вивідок*". Метафора "*little strangers*", яка дослівно могла б перекластися як маленькі незнайомці, що входять у світ з любов'ю їх батьків, в даному контексті вживаються іронічно, так як діти мало що значили для місіонерів, вони лише отримували додаткові гроші до заробітної плати і були не в змозі піклуватися про кожну дитину належним чином, діти були для них чужими, маленькими мандрівниками, які представлені самі собі.

Таким чином, метафора є важливою складовою індивідуального стилю письменника, виражає суб’єктивне ставлення автора до навколишнього світу, служить для характеристики персонажів, їх світогляду та світогляду самого письменника.

Література:

1. Арутюнова Н. Языковая метафора (и лексика) / Н. Арутюнова //Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. –150 с.
2. Гальперин И. Очерки по стилистике английского языка / И. Гальперин. – М.: Изд – лит – на иностр... , 1958. – 460 с.
3. Моэм У. Сомерсет Искусство слова:о себе и других. Литературные очерки и портреты / У. Моэм. – М.: Худож. лит., 1989. – 399 с.
4. Maugham W. S. Cakes and Ale or the Skeleton in the Cupboard – М.: Менеджер, 2000.
5. Maugham W. S. The Moon and Six-pence Progress Publishers.: Moscow, 1969. – 240 p.
6. Maugham W. S. The Painted Veil. – М.: Менеджер, 1997. – 272 p.
7. Maugham W. S. The Razor’s Edge”. – М.: Менеджер, 2002. – 320 p.
8. Selected Short Stories, Conan-Doyle A., O. Henry, Maugham S. Избранные рассказы на английском языке. Менеджер, 2005. – 118 p.
9. Maugham W. S. Sixty-five short stories. Heinemann/Octopus, 1988. – С. 563.

Давиденко Г. Й.,

Глухівський національний педагогічний університет ім. Олександра Довженка, Глухів

ПРОБЛЕМА ВЛАДИ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Ж. РАСІНА, Р. П. УОРРЕНА, М. В. ЛЬОСИ)

Стаття присвячена розгляду проблеми влади у культурному просторі європейського соціуму. Увагу акцентовано на творах письменників різних рівнів, різних епох, різного світогляду, різних культур Ж. Расіна, Р. П. Уоррена, М. В. Льоси, які показали, що у всі часи влада – антипод моральним принципам і виключає будь – яке милосердя.

Ключові слова: влада,, відповідальність, особистість,, покарання, милосердя.

The article is devoted to consideration of problem the state power in the context of European space. The main attention is paid to G. Rusin's, R. P. Warren's, M. V. Liosa's works, which present the different epoch, culture, world outlook and style. The authors considerate the problem of state power as contrast of moral principles. It is underlined, that state power accepts mercy.

Key words: state power, responsibility, person, punishment, mercy.

Проблема влади у культурному просторі європейського соціуму викликала увагу митців різних епох незалежно від того, з яких позицій і під яким кутом зору вони її розглядали. Не залишилася вона поза увагою і таких славетних письменників, як Ж. Расін (XVII ст.), Р. П. Уоррен (XX ст.), М. В. Льоса (XXI ст.).

Враховуючи цілковиту відсутність компаративних досліджень проблеми влади в умовах інтеграційного процесу, *актуальність* даного питання видається незаперечною з огляду включення його до загальноєвропейського літературного і політичного дискурсу, специфіки новітніх наукових парадигм.

Французький драматург Жан Расін жив і творив у той час, коли на сцені панували такі метри драматургії, як трагик П'єр Корнель і комедіограф Жан – Батист Мольєр. Слава першого була незаперечною, оскільки він зумів навіть на десять років пережити її. Коли драматург з'являвся в театрі, актори припиняли гру, глядачі піднімалися з місць і аплодували йому. Мольєр мав свій театр, був придворним комедіографом короля-сонця Людовіка XIV, користувався його підтримкою і повагою. За таких умов пробитися на сцену і заявити про себе було майже неможливо. Але Расін, натура палка і пристрасна, приймав підтримку кожного, хто прагнув йому допомогти. Йому вдалося не лише витіснити з підмостків театру самого П. Корнеля, але й потіснити Ж. –Б. Мольєра, протиставивши

їм свій талант драматурга. Жан Расін заявив про себе у повний голос і посів перше місце серед драматургів Франції XVII ст., заручився підтримкою Людовіка XIV, якого безмежно любив усе своє життя. Він зізнавався, що у його присутності втрачав голову. Людовік XIV цінував поета не лише за улесливість, з якою той зумів звеличити його, підкресливши єдність образів царів земного і небесного, а й за розум. Страждаючи від безсоння, монарх часто залишав драматурга на ніч у своїй опочивальні і слухав, як той читав йому вголос. Згодом Расін був призначений істориком. Король наказав написати історію Франції за часів свого правління, що в черговий раз свідчить про те, якої високої думки він був про драматурга. На жаль, парадна історія, яку написав поет і яка, очевидно, складалася лише із славословлень, згоріла у січні 1726 року. Безперечно, монарх не міг не помітити улесливий і солодкий стиль даної праці, що звісно йому, як правителю, імпонувало, але він розумів і його шкідливість. Не зважаючи на віддане служіння королю, драматург втратив прихильність монарха через свою підтримку янсєнізму.

Расін ніколи не цікавився політикою, був далекий від неї. Головною темою творчості вважав тему кохання і людської пристрасті, у жертву якій приносили честь, кар’єру, сім’ю. Проте він не міг залишитися осторонь суспільного життя. Свої погляди на державу, монарха, владу яскраво висловив у трагедіях “Британік” (1669) і “Баязет” (1677).

Трагедія **“Британік”** побудована на історичних фактах і “Анналах” римського історика Корнелія Тацита (55-120 рр.). В ній описано добу правління одного із найжорстокіших римських імператорів – Нерона (54-68 рр. н. е). Автор присвятив її герцогу де Шеврез-Шарлю Оноред’Альбер (1646-1717), який належав до знатної родини Франції і теж був пов’язаний з янсєністами, виявляв до нього і його друзів свою прихильність, брав участь у всіх творчих задумах і виданнях драматичних творів.

Жодна із трагедій не принесла Расіну стільки слави і стільки ж негативного осуду, як “Британік”. Постановка п’єси викликала неоднозначні оцінки критиків. Одних приваблював Нерон, тому вони звинувачували автора у надто жорстокому змалюванні правителя Римської імперії, інших не влаштувало, що автор його прикрасив. Драматург вважав, що трагедія приречена на провал, але сталося так, що вона не сходила зі сцени театру.

П’єса складалася із двох передмов і п’яти дій. У передмовах автор намагався пояснити своє ставлення до Нерона. І хоча на початку свого безхмарного правління імператор ще нічим не заплямував себе, все одно змальований людиною жорстокою. Він зображений у приватному житті родинного кола.

Шлях матері Нерона – Агріппіни – це шлях до влади заради самої влади, який і призвів її до низки злочинів. Мріючи про досягнення своєї мети, вона принесла в жертву родинні почуття, любов, пішла на злочин. Щоб не бути усунуеною від управління державою, одружилася зі своїм

старим дядьком Клавдієм, змусила його прогнати власного сина, а Нерона, її сина, визнати своїм спадкоємцем. Вона позбавила можливості свого чоловіка перед смертю попроситися з Британіком, оскільки боялася, щоб він не змінив свій заповіт. Агріппіна сподівалася, що її син буде вдячний їй за все, що вона для нього зробила, і коли зійде на трон, то допустить її до управління імперією. Однак він виявився невдячним, хотів самостійно правити державою. Марнославний, пихатий, егоїстичний, Нерон тримав кермо влади у своїх руках. Він швидко забув про матір, обмежив її права і своє спілкування з нею, боявся авторитету матері серед римлян, що в подальшому і призвело до її смерті за його наказом.

Імператор ненавидів свого зведеного брата Британіка, якого незаконно було позбавлено трону, усіх пільг і врешті-решт – життя. Дізнавшись, що він закоханий у красуню Юнію, він наказав привезти дівчину до свого палацу. Захоплений її вродою, вирішив одружитися з нею, незважаючи на те, що мав дружину Октавію, дочку Клавдія. Однак для Нерона не існувало перепон у коханні до Юнії.

Ревнуючи через кохання красуні до Британіка, він вигадав найжорстокіше покарання: влаштував закоханим побачення, на якому змусив бідну дівчину холодно і байдуже поставитися до коханого. Таким чином йому вдалося переконати брата, що Юнія закохана у нього, в імператора. Щоб остаточно усунути свого суперника у владі і коханні, Нерон запросив юнака до себе, мотивуючи цей візит як першу спробу встановити довірливі стосунки. Але під час сніданку підступно вбив Британіка: подав йому келих з отруєним вином. Не відчуваючи докорів сумління, спокійно повідомив придворним про те, що його брат давно хворів на падучу.

Підступно і презирливо майбутній імператор ставився і до своїх наставників. Він терпів лише тих, хто покійно виконував його бажання і накази. Придворний Нарцис зумів розкрити для себе психологію поведінки правителя, тому і став наближеним до нього. Їх обох об'єднало почуття злоби і люті у ставленні до інших.

Нарцис – брехливий інтриган, який шпигував за своїм учнем Британіком. З холодною розсудливістю він повчав його життєвій мудрості, попереджав про небезпеку надмірної довіри людям. Але без жодних сумнівів і докорів сумління допоміг Нерону позбутися будь-яких вагань і нерішучості у вбивстві брата.

Інший тип придворного представлено в образі хороброго воїна, патріота Бурра, для якого громадянські інтереси стояли вище за особисті. Він багато говорив про відповідальність за державу, гуманізм монарха. Але, коли дізнався, що Нерон вбив Британіка, не засудив його, а готовий був пробачити йому цей злочин за умови, що більше не буде ніяких вбивств. Він сподівався на виправлення імператора.

Нерон так умів маскуватися, що навіть наближені до нього люди не завжди могли розгледіти його жорстокість. Виключенням стали Агріппіна і Юнія.

Отже, необмежена влада імператора змушувала інших виконувати усі його примхи, плазувати або підкорятися йому через страх за своє життя, через бажання залишитися при дворі. Для цього придворні використовували цілий арсенал безчесної зброї – улесливність, наклепи, потурання найнижчим інстинктам монарха.

В уста придворних драматург вклав цілу програму деспотизму влади правителя, засудив зловживання нею, ввів сцену, коли римський народ не залишився пасивним до того, що відбувалося в державі, втрутився у хід подій, став на захист Юнії, яка прийняла рішення посвятити себе у весталки. Коли Нарцис зробив спробу схопити дівчину, натовп народу вбив придворного.

Трагік прийшов до висновку: в небезпечні хвилини життя людини і держави народ мусить виступати суровим суддею і переслідувати зло тоді, коли воля окремої особистості вже не може його подолати. Усвідомлення своєї безкарності призводить владу до зловживань, оскільки вона виключає милосердя.

У трагедії “**Баязет**” Расін на перший погляд не вирішував проблеми влади. Її головна ідея – лицарська вірність кохання. Турецький султан Амурат знаходився в поході, залишивши керувати державою свою улюблену дружину Роксану. Однак непокоїв його Баязет, ув’язнений при дворі, який міг відібрати у нього владу. Щоб усунути його зі свого шляху, він надіслав дружині наказ таємно знищити брата.

Роксані подобався вродливий і молодий князь, тому їй було шкода позбавляти його життя. Крім того, якщо б він покохав її, вона б могла допомогла йому посісти трон султана. Оскільки той ніяковів і соромився, коли султанша кликала його до своєї опочивальні, бажання її розпалювалося ще більше. Заради кохання вона ризикувала всім: власним життям, втратою трону. А він залишався стриманим і не хотів одружуватися з нею. Хоча, султаншу хвилювали його зміни у ставленні до неї, вона приймала їх за кохання.

Визир Акомат, виношуючи плани палацового перевороту, переконав Баязета розпалювати пристрасть Роксани, скоритися їй. Мораль, принципи честі – хиткі правила в свідомості політиків. Як тільки коханий з’явився в опочивальні Роксани, вона пробачила його, він знову став бажаним і коханим. Героїня нічого не знала про справжнє кохання чоловіка.

Баязет був закоханий у родовиту дівчину Аталіду, яка відповіла йому взаємністю. Вона дуже хвилювалася, що молодий чоловік може посправжньому закохатися у Роксану, хоча той просив її не звертати увагу на султаншу. Щоб заспокоїти кохану, юнак надіслав їй записку, в якій запевнив, що нікого ніколи так не кохав, як її.

Коли записка потрапила до рук султанші, вона вирішила виконати наказ чоловіка: власноруч вбила Баязета. Сама ж загинула від руки раба, якого підіслав до неї Амурат.

У тому, що сталося, Аталіда звинуватила саму себе. Гірко картав себе і візир за те, що довірив свою долю людям, серцем яких керувала пристрасть, для яких моральні принципи і почуття були дорожчі міркувань користі. Політика і високі моральні принципи – антиподи в очах староро придворного.

Отже, Расін розумів, що влада і милосердя виключають одне одного. Правитель змушений приймати іноді в інтересах держави непопулярні, жорстокі рішення, не рахуватися з думками рідних і оточуючих його людей. Щоб утриматися на троні, він мав бути лицемірним, вміти ошукувати, переконувати інших, підштовхувати їх на здійснення своїх планів. Поруч з ним завжди знаходилися шекспірівський Озрик, мольєрівський Тартюф і расінівський Нарцис, які ніколи не переведуться. Скільки існуватиме суспільство, стільки воно буде потребувати сильних світу сього і їх прибічників, яким байдуже до того, що відбувається навколо, головне, щоб їм було ситно і спокійно. Заради цього вони покладуть на вітвар гідності совість, честь, шляхетність, доброту, людяність, що, безперечно, сприятиме духовній кризі людської особистості.

Уоррен Роберт Пенн – класик американської літератури ХХ століття, перший поет-лауреат літературної премії США. Світове визнання письменнику приніс роман “Все королівське військо” (1946). Твір написано після закінчення другої світової війни. Назву автор запозичив із англійського дитячого віршика, наведеного у відомій казці Л. Керролл “Аліса в Задзеркаллі” про Товстуна-Коротуна, який звалився зі стіни і розбився вщент. “Все королівське військо” не могло зібрати і стулити до купи всі частини його тіла.

За жанром – політичний роман, в якому розповідається не лише про теперішній час, а й про минулий.

Прототипом Віллі Старка став реальний губернатор Луїзіани, а згодом сенатор у Вашингтоні, Х’ю Лонг, методи роботи якого письменник спостерігав під час викладацької роботи у Новому Орлеані. Проте автор достеменно не дотримувався його біографічних фактів.

Провідна тема роману – відповідальність людини перед історією за свої дії та вчинки. Головний герой Віллі Старк швидко і успішно зробив кар’єру політика: подолав шлях від селянського парубка (сина фермера) до губернатора штату. Його історія – це історія морального падіння людини і втрати нею усіх ідеалів. Автора цікавив не стільки механізм завоювання і утримування влади, скільки його моральні наслідки.

Події у романі викладено від імені репортера, а згодом і секретаря губернатора Джека Бердена. Ця манера оповіді переконливо доводить читачам правдивість викладених фактів. Журналіст, учасник і очевидець основних подій, займався пошуком істини. На його думку, сильна та енергійна особистість могла багато чого зробити для суспільства. Тому він виконував усі розпорядження Старка, хоча іноді вони суперечили його сові-

сті. Тільки після смерті губернатора Джек Берден по-новому переосмислив шлях, який був ним пройдений, щоб повернутися до нового життя.

Події роману охопили період з 1922 по 1936 роки, коли розпочався протест проти фашизму. Дата – 1922 рік – початок великої політичної кар’єри Віллі Старка. Вайлуватий селяк, окружний скарбник, непитуший чоловік шкільної вчительки на хвилі загального політиканства став губернатором штату Мейсон-Сіті. 1936 рік – zenіт його слави: портрети Віллі Старка було розвішано усюди, перед ним розступалися люди, як перед пророком. Від однієї дати до іншої губернатором було пройдено значний шлях. Якщо на початку кар’єри він був переповнений почуттями справедливості, непідкупності, бажанням змінити життя простих людей на краще, побудувати в країні багато доріг, безкоштовних шкіл і лікарень, “забезпечити старих і немічних, звільнити бідняків від тягара податків і посилене спадкування багатіїв”, то у фіналі роману герой постав перед читачем зовсім іншою людиною: усемогутнім господарем краю, демагогом, спритним політиканом, який найняв на службу “королівське військо” – зграю покидьків для терору своїх супротивників. Він не гребував ніякими методами боротьби за збереження влади: залучав на службу до себе ворогів, вдавався до шантажу, підкупу, наклепу, погроз.

Ставлення мешканців штату до губернатора було неоднозначним. Одні вбачали у Старку запеклого американського фашиста-диктатора, інші ж, навпаки, – предтечу нового курсу. Джек Берден зрозумів неоднозначність Старка і намагався переконати у цьому інших такими словами: “Людина – створіння дуже складне, вона не буває тільки добра чи тільки погана, а завжди добра й погана водночас, і добре в ній впливає з поганого, а погане з доброго, і все так перемішалося, що сам чорт ногу зломить”. Біда губернатора полягала у тому, що він намагався зберегти гідність. Чим вище Віллі Старк піднімався по соціальних сходинках, тим більше втрачав її. Врешті-решт була зруйнована його сім’я, загинув син, трагічна розв’язка очікувала і його самого.

Успіх Старка серед населення штату був забезпечений тим, що він умів говорити простою і доступною мовою про наболілі і важливі питання. Будучи відвертим і щирим з народом, герой завжди доводив свою значущість в історії: “Якщо ви не проголосуєте за мене, ви – ніхто”; “Якщо б уряд усе робив для людей, губернаторів би не вибирали” тощо.

Обійнявши посаду губернатора, Старк вів себе незалежно, ні з ким не рахувався, принижував сенаторів, критикував “сильних світу цього”. Якщо хтось наважувався чинити йому опір, він вдавався до шантажу. Прикладом цього стало розслідування Джеком Берденом справи судді Ірвіна, якого спіймали на давньому хабарі. Губернатор наказав розкрити цю історію тільки тому, що суддя не погодився підтримати його кандидатуру під час виборів. Старк не випадково звернувся до Бердена бо

знав, що для Джека правозахисник був за рідного батька, він гарно ставився до нього, вчив усьому високому.

Будучи соціально зумовленим, секретар Берден вірно служив губернатору, переконуючи інших у тому, що працював на нього не заради грошей, а заради кращого життя для всіх. Губернатор Старк був переконаний, що кожна людина – король. Усі навколо – друзі. Тому зібрав навколо себе своє “королівське військо”, яке допомагало йому в управлінні штатом. Серед його оточення були: репортер Джек Берден, муніципальний чиновник Малюк Даффі, Ласунчик Ларсон, Анна і Адам Стентони тощо. Вони жили у його “війську” заради грошей і влади, хоча на початку роману наголошували на тому, що не голосували за нього на виборах. Прибічники губернатора начебто не бачили того, що відбувалося навколо. Анна Стентон, дочка останнього губернатора – аристократа, стала коханкою Старка, її брат Адам Стентон погодився бути головним лікарем нової лікарні. Джек Берден не звернув уваги на те, що губернатор зробив своєю коханкою дівчину, яку він кохав. Із усіх героїв твору лише один Адам морально чистий, “він романтик і створив в уяві свою картину світу, а коли світ не відповідав цій картині, то ладен був відвернутися від нього”. Тому саме він і застрелив Старка, щоб припинити зло, з якого політик намагався робити добро. Однак вчинок Стентора все ж таки зумовлений більше не політичними мотивами, а помстою за спокусу його сестри.

Як губернатор, Віллі Старк здійснив багато чого з того, що пообіцяв під час виборів: побудував тисячі кілометрів гарних доріг, відкрив 108 шкіл, створив 60 тис. робочих місць. Отже, загальний баланс його діяльності був прибутковий у порівнянні з тим, в яку клоаку перетворили штат колишній губернатор Стентон і суддя Ірвін. Проте він змінився духовно. Став нахабним, амбіційним, у своїх цілях використовував знання психології людської душі, гарно орієнтувався в тому, що відбувалося навколо нього, і вчасно вдавався до певних мір покарання. На основі особистого життєвого досвіду прийшов до думки, що у світі панувало зло, що не існувало чесних людей, кожна людина здійснювала в житті ганебні вчинки, які ретельно приховувала. Люди – “наполовину раби, наполовину покидьки”. Він керувався власною теорією: якщо у світі панувало зло, необхідно було з нього зробити добро, оскільки більше його робити ні з чого. Знаючи, що Конгрес намагався оголосити йому імпичмент, зробив усе, щоб із негативного результату отримати позитивний. І це йому вдалося, імпичмент провалився, оскільки було набрано 17 голосів “за” проти 39. Журналіст Джек Берден розумів, що Старк – неоднозначна постать, що його розбестили успіх і влада, які суперчили намаганням робити добро.

Своїм романом Р. П. Уоррен застерігав: не переступати моральної межі, пам’ятати про свою відповідальність перед тими, за кого відповідаєш, хто живе в цьому світі, щоб не викликати хвилю зла, ненависті, протесту.

Історія виступає як тягар, якого не уникнути особистості. І вона лише тоді дійсно стане людиною, а не Товстуном-Коротуном, якого не могла зібрати уся королівська кіннота і усе королівське військо, бо він розсипався на шматки.

Маріо Варгас Льюса – один із славетних латиноамериканських письменників ХХІ століття, лауреат премій М. Сервантеса і В. Набокова, Нобелівської премії 2004 року. “Хто вбив Паломіно Молеру?” (1986) – останній із усіх написаних творів письменника, в якому він, розслідуючи вбивство молодого солдата, у стислій і досить доступній формі розповів читачу про жахливі закони людського існування.

За невідомих обставин було жорстоко вбито талановитого молодого хлопця, співака болеро, солдата авіабази останнього призиву Паломіно Молеру. Його не просто повісили, а й посадили на кіл старого ріжкового дерева, люто познущалися над ним: гасили цигарки об його тіло, свідченням цього стали сліди та опіки від сигарет; намагалися оскопити, “бо сім’яники звисали мало не до колін”.

Усіх простих мешканців турбувало одне питання: чи знайдуть злочинців, чи покарають їх, коли дізнаються, що вони належать до “вищої касті” службовців. Справу було доручено лейтенанту дільниці Сільві та його підлеглому – поліцейському Літумі. Чесні, відповідальні, справедливі, вони в досить короткий термін, за 19 днів, знайшли винуватців. Їхньою роботою були захоплені навіть ті, хто був причетний до скоєного злочину. Проте на героїв чекали не слава й винагорода, а вигнання. Літуму перевели до якогось відділку в департаменті Хунін, а лейтенанта – невідомо куди, можливо, туди ж. Це сталося тому, що вони надто захопилися цією справою, стали загрозою для тих, хто був при владі і займався контрабандою, шпигунством.

Паломіно Молеру був третім сином доньї Асунти. Його звільнили від армії, оскільки двоє синів матері-вдови померло. Юнак пішов добровольцем на військову службу. Добрався до Талари, де розташовувалася база, і заявив, що хоче служити в авіації. Причиною такого вчинку стало кохання до Аліси, дочки керівника бази полковника Міндреау, з якою героєм познайомився на дні народження її подруги Лали Меркало в П’юрі, куди його найняли співати. Юнак закохався в дівчину з першого погляду, а потім щовечора співав серенади під вікнами її будинку. Коли рідину полковника перевели на авіабазу в Талару, вирішив стати солдатом, щоб мати змогу бачитися з коханою.

Згодом молодята втекли, прагнучи таємно обвінчатися і назавжди належати одне одному. Однак священика на місці не виявилось, а за цей час полковник з лейтенантом Рікардо Дефо, який був офіційним нареченим його дочки, наздогнали їх. Для полковника було принизливим, щоб його донька мала стосунки з простим солдатом. Рікардо Дефо був офіцером, вихідцем з порядної і заможної родини, а з ним можна було дба-

ти і піклуватися про дочку, як дотепер. Тому він і намагався одружити їх.

Батько пообіцяв Алісі не чинити ніяких дій проти Паломіно. Але за його ж таки наказом лейтенант з вірними своїми товаришами скоїв те, про що навіть боялися говорити. Ніхто не хотів давати свідчень, бо передбачав жорстоку розплату. Полковник не стояв осторонь, він весь час намагався втрутитися в процес. А коли зрозумів, що вся правда на поверхні, сам покаюся. Його дружина рано померла, він залишився з малою донькою на руках. Для улюбленої донечки став і батьком, і матір'ю, бо понад усе в житті він любив лише її, задовольняв будь-які її примхи. Причому знав, що вона серйозно хвора – жила своїми вигадками, наче правдою: ілюзії, облуда, омана. Щоб вивезти Алісу до Нью-Йорка, навіть продав батьківський дім, витратив гроші, які відкладав усе життя, заставив пенсію, яку мав одержати, коли вийде у відставку. Проте лікарі були безсилі допомогти донці. Причину хвороби вони вбачали в ньому – донька звинувачувала батька у смерті матері, якої не бачила; у тому, що він катував її, прив'язував до ліжка, бив.

У фіналі роману полковник, щоб уникнути ганьби, застрелив себе і свою доньку. Однак усі розуміли справжню причину смерті. Міндреау розкрив чи був близький до розкриття махінації тих, хто був при владі, мав мільйонну контрабанду, тому було вбито його і його дочку, а потім розповсюджено версію, начебто він вбив Молеру, бо ревнував до доньки, з якою буцімто жив.

Так, справжні винуватці, як завжди, змогли уникнути покарання, залишитися при владі, при грошах, і на свободі. Тільки біднякам скрізь діставалося.

Підводячи висновок, слід зазначити, що Ж. Расін, Р. П. Уоррен, М. В. Льюса, письменники різних рівнів, різних епох, різного світогляду, різних культур, довели: проблема влади актуальна в усі часи, вона – антипод моральним принципам і виключає будь-яке милосердя. Безумовно, в умовах сучасної інтеграції у європейський і світовий простір нові політичні, соціальні та культурні реалії вимагають певної її трансформації.

Література:

1. Зверев А. Американский роман 20-30-х годов / А. Зверев. – М., 1982.
2. Литературная история Соединенных Штатов Америки / [под ред. Р. Торпа и др.]. – М., 1978.
3. Кофман А. Ф. Латиноамериканский образ мира / А. Ф. Кофман. – М., 1997.
4. Кутейщикова В. Н. Новый латиноамериканский роман / В. Н. Кутейщикова, Л. С. Основит. – М., 1980.
5. Покальчук Ю. Варварство і цивілізація у творчості М. В. Льюси // Покальчук Ю. Зелений Дім / Ю. Покальчук. – К., 1988. – С. 424–430.

Довбенко Л. В.,

Львівський національний університет ім. Івана Франка, м. Львів

ТОЧКА ЗОРУ В АНГЛОМОВНІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ: ЛІТЕРАТУРНИЙ ТА ЛІНГВІСТИЧНИЙ ФОКУС

*Стаття присвячена проблематиці точки зору / наративній перспективі англомовного літературно-художнього твору постмодернізму. З позицій філологічного аналізу (який інтегрує лінгвістичний і літературознавчий аспекти) **точка зору** інтерпретується як різнорівнева стратегія наративного викладу художнього дискурсу постмодернізму, що простежується у комунікативній взаємодії текстових антропоцентрів.*

Ключові слова: *дискурс постмодернізму, точка зору, фокалізація, наративна перспектива.*

This article deals with the issue of point of view / narrative perspective of the English fictional text of postmodernism. From the positions of philological analysis (which integrates the linguistic and literary aspects) point of view is interpreted as multilayer strategy of narrative processing of fictional discourse of postmodernism. This can be traced within the communicative interaction of textual antropocentres.

Key words: *postmodernist discourse, point of view, focalization, narrative perspective.*

У вивченні мови художньої літератури важливим є системний, філологічний підхід: поєднання лінгвістичного та літературознавчого чинників, які зумовлюють вибір і художнє використання мовних засобів у художньому тексті. Зокрема виокремлюємо **лінгво-прагматичний підхід** до вивчення мовних явищ белетристики, який сприяє поглибленню знань мовних і літературних процесів конкретної епохи. Завдяки жанровому, стильовому, дискурсному, наратологічному аналізу можна встановити естетичну цінність твору, зрозуміти його функціонально-прикладний аспект, те, що називаємо оповідною технікою [3]. Це істотна проблема поетики літературного твору. Форми художнього викладу є способом організації існування тексту, засобом “подачі та емісії змісту” [43, с. 307].

Розуміння мови художньої літератури є продуктивним, якщо розглядати художній твір як макросистему, кожен елемент якої має естетико-художнє спрямування, а його вивчення веде до повного і точного розуміння твору автора загалом [23, с. 374]. Важливим у цьому плані є аналіз манери викладу, або вибору стратегії point of view [52]. Дослідження point of view, (що дослівно українською мовою означає “точка зору/погляд”) або яку, слідом за І. А. Бехтою, розуміємо як наративну стратегію авторського викладу засвідчує, що цей літературний феномен (цен-

тральний у лінгвопоетиці ХХ ст.) стає релевантним об'єктом системного лінгвістичного дослідження [27, с. 34-37; 25]. Наявні декілька наукових підходів на початку ХХІ ст. до аналізу *точки зору* в конкретних філологічних рамках:

– *стилістики художнього мовлення* (S. Chatman; M. Leech, M. Short; R. Fowler; M. Toolan; M. F. Hopkins, L. Perkins);

– *лінгвістичного аналізу художнього тексту* (В. В. Виноградов; М. П. Брандес; Е. М. Гончарова; Н. П. Вит; Л. Н. Лихачева; Ю. М. Лотман; Е. А. Попова; Е. В. Падучева; З. Я. Тураева; W. Friedmann; M. Fludernik);

– *лінгвопоетики* (М. М. Бахтін, А. Ю. Большакова; Н. В. Драгомерецька; В. В. Кожинів; Л. І. Тимофеев; Б. Успенський; W. Booth; L. Dolezel; W. Friedman; F. Stanzel);

– *наративної поетики* (I. A. Бехта; M. Bal; K. C. Douglas; G. Genette; G. Prince; S. Erlich; M. Sternberg; R. Scholes, R. Kellog; M. Triki).

У тім у вітчизняній лінгвістиці є мало праць, пов'язаних з авторською старегією викладу як феноменом художнього дискурсу, що має вагомий вплив на організацію літературного твору. Теорії, що з'явилися у наративній поетиці, намагаються розкрити функціональну дієвість точки зору у художньому тексті [3; 25; 41]. Вони описують та каталогізують зібрану термінологію з метою подальшого застосування при аналізі літератури доби постмодерну. А сама авторська стратегія викладу, подана у художньому творі, має двояке тлумачення, яке подибуємо в англійських словниках:

“point of view n., pl. points of view. 1. A position from which someone or something is observed. 2. A mental viewpoint or attitude” [30, с. 956]. Ф. Штанцель у книзі “Theory of Narrative” (1984) також стверджує, що *точка зору* у нарації використовується двояко: “або щось розповідати, або сприймати, як персонаж те, що відбувається у художньому світі” [48, с. 9]. А у двохтомному виданні англо-українського словника М. Балла point of view розглядається як точка зору [1, с. 8 → пор. 10, с. 1259].

Існують різні визначення і тлумачення *точки зору*: це і “стратегія викладу”, “наративна перспектива художнього викладу” [3, с. 213], “текстотворча категорія” [21, с. 3-8], “художній прийом” [15, с. 3; 16, с. 46-54], “елемент художньої структури”, “ставлення системи до свого об'єкту” [17, с. 320], “глибинна композиційна структура твору” [22, с. 16], “образ автора” [5, с. 13], “зфокусованість нарації” [19, с. 607], “фільтр” [32, с. 183; пор. 31, 33].

Метою цієї статті є показати концептуальну значимість двох філологічних підходів (лінгвістичного і літературознавчого) до інтерпретації точки зору як різномірневої стратегії наративного викладу у художньому творі постмодернізму, що протестується у складній комунікативній взаємодії мовців у фокусі реального (реальний автор-письменник: читач) і людичного (наратор: персонажі) дискурсного простору.

Вибір письменником конкретної стратегії викладу у тексті не обов’язково зводиться до його вузького використання. Він властивий усім жанрам. Вибір манери викладу обмежується наративною формою художньої літератури. Логічно зауважити, що авторська точка зору є багатомірною, і характерною для наративної манери викладу саме у художній літературі. Утім стратегія викладу не стосується винятково художнього тексту, а може стати об’єктом аналізу дискурсу художніх і нехудожніх текстів.

Художній текст є лінгвістичним артефактом написаним письменником, передаваний у художньому тексті наратором і здебільшого, розгортається навколо життєпису кількох головних та другорядних персонажів, у кожного з яких є своя персонажна перспектива (своя стратегія викладу, подана через світоглядну призму автора-письменника) у художньому світосприйнятті [3, с. 213-214]. Це імплікує складну дискурсну структуру, інтерпретація якої закономірно спонукає до запитання: чия перспектива розкриває будову художнього світу у будь-якому сегменті тексту автора-письменника, наратора, чи одного з персонажів? Зазвичай, відповідь може варіювати від недвозначної до повністю невизначеної, особливо у сегментах тексту з використанням невластиве-прямого дискурсу. Саме у таких випадках наявне домінування персонажного дискурсу над авторською манерою викладу.

Ми підійшли до того місця, де назріла потреба з’ясувати характерні літературознавчі та лінгвістичні погляди на точку зору (стратегію викладу). Зважимо на те що “у будь-якому наративному творі існує три точки зору – *наратора, персонажів і читача*. Однак з ускладненням постмодерністської нарації з’являється четверта точка зору *автора-письменника* [46, с. 240]. Передусім подивимося зблизька на проблеми лінгвопоетики, пов’язані з фігурою наратора (narrator), позаяк вони матимуть принципове значення для нашого подальшого аналізу англійських творів постмодернізму.

У фокусі літературознавчого підходу до проблеми *точка зору* варіативність у позначенні одного явища пояснюється його багатомірністю, залежно від рівня проводимого аналізу. Недарма при використанні поняття “точка зору” уточнюється його імплікативна основа. До слова, серед ланок лінгвістики наративних форм можна назвати внутрішньотекстову комунікацію і позатекстову. Внутрішньотекстова комунікація це комунікація між наратором і персонажами як носіями неавторського голосу, “чужої” точки зору. Без цього діалогу, який веде до “молекулярних та ... внутрішньоатомних глибин” [2, с. 113], і який творить суб’єктивну палітру нарації, неможливий зовнішньотекстовий діалог між автором та читачем [19, с. 89]. Отже, *точку зору* можна розглядати у різнорівневому скопусі: як позатекстову – між автором-письменником та читачем і внутрішньотекстову – між наратором та персонажами [3, с. 264]. Звідси матимемо квадрономію:

- точка зору персонажа: наратора / *внутрішньотекстова точка зору* вà
- точка зору автора-письменника: читача / *позатекстова точка зору*.

Перша розглядається як художній прийом, аналогічний поняттю ракурса у живописі й кінематографі, інша – як “основна текстотвірна категорія”, яка визначає структуру всього тексту як у плані змісту так і в плані вираження [21, с. 4]. При такому підході до проблеми зберігається облігаторність зв’язків: “точка зору – текст” – “творець – створене” [17, с. 307]. Авторська ж точка зору стає основою конструювання наратора у нашому випадку – “внутрішнього сторожа, навколо якого групується вся стилістична система твору” [7, с. 92], саме художнього твору, як стилістично неоднорідної системи “голос автора – голосів персонажів” [14, с. 195-196], взаємодія яких є визначальним чинником наративної структури художньої прози. Відтак наративна форма є способом існування твору, засобом організації матеріалу.

Категорія автора (*образ автора*) – одне з найголовніших понять сучасного літературознавства. Теорія автора є однією з найскладніших, суперечливіших, і водночас перспективних галузей сучасної літературно-теоретичної думки [34, с. 541-552; 4, с. 15]. Сам “образ автора” є багатограним і складається з цілої низки взаємопов’язаних понять. Центральним є поняття “*автор-письменник*”, який витворює власну концепцію твору, виробляє стратегію нарації. Існуючи у художньому світі опосередковано, через систему *образів автора* → *нараторів*, сюжетно-композиційну побудову, свою енергію він спрямовує до читача-реципієнта цього твору. Читач, у свою чергу, вичленовує з тексту реконструйований формат авторської ідеї, а через нього виходить на автора-письменника.

Серед властивостей художнього тексту особливе місце займають концептуальні категорії, які взаємодіють у літературному творі *наратор* – *персонаж* [11; 45; 44; 47]. Ці феномени мають статус смислових категорій художнього тексту, бо відображають у змісті найзагальніші й суттєво системні властивості й закономірності художньої комунікації засобами мови.

Складність референційної структури *категорії автор* впливає з наявності в ній, як мінімум, двох значень: *автор* – *реальна історична особа* і *автор* – *метаобраз*, який поєднує типологічну й індивідуальну уяву про творчу натуру, діючий як суб’єкт художньої комунікації мовними засобами. Словом, *автор-письменник* є первинною чи абсолютною, текстотвірною категорією художнього, тексту, який зумовлює конкретику його знакової структури і який скеровує сприйняття його образної системи, де присутні і безпосередньо ословлені текстові антропоцентри, які генеруються з взаємодії мовних значень конкретних текстових одиниць з їх образно-асоціативними переосмисленнями.

При надмірному розмаїтті варіантних текстових виявів категорії *автор* в конкретних текстових реальностях можливе виділення інваріант-

них властивостей, які характеризують вказану категорію як невід’ємну частину структури будь-якого художнього тексту. Можливість вияву інваріантних типологічних властивостей категорії *автор* визначається діалектикою свободи і потреби, яка супроводжує процеси художньо-мовленнєвої творчості, без врахування якої літературний твір залишався б для філологічної науки як предмет наукового усвоєння непізнавальним.

Для дослідження категорії *автор* з позицій лінгвістики усвідомленість діалектики творення художнього тексту означає розуміння тих обмежень, які накладають на авторську індивідуальність художньо-образного бачення і мовного оформлення, з одного боку, виконання автором загальних “правил мовленнєвої поведінки” у вибраній сфері комунікації, а з іншого боку, та мовна система, елементами, якої він повинен користуватися, для здійснення конкретної комунікативно-творчої стратегії. Наслідком активного ставлення до мови як матеріалу художньо-творчого процесу є зафіксована текстом як продуктом цього процесу *функціональність* письменника, скерована на актуалізацію певних текстових одиниць і відношень, надання їм значення конструктивних чинників форми і змісту тексту, який твориться [24; 35; 36].

Точка зору автора-письменника це макрорівень функціонування тексту на якому він функціонує з метою творення текстового художнього світу, який вибирає події для зображення у квазісвіті і заломлює / відображає власні припущення автора, норми та цінності, які можуть бути наслідком свідомої чи несвідомої репрезентації конкретної ідеології [3, с. 212-213]. Це позатекстова точка зору. Фактом залишається те, що письменники добирають художні події, відібрані у когерентну стратегію світосприйняття. Такий відбір та організація художнього дискурсу – основа текстотворення, але у літературних жанрах, ідеологічна природа і мотивація тексту є *reason detre*, а когерентність художнього твору є авторською гіпотезою соціального буття.

Мікрорівнем функціонування твірної моделі тексту виступає точка зору наратора / персонажа. Її кваліфікуємо як внутрішньотекстову т. з. На мікрорівні текстотворення точка зору вирішує уможливлення фокусу через призму світобачення наратора / персонажа. Якщо автор наділяє персонажа, стратегією викладу, тим самим збільшується репрезентація внутрішньої стратегії викладу, яка заглиблюється у внутрішній світ персонажів, а зовнішня перспектива художнього світу подана обмежено. Наявність нескінченної множинності нараторів спонукає до їх систематизації, до визначення певних нараторських типів [26]. Першим критерієм такої типологізації є кореляція суб’єктність-несуб’єктність викладу. Словом, нарація від 1-ї і 3-ї особи [див. також 37; 42; 49; 50; 51]. За другим критерієм типологізації служить висновок про те, чию свідомість репрезентує наратор у творі. Звідси впливає третій критерій: як саме спів-

відносяться в художньому творі кути зору автора й наратора – співпадають вони, збігаються частково чи є цілком протилежними? Йдеться не лише про ідеологічні, світоглядні позиції обох “сміслових інстанцій” [2, с. 173], а й їхні фразеологічні, психологічні, часово-просторові способи співіснування [22, с. 68-87].

Літературознавча проблема наратора повстала вперше у психологічній школі, основоположником якої був О. Потебня (1835-1891), піонер вивчення проблеми нарації і “точка зору” у художньому творі. У психологічному літературознавстві важливим було зайнятися саме форматом автора – наратором. Через вивчення художнього тексту, О. Потебня, у мовленні, у самому слові, вбачав основу для розробленої в подальшому проблеми існування персонажів завдяки чому на літературному, словесному матеріалі можна з’ясувати існування категорії наратора. Пізнати за характером мовлення цей формат – ось у чому полягало досягнення вчення О. Потебні.

Особливе місце у проблематиці наратора належить В. Виноградову, який вивчив форму рос. термін *сказ* (оповідь), але й став творцем терміну *образ автора*, який на той час включав у собі уяву про образ розповідача. Про *сказ* він писав, що “це не лише один з важливих видів розвитку новели, оповідання та повісті, але й потужне джерело збагачення мови художньої літератури” [6, с. 118], поетик розповідач – це “мовленнєве породження автора, а зв’язки між образом розповідача і автора динамічне навіть в межах однієї оповідної композиції, це величина мінлива” [6, с. 115; пор. 20]. В. Виноградов підходить до дослідження поняття категорії “образ автора” передусім з мовної точки зору (називаючи її “*мовною структурою образу автора*”). На його думку в літературному процесі розвивається мовна структура образу автора та його жанрові форми: новеліст, романіст. Образ автора важливий для всього твору, що його характер визначає сам жанр [8, с. 155].

Формат наратора багатообразний і багатоликий феномен. Кожний новий художній твір – це кожний новий наратор. Нескінченна множинність нараторів спонукає до їх систематизації, до визначення певних нараторських типів [з цього приводу див. 3; 28; 48]. Особлива увага зараз надається типології нараторів і їх дієвості та репрезентації точки зору у літературі постмодернізму. Характер комунікативно-прагматичних функцій наратора залежить від його мовного оформлення 1-ою чи 3-ою особою, особливості індивідуального стилю окремих письменників відсуваються на задній план, хоч і не виключаються з аналізу. Завдання лінгвістики тексту і стилістики полягає тут у визначенні та розмежуванні об’єктивних та суб’єктивних факторів текстоутворення в галузі художньої комунікації.

Значна роль у реалізації точки зору літературного твору належить категорії персонаж [40, с. 1160-1184; 12, с. 9]. Як об’єкт художньо-

пізнавального комунікативного акту між автором і читачем, персонаж діє водночас за принципами “некерованої”, незалежної істоти в художньому світі тексту, володіючи індивідуальною суб’єктною структурою, образною, як і всі інші підструктури художнього тексту. Кожен формат персонажу включає в себе ознаки дійсного факту і артефакту, бо передбачає наявність у змісті й формі свого художнього зображення створеного ним письменника.

У фокусі лінгвістичного підходу до *точки зору* безсумнівним залишається одне: продуктивність лінгвістичних досліджень художнього тексту в аспекті індивідуального стилю та осмислення загальних принципів його структурування. Адже художньо-мовленнєва діяльність письменників є не системою девіацій від мовної норми, а системою оволодіння розмаїтими комунікативно-прагматичними і образно-художніми можливостями мови.

Мові англомовних творів постмодернізму властива взаємопроникність наративної структури, відсутність чітких меж між дискурсними зонами наратора та персонажів [26, с. 7-8]. Такий спосіб викладу як невласне-авторська нарація [18] і оповідь від 3-ї особи з метою правдоподібності зображуваного передбачають репрезентацію сприйняття і відображення дійсності через свідомість рефлектора [**reflector** – термін 28, с. 153; 48, с. 48].

Теорія точки зору є найнезавершена частина дискурсної наратології [38, с. 213]. Західні дослідження ґрунтуються на концепції Б. Успенського, викладеній у книзі “Поэтика композиции” (1970). Семіотичний підхід до стратегії викладу викликаний передусім семіотичною моделлю вченого, який розвинув теорію стратегії викладу основу на чотирискладовій типології: аксіологічна, фразеологічна, просторово-часова, психологічна стратегія викладу. У теорії вченого дві основні переваги: поділ точки зору на кілька вимірів (рівнів) – аксіологічний, часово-просторовий, психологічний, фразеологічний; проте різні типи точки зору є насправді різними типами непослідовної структури, ідентифікованої лінгвістично. Поетика композиції є виявом 4-х рівнів точки зору, їх зв’язки, маніфестації у різних художніх виявах.

Отже, інтерпретацію *точки зору* з широких філологічних позицій (у тісній інтеграції літературознавчого і мовознавчого аспектів) можна ґрунтувати на семіотичній теорії Б. Успенського, що кореспондує з фундаментальними проблемами дискурсної наратології: 1) про основні семантичні функції точки зору у художній оповіді; 2) про зв’язки між ієрархічною організацією наративного постмодерністського тексту і семантичними функціями *точки зору*, як різнорівневої стратегії викладу.

Література:

1. Англо-український словник: [у 2 т.] / [склав М. І. Балла]. – К.: Освіта, 1996. – Т. 2. – С. 138.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худ. л-ра, 1975. – 504 с.
3. Бехта І. А. Дискурс наратора в англомовній прозі: [монографія] / І. А. Бехта. – К.: Грамота, 2004. – 304 с.
4. Большакова А. Ю. Теории автора в современном литературоведении / А. Ю. Большакова // Известия АН Серия литературы и языка. – М., 1998. – Т. 7. – №5. – С. 15-24.
5. Брандес М. П. Языковой стиль художественного повествования (на материале немецкой художественной прозы): автореф. дис. на соискание науч. степени доктора филол. наук: спец 10. 02. 04 “Германские языки” / М. П. Брандес. – К., 1989. – 36 с.
6. Виноградов В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1957. – С. 118.
7. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – 255 с.
8. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1980. – С. 250.
9. Вит Н. П. Языковые средства реализации точки зрения автора и персонажа в несобственно-авторском повествовании (на материале короткой прозы Ф. О’Коннор): автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата филол. наук: спец 10. 02. 04 “Германские языки” / Н. П. Вит. – Одесса, 1984. – 162 с.
10. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001. – 1440 с.
11. Гончарова Е. М. Стилистика художественной речи / Е. М. Гончарова. – Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1973. – 163 с.
12. Драгомерецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе 19-XX веков: Диалектика взаимодействия: автореф. дис. на соискание науч. степени доктора филол. наук: спец. 10. 0. 02 “Русский язык” / Н. В. Драгомерецкая. – М., 1989. – 36 с.
13. Иванчикова Е. А. Синтаксис текстов, организованных авторской точкой зрения / Е. А. Иванчикова. // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М., 1977. – С. 79-84.
14. Кожин В. Происхождение романа / В. Кожин. – М.: Советский писатель, 1968. – С. 381.
15. Лихачева Л. Н. Повествовательная точка зрения как художественный прием и его языковая характеристика: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата филол. наук: спец 10. 02. 04 “Германские языки” / Л. Н. Лихачева. – Л., 1976. – 20 с.
16. Лихачева Л. Н. Языковые сигналы повествовательной точки зрения в различных формах описания / Л. Н. Лихачева. // Язык и стиль английского художественного текста / Сб. научн. работ. – Л., 1977. – С. 46-54.
17. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

18. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
19. Попова Е. А. О лингвистике нарратива / Е. А. Попова. // Филологические науки. – № 4, 2001. – С. 87-90.
20. Тимофеев Л. И. Образ повествователя, образ автора / Л. И. Тимофеев. // В "Словаре литературоведческих терминов". – М.: Просвещение, 1974. – С. 249.
21. Тураева З. Я. Опыт описания категорий текста / З. Я. Тураева. // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – №3. – С. 3-8.
22. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М.: Прогресс, 1970. – С. 68-87.
23. Чичерин А. В. Идея и стиль / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1968. – 375 с.
24. Bal M. The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative // Style. – Vol. 17. – № 2. – 1983. – P. 234-269.
25. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. – Toronto: University of Toronto Press, 1985. – 274 p.
26. Bekhta I. A. Narrative Levels and the Semantic Functions of Point of View // Conference papers of the 6th National TESOL Ukraine Coinference // The way forward to English Language and ESP teaching in the third millennium. – Vynnytsya. 2001. – P. 7-8.
27. Bekhta Ivan. Point of view in narrative fiction: Literary approach / Ivan Bekhta. // Матеріали 4-ї Міжнародної науково-практичної конференції: "Лінгвістичні та методичні проблеми навчання мови як іноземної". – Полтава, 2002. – С. 34-37.
28. Booth C. W. The Rhetoric of Fiction / C. W. Booth. – University of Chicago Press. – 1961. – P. 149-165.
29. Brooks C., Warren R. Understanding Fiction. – [Second ed]. – N. Y. Appleton-Century-Crafts, (cop. 1959). – 688 p.
30. Collins English Dictionary. – [Third ed]. – L.: CUP, 1991. – 1375 p.
31. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. – Ithaca: Cornell UP, 1978. – 239 p.
32. Chatman S. Who is the best narrator? The case of The Third Man // Style. – Vol. 23. – No. 2. – 1989. – P. 183-196.
33. Chatman S. Coming to Term: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. – Ithaca: Cornell UP, 1990. – 193 p.
34. Dolozel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction. To Honour R. Jakobson. – L.: Mouton, 1967. – P. 541-552.
35. Douglas K. C. S. Systemic Inguistic Analysis of Point of View in Narrative Fiction // Thesis of Dissertation. – Liverpool, 1996. – 238 p.
36. Ehrlich S. Aspect, foregrounding and point of view//Text 7(4), Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. – P. 363-376
37. Fludernik M. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues // Style. – Vol. 28. – № 3. – 1994. – P. 281-311.
38. Fowler R. How to see through language: Perspective in fiction // Poetics. – Vol. 11 – 1982. – P. 213-235.

39. Fowler R. *Linguistic Criticism*. – Oxford: Oxford University Press, 1986. – 328 p.
40. Friedman W. *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. – Publications of the Modern language Association of America. – Vol. 70. – 1955. – № 5. – P. 1160-1184.
41. Genette G. *Narrative Discourse Revisited*. – Oxford: Basil Blackwell, 1988. – 178 p.
42. Hopkins M. F. & Perkins L. “Second Person Point of View in Narrative.” *Critical Survey of Short Fiction* // Ed. Frank N. Magill. – New Jersey: Salem, 1981. – P. 119-132.
43. Kucharski E. *Miedzy teoria a historia literatury*. – Warszawa, 1986. – 397 s.
44. Leech G. N., M. H. Short. *Style in Fiction*. – L.: Longman, 1997. – 264 p.
45. Prince G. *Narratology: the form and functioning of narrative*. – Berlin: Mouton Publishers, 1982. – 173 p.
46. Scholes R., Kellogg R. *The Nature of Narrative*. – N. Y., OUP, 1966. – P. 240-282.
47. Short M. *Understanding texts: point of view*//*Language and Understanding*. Research Centre for English and Applied Linguistics University of Cambridge. Oxford University Press, 1995. – 208 p.
48. Stanzel F. K. *A Theory of Narrative*. – Cambridge: CUP, 1984. – 293p.
49. Sternberg M. *Point of view and the indirections of direct speech* // *Language and Style*. – Volume 17. – № 1. – 1984. – P. 67-117.
50. Toolan M. *Analysing Conversation in Fiction: An Example from Joyce’s Portrait* // *Language, Discourse and Literature* / R. A. Carter, P. W. Simpson et al. – L: Unwin Hyman Ltd, 1989. – P. 195-211.
51. Triki M. *The representation of self in narrative* // *Journal of literary Semantics*, Vol. 20. – No. 2. – 1991. – P. 78-96.
52. www.britanica.com. – // EB checked/ topic/466362/point of view.

Дойчик О. Я.,

Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ

ІРОНІЯ ЯК ДОМІНАНТА ІДІОСТИЛЮ ДЖУЛІАНА БАРНСА

Стаття присвячена вивченню іронічної домінанти ідіостилю відомого сучасного письменника Джуліана Барнса. Виявлено, що іронія як спосіб художнього самовираження письменника, вербалізуючись лексичними, синтаксичними та текстовими засобами, формує його творчу манеру.

Ключові слова: ідіостиль, стильова домінанта, іронія.

The article deals with the analysis of the ironic stylistic dominance of Julian Barnes. Irony is referred to as the form of the writer's self-expression that is verbalized by lexical, syntactic and textual means and is the basis of the author's creative method.

Key words: idiostyle, stylistic dominance, irony.

Актуальність. Сучасні лінгвістичні дослідження характеризуються підвищеною зацікавленістю до засобів мовного аналізу ідіостилю автора художнього твору (праці О. Беспалової, Г. Бикової, Н. Болотнової, С. Єрмоленко, В. Іващенко, Н. Лисенко, О. Мазепоної, Е. Семіно, І. Тарасової, О. Фоменко та інших). Ідіостиль розглядається як: складний, багатовимірний та багаторівневий прояв особистості автора, система концептуально значущих для письменника принципів організації тексту [Болотнова 2004]; сукупність ментальних і мовних структур художнього світу письменника [Тарасова 2004]; комунікативно-когнітивний простір мовної особистості, творця художнього дискурсу [Фоменко 2006: 10]; мовне втілення індивідуальної ментальної сутності автора [Semino 2002: 95].

З точки зору реконструкції мовномисленнєвої діяльності автора ідіостиль є способом дискурсивної репрезентації значущих для мовної особистості смислів. Моделювання ідіостилю здійснюється через домінанту, яка є організуючим центром дискурсу [Паули 2006: 18].

У статті робиться спроба проаналізувати іронічну домінанту ідіостилю відомого британського письменника Джуліана Барнса.

Дослідженню феномену іронії присвячено чимало літературознавчих та лінгвостилістичних праць (праці Н. Арутюнової, В. Беляніна, К. Воробйової, І. Гальперіна, Б. Гомлешко, О. Єрмакової, Н. Іткіної, С. Походні, М. Орлова та ін.), які торкаються різних аспектів вивчення іронії – від стилістичної інтерпретації її як тропу до визначення іронії як концептуальної категорії тексту.

Все більшого зацікавлення набуває розгляд іронії не як стилістичного прийому, що функціонує у межах фрази, а як особливого художнього ставлення до світу, що потребує для свого вираження цілої системи при-

йомів та засобів [Иткина 144]. Тому, вслід за Н. Іткіною, С. Походнею, К. Воробйовою, вважаємо іронію особливою художньою формою авторської оцінної позиції, яка втілюється у тексті художнього твору великою кількістю мовних засобів. На думку С. Походні, іронічний погляд на світ багатьох англословних письменників зумовлений прагненням відмежуватися від дійсності, протиставити індивідуума, себе як особистість, реальним умовам і піднестися над ними [Походня 1989: 60].

Безперечною перевагою іронії є її багатоплановість, багатомірність, що поєднується із зовнішньою лаконічністю форми. Іронічний смисл, що створюється величезним набором мовних засобів, може викликати найрізноманітніші асоціації, у тому числі й образні. У системі художнього твору іронія близька до метафори, яка поєднує несподіване і тим самим показує явища дійсності у найнесподіванішому ракурсі [Походня 1989: 4].

Іронічний смисл може бути реалізований на лексичному (вибором слів, словосполучень, застосуванням авторських оказіональних утворень), синтаксичному (відокремленими конструкціями, вставними словами, риторичними запитаннями та ін.) та текстовому (застосуванням алюзій, синонімічного повтору, цитування та ін.) рівнях. Механізм створення іронічного смислу полягає у протиріччі прямого змісту висловлювання і контекстуального, що зумовлює появу підтекстової авторської суб'єктивно-оцінної модальності. У складних формах іронії словам приписуються не протилежні значення, а ціла гама іронічних оказіональних смислів, що виникають у свідомості читача внаслідок кореляції семантики слів із текстовою ситуацією [Походня 1989: 7].

Згідно з теорією мовленнєвих актів Дж. Остіна, іронічне висловлювання є “непрямим мовленнєвим актом, іллокутивна мета якого присутня імпліцитно і виводиться адресатом завдяки його комунікативній компетенції” [цит. за Вороб'єва 2008: 8].

З когнітивної точки зору іронічне висловлювання є девіантним варіантом нейтрального неіронічного дискурсу. Інтелектуальна основа іронічного дискурсу передбачає наявність у всіх учасників комунікації певного набору когнітивних механізмів вираження і розуміння іронії. У процесі інтерпретації іронічного тексту відбувається взаємодія когнітивних просторів автора і читача, які пов'язані текстовим простором [Вороб'єва 2008: 9].

Складність сприйняття іронічного висловлювання полягає у тому, що воно містить суб'єктивну оцінку адресанта, з якою адресат може погодитись або не погодитись. У процесі розуміння іронічного смислу у романах Дж. Барна оцінний чинник стає провідним, оскільки іронічні коди автора є суб'єктивними та залежать від його системи цінностей, фонових знань та світоглядної позиції. Це уможливило багатство інтерпретацій висловлювань автора.

Об'єктами іронічної оцінки у різних творах Дж. Барнса стають: юнацький максималізм та відчайдушне прагнення підлітка стати дорослим ("Metroland"), стосунки людей у сім'ї ("Metroland", "Staring at the Sun", "Love, etc"), різні аспекти дружби ("Metroland", "Love, etc", "Talking It Over"), псевдогерої, псевдоінтелектуали, духовно обмежені люди ("A History of the World in 10 ½ Chapters", "Arthur & George"), процес пізнання та дослідження історії ("Flaubert's Parrot") та інші фрагменти навколишньої дійсності.

Важливою особливістю ідіостилю Дж. Барнса є те, що іронія як стильова домінанта його творчості не тільки проявляється щодо певних об'єктів, а присутня також у діалогах, роздумах, описах, коментарях різного спрямування. Іншими словами, іронія як спосіб художнього самовираження проявляється у деталях (на лексичному та синтаксичному рівнях) і, водночас, характеризує загальну творчу манеру комунікації письменника, формуючи цілісну картину його світосприйняття.

Крім того, ідіостиль письменника характеризується тим, що іронічні висловлювання та оцінка належать не тільки авторові, але і його персонажам, які застосовують іронію, щоб висловити ставлення один до одного та до елементів навколишньої дійсності. Це зумовлює ефект відстороненості автора від предмету оцінки, а часто і відсутності його при висловленні суб'єктивно-оцінної модальності (наприклад, у романі "Love, etc").

Метою статті є виявити особливості функціонування іронії на лексичному, синтаксичному та текстовому рівнях на прикладі аналізу авторської іронічної оцінки вікового періоду юності у романі "Metroland" Джуліана Барнса.

Об'єктом дослідження обрано мовний простір роману Дж. Барнса "Metroland".

Предметом дослідження є мовне втілення іронічної домінанти ідіостилю Дж. Барнса.

Матеріалом для дослідження слугує вибірка мовних засобів реалізації іронічного смислу у романі Дж. Барнса "Metroland", що аналізується, перш за все, на основі співвідношення мови і свідомості та на здатності людської свідомості відтворювати об'єктивну дійсність, створюючи її суб'єктивний образ.

Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні лінгвістичного аналізу мовних одиниць, що служать для вираження авторської іронії як стильової домінанти творчості письменника Дж. Барнса.

Роман "Metroland" побудований у вигляді спогадів головного героя про становлення власної особистості, пошук власного "я" та свого місця у світі, що дозволяє автору дистанціюватися і виразити іронічну оцінку устами оповідача як щодо самого себе, так і до молоді взагалі.

Дослідження, спрямоване на виявлення та опис мовного втілення іро-

нії письменника потребує комплексного підходу, оскільки іронічний смисл найчастіше досягається завдяки взаємодії різних (лексичних, синтаксичних, стилістичних, текстових) засобів вираження суб'єктивної модальності.

Процес дорослішання та становлення власної особистості характеризується у концептосфері Дж. Барнса рядом ознак, що включають: максималізм, егоцентризм, поглиблений самоаналіз, брак інформації та досвіду у стосунках з протилежною статтю та інші. Кожна з цих ознак аналізується оповідачем роману здебільшого у добродушно-іронічному ключі, оскільки мова йде про його юність і помилки на шляху до дорослого життя.

Розглянемо деякі фрагменти тексту роману.

We sipped our milk during break the next morning with the habitual, affected disgust of gourmets (you never knew, there might be someone watching) [M, 72] – іронія втілюється лексичним (словосполучення типу (A)N of (A)N, де центром реалізації іронії є додаток *gourmets*) та синтаксичним (вставні слова, що допомагають виявити іронічну оцінку) засобами;

There was no ambiguity about the 'they'. When I used it, it meant the unidentified legislators, moralists, social luminaries and parents of outer suburbia. When Toni used it, it meant their inner London equivalents. They were, we had no doubt, exactly the same sort of people [M, 7] – застосування синтаксичної конвергенції з хаотичним поєднанням об'єктів, вставних слів та прислівника *exactly*, що претендують на абсолютність висловлювання, виражає іронічне ставлення до узагальнення та максималізму, притаманних підліткам;

As you can see, we worried about large things in those days<...>You wouldn't have caught us fretting about our future careers, because we knew that by the time we were grown up, the state would be paying people like us simply to exist [M, 8] – лексично виражена іронія виявляється за допомогою контрасту з безпосереднім контекстом;

Only a strongly purifying motive could explain how hard and how readily Toni and I pissed on other people [M, 9] – контраст між темою і ремою висловлювання, словосполучення із семантичним центром *purifying*, підсиленням прислівником *strongly* втілюють іронічний смисл. Окрім того, реалізується додатковий, асоціативний, зв'язок лексем *purify* (з медичної точки зору) та *piss* ('to urinate'), що ще більше насичує іронічність висловлювання;

Dewhurst was a prefect destined for the priesthood, whom Toni had, we agreed, totally crushed in the course of a vicious metaphysical discussion [M, 11] – вибір лексичних засобів (прислівника *totally*, прикметника *vicious*) та вказівка на суб'єкта оцінки ситуації (*we agreed*) виражає іронію стосовно юнацького максималізму та прагнення самоутвердитися;

Toni looked round the assistants and picked out the most respectable-looking: ageing, graying, separate collar, a thick margin of cuff, even a tie-pin. Clearly a left-over from the previous ownership [M, 12] – респектабельність продавця ставиться під сумнів введенням відокремленої конструкції з ко-

ментарем щодо походження шпильки у краватці. Виділення коментаря окремих реченням здійснює акцент на висловлюванні, що виражає іронію;

My mother, though timid in her family and social life, was always precise and authoritarian at shops. Some deep instinct told her that there was one hierarchy which would never be disturbed. 'A pair of trousers, Mr Foster, please,' she asked in an unfamiliarly confident voice [M, 15] – іронічність висловлювання, виражена синтаксично, виявляється у контексті, де описується стиль поведінки матері героя у сім'ї, та посилюється фразою *unfamiliarly confident voice*;

As we came out, I allowed the customary minute for us to get over too-moved-to-speak reactions [M, 106] – авторський оказіоналізм застосовується для опису характерних емоцій після перегляду фільму і втілює іронію над пафосом ситуації.

Іноді іронія у Дж. Барнса може виражатися граматично: *But London was where you started from; and it was to London that, finally, stuffed with wisdom, you returned [M, 24]*. Застосування пасивної конструкції передбачає існування особи, яка повинна “наповнювати” знаннями, що викликає комічний ефект і втілює іронічне осмислення процесу здобування досвіду.

Велика кількість висловлювань з іронічною оцінкою виражає ставлення автора до властивого підліткам того часу (1963 рік) браку інформації та нестачі спілкування з протилежною статтю:

We'd absorbed the great classics of Indian literature (and, as a result, practiced PT a lot more energetically for some months, with a heaving sense of anticipation) [M, 114] – іронія реалізується вставними словами;

The children of neighbours did amazing, incredible things, like joining Shell and being posted abroad, or souping up bangers, or going to dances on New Year's Eve. The house equivalent of such disturbances was that my brother got a girlfriend [M, 69] – іронічний смисл виражається за допомогою контрасту;

'Tits?' The final part of the triad, the part to which we brought all our wordly perceptiveness [M, 73] – іронія висловлена атрибутивною конструкцією;

Dear Chris, I've ironed the bunting, put the flags to air, set a fuse to the Thames, laid in the red paint. So you finally got them off<...> 'laid down the burden of your virginity' [M, 112] – підкреслене перебільшення застосовується персонажем для втілення іронічного ставлення до свого менш досвідченого товариша.

Застосування семантично невідповідної лексики (*fingernails...wrecked*), серії емоційно насичених епітетів (авторський оказіоналізм), пасивних конструкцій у поєднанні із надто ретельним та докладним описом фізіологічних проявів хвилювання створюють іронічний ефект опису психологічного стану головного героя перед першим побаченням: *I would just*

have to get there early and use the passionately-engrossed-in-a-book trick. By the afternoon of our rendezvous, I was trembly, two of my best fingernails were wrecked, and my bladder had been feeling up all day with the speed of a lavatory cistern. My hair was OK, my clothes, after much self-debate, had been decided on, my underpants were changed (again) after last-minute re-inspection, and I'd chosen the book I wished to be discovered with [M, 103-104].

Іронічна оцінка юнацького прагнення здаватися (особливо у власних очах) дорослим та незалежним реалізується у мовному просторі цілого тексту і відтворюється засобами асоціативної іронії (синонімічний повтор, застосування схожих синтаксичних конструкцій). Практично у кожному із висловлювань такого типу акцентується самоповага, зрілість та безкомпромісність підлітка, що зумовлює іронічний ефект:

Decorning, as we called it, savouring the pun, was the duty of every self-respecting adolescent [M, 40],

Like self-respecting maze-rats, we looked for ways-out [M, 59],

With a perspicacity beyond our years [M, 42],

Without in any way compromising our principles, we agreed to carry on living at home [M, 42],

Life didn't really get under way until you left school; we were mature enough to acknowledge this point [M, 44],

The ritual objection was always worth registering. It never got anywhere, and I didn't mind that it didn't; I just felt that Nigel and Mary might benefit from the example of independent thinking [M, 45],

This was written with the confidence of inexperience [M, 107].

Проаналізувавши особливості втілення іронії та вибір мовних засобів її реалізації, можна виокремити найчастотніші структури, що застосовуються автором. Серед них:

На рівні лексики: авторські оказіоналізми:

But more often you found yourself noting extrinsic reactions, as a weary file of name-gloaters, school-sneerers, frame-freaks, colour-grousters, restoration-loons and topographers trooped by. You got to know the quizzical chin-in-hand stance; the manly, combative, hands-on-hips square-up; the eyes-down-on-the-booklet position [M, 27] – оказіоналізми, що виражають одночасно суб'єкт і певну характерну дію, іронічно відображають властивий підліткам поглиблений, скрупульозний аналіз, пошук автентичного та справжнього, що доходить часом до абсурдних нюансів та занадто ретельного фіксування проявів взаємодії представників різних соціальних прошарків;

*I tossed him with a heard-it-before smile <...> 'Yes, yes,' he went on, with a more-of-this-to-come look [M, 205] – авторські оказіоналізми, вжиті у формі обставини з *with* іронічно зображають деякі характерні риси спілкування людей, котрі не симпатизують одне одному. Обставини способу дії з *with* найчастіше служать для підкреслення іронії в уже початково*

іронічній ситуації і створюють іронічно забарвлені деталі епізоду, що зумовлено їх структурними особливостями [Походня 1989: 48].

На синтаксичному рівні: 1) синтаксична конвергенція (хаотичне перерахування або конвергенція однорідних речень з семантично неоднорідними членами) де зближується несумісне і таким чином досягається іронічний ефект:

What, me, sneer at the Victorians? I didn't have enough sneer-room left. By the time I'd finished sneering at dummos, prefects, masters, parents, my brother and sister, Third Division (North) football, Molière, God, the bourgeoisie and normal people, I didn't have any strength left for more than a twisted pout at history [M, 36] – іронія підсилюється (окрім хаотичного перерахування) уточненням в дужках (*North*);

Life didn't really get under way until you left school; we were mature enough to acknowledge this point. When you did get out there, you started '...making Moral Decisions...' '...and Having Relationships...' '...and becoming famous...' '...and Choosing Your Own Clothes...' [M, 44] – іронічний смисл втілюється зведенням до одного ряду моральних рішень та вибору власного одягу;

It was that time of life when being sirred is of inestimable importance<...> It was better than being allowed to use the front steps at school, better than not having to wear a cap; better than sitting on the six-form balcony during break; better, even, than carrying an umbrella [M, 13] – “неоціненна важливість” виявляється на фоні можливості не одягати шапку, сидіти на головних сходах школи та носити парасоль, щоб підкреслити свій “дорослий статус”;

2) відокремлені конструкції:

'What do you want me to say?' I genuinely wanted to know; almost [M, 164];

'Which gives us, 'I interpreted, 'eight years of sauciness, than a thirty-year wait, with a chance of being killed in the middle. Terrific.' [M, 55];

Life at sixteen was wonderfully enclosed and balanced. On one side, there was the compulsion of school, hated and enjoyed. On the other side, the compulsion of home, hated and enjoyed [M, 64] – окрім повтору парцельованої конструкції, що має відображати збалансованість життя підлітка, для вираження іронії застосовується також контраст між вибором означення (*wonderfully enclosed and balanced*), суб'єкта (*the compulsion*) та дієприкметника (*hated*);

I suppose I must be grown-up now <...> Happiness: oh, yes; and if not now, than never <...> Adult, yes, that's an overall comfort too. At least, I conclude, I must be <...> why haven't I spotted some signal changing to green, some notice being held up from the pits, some celestial nod (not too public) letting me know I'm there? [M, 159] – автор висловлює іронію над персонажем, який у підлітковому віці над усе прагнув подорослішати, вбачаючи у цьому справжнє щастя, а ставши, непомітно для себе дорослим (за віком) все ще не може віднайти внутрішнього спокою. Емфатич-

ний вигук (*oh, yes*) разом із відокремленими конструкціями та вставними словами втілюють іронічність ситуації.

Парцельовані конструкції є ефективним синтаксичним засобом вираження іронії, оскільки розрив синтаксичних зв'язків уже є засобом емоційно-експресивного виділення парцельованої частини. Окрім того, парцеляція зумовлює появу додаткової реми висловлювання, що є його комунікативним центром та втілює суб'єктивно-оцінну авторську модальність [Походня 1989: 47].

3) вставні слова та речення:

'Shocking this knee/foot/liver of mine,' he would observe to Marion<...> Other physical defects – some long-standing like recurrent dreams, some the dragonfly fads of an afternoon – prevented him from changing plugs, reaching high shelves, mending his clothes, washing up or seeing us off [M, 191] – вставні конструкції, поєднуючись із графічним перерахуванням джерел болю виражають іронічне ставлення до персонажа-іпохондрика, якого кожні десять хвилин болить щоразу в іншому місці, що заважає йому виконувати хатню роботу: *Some of the Arthur's infirmities, however, must have been genuine – though I wonder if he himself knew the difference – and ganged together to produce a fatal heart attack* [M, 192].

Вставні слова та речення, як структури з вторинною предикативністю, часто виступають на перший план у художньому творі, міняючи модальність висловлювання. Тільки поєднання основного і вставного речень та вираження відношення автора висловлювання до ситуації дозволяють адекватно оцінити співвідношення теми і реми і декодувати висловлювання. Рема містить модальність і є комунікативним центром висловлювання [Походня 1989: 42].

Серед текстових засобів втілення авторської іронії варто виділити цитатійну іронію (термін С. Походні):

'Ginny, this is my father,' (our mother was slaving in the kitchen to produce 'just an ordinary supper') [M, 70];

The Headmaster's confirmation class. This contained a brief session on marriage 'which you won't need just yet but won't do you any harm to know about'. There was indeed no harm in it: the most exciting phrase used by the gaunt and suspicious ruler of our lives was 'mutual comfort and companionship.' [M, 19].

Стилістична цінність цитатії полягає в тому, що вона суміщає два значення: первинне, яке вона має у власному оточенні, та аплікативне, яке вона набуває у новому контексті. Цитатія як стилістичний прийом живається для протиставлення двох значень, при цьому досягається модифікація первинного значення [Походня 1989: 83].

Здебільшого, іронічні висловлювання не обмежуються одним із засобів вираження, тому для їх адекватного аналізу слід враховувати всі види втілення іронічної оцінки. Комунікативні завдання та інтенції автора визна-

чають вибір того чи іншого (ситуативного чи асоціативного) типу іронії та використання певних засобів її реалізації. В художньому тексті іронія є художньою формою авторської оцінної позиції, прагненням автора відсторонитися від зображуваної ним ситуації, оцінити її формально не висловлюючи оцінки, приховати модальність висловлювання [Походня 1989: 115].

Перспективи дослідження. Здійснений аналіз стає важливим доповненням до подальшого вивчення іронії як художньої форми відображення дійсності та стильової домінанти творчості письменника Дж. Барнса.

Проведене дослідження показало, що засобами ситуативної (лексичної і синтаксичної) та асоціативної (текстової) іронії, такими як авторські окаяціоналізми, вставні слова, відокремлені конструкції, контраст, повтор, цитування досягається цілісність авторського іронічного сприйняття періоду юності зокрема і людських відносин загалом. Досліджені висловлювання, які містять іронічну суб’єктивну оцінку, не тільки взаємодіють та взаємодоповнюють одні одних, але й втілюють творчий задум письменника.

Література:

1. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста. – М.: МГУ, 2004 – режим доступа: www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/participants/psearch.php?pid=24087
2. Воробьева К. А. Лингвокультурологические и психолингвистические аспекты восприятия иронии в художественном произведении: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 02. 19 “Теория языка” / К. А. Воробьева; ГОУ ВПО “Челябинский государственный университет”. – Челябинск, 2008. – 21 с.
3. Иткина Н. Л. Об иронии (опыт интерпретации текста) / Н. Л. Иткина // Семантические особенности и функции слов и словосочетаний в английском языке: Сборник научных трудов. – М., 1986. – С. 142-149.
4. Паули Ю. С. Психосемиотическое понимание доминанты идиостиля / Ю. С. Паули // Международные Бодуэновские чтения [“И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания”], (Казань, 23-25 мая 2006 г.). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – Т. 2. – С. 18-20.
5. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии: [монография] / С. И. Походня; отв. ред. Ю. А. Жлуктенко. – К.: Наукова думка, 1989. – 128 с.
6. Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля [Электронный ресурс] / И. А. Тарасова // Вестник СамГУ. – 2004. – № 1 (31). – Режим доступа к вестнику : www.russian.slavica.org
7. Фоменко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса: автореф. дис. на соиск. уч. степени докт. филол. наук: спец. 10. 02. 04 “Германские языки” / Е. Г. Фоменко; Белгородский государственный университет. – Белгород, 2006. – 41 с.
8. Barnes J. Metroland / Julian Barnes. – London : Picador, 1980. – 214 p. (M).
9. Semino, E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction / Elena Semino // Cognitive Stylistics. – 2002. – P. 95-122.

Драненко Г. Ф.,

Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці

МІФОЛОГЕМА ЛАБІРИНТУ ЯК ЗАСІБ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ФОРМИ

У статті розглянуто питання взаємодії міфосемантики лабіринту з формою драматургічного твору шляхом дослідження оприявлення міфопоетики лабіринту в п'єсі Б.-М. Кольтеса "Роберто Зукко".

Ключові слова: міфопоетика, міфологема лабіринту, сучасна французька п'єса, Б.-М. Кольтес.

The article contains questions about the labyrinth mythosemantics interaction with the dramaturgical work form by researching the presentation of the labyrinth mythopoetics in the B. –M. Koltès' play "Roberto Zucco".

Key words: mythopoetics, labyrinth mythologeme, modern French play, B.-M. Koltès.

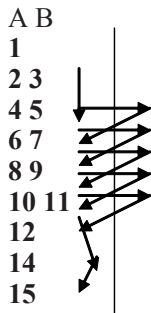
Новітні дослідження в галузі "міф та література" часто звертаються до вивчення зв'язків між міфологічними структурами та жанровими особливостями художнього твору. Так, міфопоетика жанрів французького вченого П. Брюнеля [1], методологічно ґрунтуючись на міфокритичній теорії Ж. Дюрана, прагне виявити та продемонструвати те, як античні міфи творять та змінюють художні жанри. Якщо міфокритика, яка лише виявляє міфи в тексті твору, є герменевтикою художнього тексту, то міфопоетика, що розуміє міф як засіб творення жанрових особливостей твору, є оригінальним способом його прочитання. Оскільки жанрова система перебуває в постійній еволюції, то такий підхід є досить закономірним. Це стосується зокрема дослідження сучасних драматургічних жанрів. На наше переконання, міфопоетичне прочитання сучасної п'єси допомагає краще зрозуміти процеси розвитку новітнього театру. Відтак метою нашої студії є міфокритичне вивчення драматургічної творчості Б. –М. Кольтеса, а саме дослідження оприявлення міфопоетики лабіринту в його п'єсі "Роберто Зукко" (1988). Основу твору французького автора склала реальна подія, що сколихнула європейський медіа-простір 80-х років – лови на серійного вбивцю. Роберто Сукко, прототип головного героя п'єси, – це молодий хлопець, який забиває власних батьків, тікає з в'язниці й надалі тримає цілий південь Франції в жахові (він вбиває, гвалтує, нападає). Дівчина на ім'я Сабрина, коханка Сукко (в п'єсі Кольтеса – Дівчисько), видає його поліції. Затим карник удруге чинить спробу втечі, стрибаючи із даху в'язниці, його визнають шизофреником, після чого він покінчує життя самогубством у тюрмі.

"Театр-самогубство" – такий термін нерідко вживають стосовно драматургії Кольтеса. Дійсно, театр цікавив автора власне як жанр, що від-

ходить у вічність. Кольтес вважав, що сучасний йому театр є антитезою життя, оскільки є відірваним від соціальних реалій та проблем. Змінюючи стиль драматургічного письма, драматург прагнув передовсім його відродити. Нове Кольтес шукає в класичній літературі, наприклад, у Шекспіра, з яким поділяє пристрась до барокового театру, адже жанр барокової драми передбачає змалювання персонажів, що постійно пере-суваються в замкненому просторі-лабіринті, а також утверджує панування на лаштунках жорстокого та кривавого світу. Міфосемантика лабіринту в літературному творі традиційно асоціюється з такими значеннями, як: 1/ мандри; 2/ неможливість відшукати втрачений шлях; 3/ блукання героя в замкненому просторі; 4/ циклічність (вічне повернення до початку, повторення одного й того самого). Всі ці семантики наявні в п'єсі “Роберто Зукко”. Подивимось, яким чином вони взаємодіють із драматургічною формою твору.

1/ Мандри. Композиція п'єси “Роберто Зукко” втворює хаотичному шляхові його героя – серійного вбивці, який зрештою сам промовляє: “Нічого не склалося само собою; все вийшло насліно, без ладу” [3, с. 53]. Перетворення S→Z (Сукко/Зукко) уособлює постійний рух персонажа “вбік”, адже Зукко – це людина-зигзаг, що знаходиться між реальністю та міфом. Крім того, життя персонажа замальовується драматургом як ламана лінія. Зигзагоподібним є також розміщення сцен п'єси, що надає їй лабіринтичної структури. Така форма, запозичена з барокового театру, відкидає традиційну лінійність оповіді, адже відбиває суперечливі та блукаючі шляхи життя персонажів, а сцени складаються в одне ціле за допомогою не зв'язок, а радше розривів і несподіваних зустрічей. Помноження паралельних сюжетних ліній (глухих кутів) також нагадує лабіринт.

2/ Неможливість відшукати втрачений шлях (глухі кути). Міфологема лабіринту проявляється не лише у структурі п'єси, яка складається з численних глухих кутів, але й у системі персонажів, які потрапляють в ці глухі кути й більше ніколи з них не повертаються. Самотність персонажів та їх ізольованість один від одного яскраво демонструються на прикладі діючої особи Сестри. Автор утілює в її образі неможливість зустріти свою другу половинку та приреченість проживати свою історію на самоті, самотійно (Сцена “Офелія”). Відтак кожному персонажеві п'єси відповідає свій сюжет. Звідси повна відсутність композиційної стрункості твору, “Роберто Зукко” – це п'єса, побудована на розгалуженні та блуканні. Сюжетна лінія рухається в одному напрямку лише в перших двох сценах, а в третій різко його змінює (через уведення персонажа Дівчиська). Відтоді вона ділиться на два паралельні розгалуження: головна сюжетна лінія (А) – це історія Роберто Зукко, а додаткова (В) – Дівчиська. Структуру п'єси можна продемонструвати за допомогою наступної схеми:



Як бачимо, композиція “Роберто Зукко” – це зигзаг між двома сюжетними лініями. Вони з’єднуються в одне ціле за принципом кіномонтажу, при цьому обидві лінії є дзеркальним відбиттям одна одної, а дія немов рикошетом блукає між ними. Така структура твору демонструє також те, що життєві шляхи Дівчиська та Зукко розділені. Сюжетні лінії інших персонажів збігаються з “темним світом тунелів, невідомих напрямків” [3, с. 23], вони рвуться на шматки через гнів та злість персонажів. Ці епізоди-фрагменти, подібні на глухі кути, не додаються до головної сюжетної лінії (історії Зукко), а навпаки віднімаються від неї, або радше ділять її на частки. Таким чином, другорядні сюжетні лінії ніби “вибиваються з колії” [3, с. 25], а дія п’єси ґрунтується на серії сценічних глухих кутів, де ізоляція другорядних персонажів настільки акцентована, що на лаштунках вони часто-густо знаходяться на самоті. У п’єсі Кольтеса кожному персонажеві відповідає відокремлена від інших сюжетна лінія; так само як ці лінії не мають між собою зв’язку, так і персонажі самотні. Зазначимо, що проблема неможливості спілкування в сучасному світі є одним із лейтмотивів усієї творчості Кольтеса.

3/ Лабіринт як замкнений простір. Сцена зізнання Дівчиська в коханні Зукко, яка є одночасно сценою його зради, побудована автором на двох парадоксах. По-перше, сходина персонажів “нерівні”, адже вони представлені як рух в один бік – Дівчисько йде на зустріч до Зукко, якому вона не потрібна. По-друге, ці сходина обертаються на розходина, оскільки після арешту Зукко та Дівчисько вже більше ніколи не побачаться. Посєднавши в одному епізоді освідчення в коханні та зраду, Кольтесові якнайкраще вдалося змалювати прагнення та водночас неможливість зустрічі двох самотностей.

4/ Циклічність. Епізод останньої зустрічі Зукко з Дівчиськом демонструє кругову структуру п’єси: персонажі ніби ходять по колу наче ув’язнені, що знаходяться в тюремній камері або на прогулянці. Сцена побудована на серії відлунь з попередніх сцен (розмова поліціантів зі сцени 14 / розмова охоронців зі сцени 1 / розмова охоронців зі сцени 15).

Тему вічного вороття автор пов’язує з проблемою мови. На переконання Кольтеса, людина народжується та помирає в рідній мові, тобто смерть завжди повертає людину до слова, з яким вона народилася (наприкінці п’єси Зукко цитує Данте рідною італійською). Крім того, п’єса починається та завершується перебуванням Зукко на гребені даху. Повернувшись туди в кінці п’єси, він “здійснює своє становлення-світло або метафізичну втечу. Між тим, герой змінює свою природу, чи радше змінюється матерія, з якої він складається: він стає нематеріальним, безсмертним, атомним світлом” [2, с. 39].

Міфологема лабіринту пов’язана також із обрядом ініціації героя, який мусить подолати в лабіринті різні перешкоди й зустрітися зі Смертю (чудовиськом, Мінотавром). Зукко – це Мінотавр навпаки, він не губить тих, хто заблукав до лабіринту, а рятує їх (в епізоді зі Старшим Паном у метро). Дівчисько в свою чергу надає нового обличчя Аріадні: замість того, щоб рятуватися від чудовиська (Зукко), вона прагне будь-якою ціною зустрітися з ним. Разом із тим, Аріадна-Дівчисько не є провідницею, вона сама постійно губиться. Дівчисько – не лише погублена, але й загублена Аріадна. Деконструкція, як джерело цієї трансформації, якнайкраще демонструє штучність реалістичного модусу, яка є основою театру Бернара-Марі Кольтеса, драматурга, який не довіряє суспільству, боїться та уникає його. Наслідуючи театральну традицію, започатковану В. Шекспіром та продовжену Ж. Жене, французький автор змальовує у своїх п’єсах світ, яким керує насильство. “*На перехресті цього лабіринту переходів та сходів*” [3, с. 23] герої Кольтеса не живуть, а виживають. В атмосфері мороку кінця світу персонажі, які є “пересічними чудовиськами”, блукають, не знаходячи аніякої опори в просторі. Насилля в п’єсі “Роберто Зукко” є не лише викликом суспільству, але й романтичним актом заради життя. Наявна у творі Кольтеса міфологема лабіринту є одним із засобів не лише деконструкції традиційної драматургічної форми, але й деконструкції її функціонування.

Література:

1. Brunel P. *Mythopoétique des genres* / Pierre Brunel. – Paris : PUF, 2003. – 304 p.
2. Ciret Y. *Un romancier des origines* / Yves Ciret // *Magazine littéraire*. – 2001. – № 395. – P. 38–41.
3. Кольтес Б. –М. Роберто Зукко / Бернар-Марі Кольтес; [пер. з фр. А. Перапедя]. – Київ: Юніверс, 2003. – 64 с.

Ерліхман А. М.,

Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ

ТИПОЛОГІЯ ІМПЛІЦИТНОСТІ

Стаття присвячена проблемі імпліцитності, як необхідного компоненту змісту твору, який утворює другий план розповіді і розширює зміст повідомлення. Досліджуються типи імпліцитності, зокрема аналізуються різні підходи до типології даного явища та класифікації.

Ключові слова: імпліцитність, типологія імпліцитності, синтагматична імпліцитність, парадигматична імпліцитність, контекст.

The article is dedicated to the problem of implicitness as to the necessary component of the content of a literary work, which creates the second side of the text and broadens the content of the message. Types of implicitness are studied, different approaches to the typology and classifications of a given phenomenon are analyzed in particular.

Key words: implicitness, typology of implicitness, syntagmatic implicitness, paradigmatic implicitness, context.

Впродовж останніх десятиліть у розвитку лінгвістичної науки спостерігається зростання інтересу до змістової сторони мовних явищ. Відбувається перехід від вивчення структурної організації мови, до прагматичних якостей тексту та їх впливу на реципієнта. Механізми сприйняття і розуміння тексту залишаються недостатньо вивченими, тому проблеми, пов'язані з ними, зберігають свою актуальність для сучасної лінгвістики. Мовознавчі дослідження спрямовані на вивчення функціональних характеристик тексту, його мовних та позамовних ознак. Пристальна увага приділяється тексту, як знаковій системі, яка має певну структуру та виконує поряд з іншими комунікативну функцію. Текст тлумачиться як складний комунікативний акт, який твориться відповідно до наміру автора донести до читача певну інформацію у двох паралельно існуючих планах розповіді: експліцитному та імпліцитному (прихованому). У зв'язку з цим проблема імпліцитності, передачі імпліцитної інформації у вербальній комунікації викликає пильну увагу науковців. На сьогоднішній день немає остаточного визначення поняття імпліцитності, його розмежування з іншими видами передачі прихованої інформації, механізмів сприйняття та типологізації, чим і обумовлюється актуальність даної статті.

Поділ та виділення видів імпліцитності, на даному етапі, є ще не до кінця систематизований. Складність проблеми зумовлена відсутністю єдиного тлумачення та погляду на досліджуване лінгвістичне явище. У сучасній лінгвістиці імпліцитність розглядається на різних мовних рівнях (синтаксичному, прагматичному, семантичному, когнітивному та ін-

ших) та як категорія відмінних мовних явищ: мови, мовлення та тексту.

У лінгвістиці існує три характерні тенденції поділу імпліцитності:

1) відштовхується від структурної побудови тексту, тобто моделі побудови тексту як повідомлення, у якому імпліцитна інформація або декодується з певних синтаксичних конструкцій, або ж опущена, але стає зрозумілою з експліцитно-вираженого пласту повідомлення. Тут імпліцитність тексту розглядається як інформація позбавлена вербального вираження, але "... повинна бути присутньою у свідомості мовців, забезпечуючи адекватне розуміння" [2, с. 48];

2) спирається на концептуально-контекстуальні умови реалізації імпліцитної інформації, тобто функціональні параметри її вживання.

3) бере до уваги межі імпліцитності відповідно до їх реалізації у межах твору (макро, або мікроконтексту).

До першого напрямку відноситься класифікація Д. Р. Фатхулової [11], яка виділяє граматичну імпліцитність, семантичну та поєднання першого та другого видів. На її думку граматична імпліцитність співпадає з еліпсисом та виникає тоді, коли пропущені один, або більше членів речення. Семантичну ж імпліцитність лінгвіст поділяє на тезаурусну й транзитну, яка базаються на пропущенні певної частини повідомлення, яка впливає з "тезаурусу особистості" – "... у вербальній формі зафіксований у пам'яті носія мови попередній досвід, який ефективно використовується у процесах створення/сприйняття тексту" [11, с. 151].

Близькою за змістом класифікацією є поділ імпліцитності Ф. Б. Сітдіковою, яка виділяє такі види імпліцитності, як контекстуальну та системно-мовну. Основою такої типології є контекст, який або впливає на декодування інформації, або не береться до уваги взагалі, а виводиться з певних синтаксичних структур (переважно з еліпсису). До першого виду лінгвіст відносить структурно неповні речення (еліптичні та усічені конструкції), зміст яких відновлюється, як правило, без зусиль – впливає з контексту. Другий тип імпліцитності не залежить від контексту, тобто реципієнт може вивести прихований зміст з повідомлення не спираючись на ситуативні характеристики [10, с. 63]. Сюди належать фразеологічний та системний еліпсис. Іншими словами другий тип імпліцитності відповідає граматичному попередньої класифікації.

Сприймання та творення імпліцитного змісту безпосередньо пов'язаний з мовленнєвою ситуацією, контекстом, який не тільки впливає на процеси усвідомлення імплікації, але й умови її творення. Лише контекст здатний поживати і зробити відчутними для свідомості такі мовні і немовні системні зв'язки одиниць повідомлення, які поза контекстом залишаються в латентному стані. Саме тому друга тенденція типології імпліцитності за основу бере контекст, який або потрібен, або є нерелевантним для сприймання імпліцитного змісту. Продуктивним є запропоноване О. В. Бондар-

ко ділення на системно-мовну та ситуативну імпліцитність. Системно-мовна “обумовлена особливостями системної організації значень в даній мові” [1, с. 24]. О. В. Бондарко системно-мовну імпліцитність пов’язує із ступенем актуалізації семантики (а саме семантичних понятійних категорій, які є змістовими інваріантами високого рівня узагальнення – аспектуальності, темпоральності, модальності, персональності, локативності, посесивності та інше): “мається на увазі перш за все імплікація обумовлена семантичною немаркированістю одного з членів привативної опозиції у структурі граматичної категорії” [1, с. 34]. Іншими словами, вчений пов’язує системно-мовну імпліцитність з категоріями семантики, з інваріантністю/варіативністю елементів семантичного змісту, міжкатегоріальними зв’язками. Ситуативна ж імпліцитність передбачає зв’язок з контекстом та прагматичними особливостями повідомлення. Вона базується не тільки на мовних формах, але й на інших невербальних характеристиках (контекстуальна, інформативна інформація, фонові знання).

Класифікації таких лінгвістів як Б. Д. Хоумера, Дж. Т. Ремзі та К. Кожевникової корелюють з попереднім поділом. Б. Д. Хоумер та Дж. Т. Ремзі виділяють три типи імпліцитності: 1) структурну; 2) функціональну; 3) процедурну. Структурна обумовлена семантикою мови, функціональна – контекстом та синонімією, процедурна визначається концептами та вродженими знаннями, які впливають на сприймання імпліцитного змісту [12]. Аналогічною є концепція К. Кожевникової [5], в якій поділ імпліцитності пов’язаний з різними типами зв’язків: логічними та контекстуальними. Підсумовуючи, можна сказати, що структурна та логічна види імпліцитності співпадають з системно-мовною, а контекстуальна та функціональна з ситуативною.

Головними чинниками реалізації імплікації виступає лінгвістичний контекст, як сукупність спеціально організованих умов, як вербальний стимул, який підштовхує адресата збагнути імпліцитний намір автора. Не менш важливою є структурна організація тексту, зміна якої призводить до неоднозначного його тлумачення. Третя тенденція поділу імпліцитності бере до уваги не тільки зовнішні та внутрішні ознаки досліджуваного явища, але й межі його реалізації. Г. Кость виділяє три види імплікації, які відтворюють “...головну думку, ідейну спрямованість та емоційну тональність” [7, с. 143] тексту: 1) загальнотекстову; 2) часткову; 3) локальну, або контекстуальну імпліцитність. Лінгвіст стверджує, що загальнотекстова імпліцитність виражає головну тему твору і її можна зрозуміти тільки прочитавши увесь твір. Часткова імпліцитність пов’язана з певною подією, або персонажем і виникає тоді коли мова йде про них, або про події з ними пов’язані, у той час коли імпліцитність “... може поширюватись і на інших персонажів чи події, які слугують тлом для розгортання магістральної лінії сюжету” [7, с. 144]. Г. Кость здійснює класифікацію відповідно до

ланок сюжету художнього твору, асоціюючи кожен тип з межами частин тексту. Дана концепція викликає деяке заперечення. Виділення загальтекстової імпліцитності здається не зовсім доречним, адже головна ідея твору не є об'єктом імпліцитності, а входить до проблематики підтексту.

Безумовний інтерес в плані висвітлення поділу імпліцитності викликає концепція В. А. Кухаренко, яка виділяє два види імплікації у взаємозв'язку з межами тексту, але бере до уваги не формальний об'єм повідомлення, а “прагматичні кордони”, які розширюються за рахунок імпліцитного змісту. Перший – це порушення хронологічної послідовності подій у зв'язку з тим, що окремі мовні одиниці усуваються з повідомлення, але можуть бути когнітивно відтворені за рахунок ланок, які залишені на місці розриву змістового ланцюга. Така імплікація визначається як імплікація передування. Другий тип – одночасна імплікація – передбачає хронологічне співставлення двох сторін повідомлення. Він пов'язаний не з просторовими чи часовими фактами розповіді, а з емоційною стороною повідомлення [8, с. 73].

Як показує аналіз вище наведених класифікацій, диференціація імпліцитності ґрунтується на контекстуальних та мовно-структурних характеристиках, які реалізуються у межах твору. Необхідно зазначити, що ця типологія видається не зовсім точною та доповненою. Доцільніше б було поділити типи імпліцитності на синтагматичні та парадигматичні. Текст – структура, елементи якої “...наділені різною текстотвірною силою на рівні синтагматики, прагматики та міжрівневих зв'язків як між власне мовними одиницями всередині тексту, так і немовними, екстралінгвістичними факторами, або “паралінгвістичними маркерами”, за термінологією Г. В. Колшанського [6, с. 3].

Синтагматика реалізується у лінійних зв'язках мовних одиниць у мовленнєвому потоці. Мовні одиниці доповнюють один одного та знаходяться у такому зв'язку, коли кожен наступний член речення залежить від попереднього. До такого типу імпліцитності відноситься:

1) вербальна імпліцитність – імпліцитність, яка твориться за допомогою мовних одиниць, які порушують семіотичну систему мови. Така імпліцитність ґрунтується на суто мовних засобах, одиниць, які завдяки своїй побудові змінюють, або руйнують синтагматичну цілісність повідомлення, тим самим створюючи прихований зміст.

2) суміжна імпліцитність, яка обумовлена фізичним (мовним) контекстом речення, або тексту. Мовні одиниці пов'язані не тільки послідовністю, але й також “оточенням” – семантичною та синтаксичною залежністю значення одного мовного знаку від попереднього та наступного.

На противагу синтагматиці у мовознавстві протиставляється парадигматика – асоціативність між одиницями мови. Парадигматична імпліцитність характеризується взаємовідношеннями між вербальним планом по-

відомлення та ментальними процесами його сприйняття адресатом. Тут вже не йдеться мова про лінгвістичні властивості мовного знаку, а про позамовні, невербальні його ознаки. До такої імпліцитності належить:

- ситуативна;
- прагматична;
- ментальна.

Ситуативна імпліцитність відображає не фізичний, а зовнішній контекст творення/сприймання інформації. Зовнішній контекст не відображає граматичної побудови, пропущення чи зміни певних елементів повідомлення, а відтворює умови, які впливають на його інтерпретацію. Ситуативна імпліцитність обумовлюється невербальними чинниками, які впливають на кодування та декодування прихованого змісту, накладаючи певний “відтінок” на значення повідомлення.

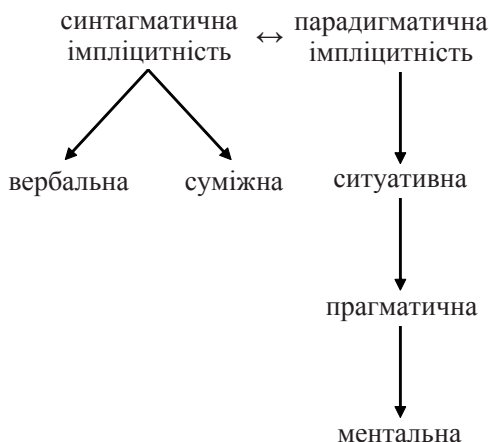
Наступний вид імпліцитності – прагматичний, показує мету адресанта, який кодує латентний, прихований зміст тексту та його вплив на одержувача повідомлення. Прагматичний аспект не був врахований у попередніх класифікаціях, тому вони викликають протиріччя, адже кожен мовний акт характеризується функціональними ознаками, які відображають не тільки умови актуалізації імплікації, але й її інтенції, задум автора, або мовця. “Мовну форму художнього тексту потрібно розглядати як логічно створену від авторської інтенції, як первинний, відправний пункт дослідження закодованого адресантом, прихованого задуму твору” [3, с. 94].

Процес декодування інваріативного змісту, його інтерпретація адресатом, який залежить від досвіду, ціннісних орієнтирів, емоційно-оцінного та асоціативного потенціалу, є складним та невичерпним. Саме цей процес становить ментальну імпліцитність, у якій знаходять відображення механізми індивідуального розшифрування імпліцитного змісту мовного знака за допомогою фонових знань та особистісного потенціалу. Під впливом мовних засобів формуються певні ментальні структури, які і представляють результат розуміння. Вони відображають ту інформацію, те знання, яке міститься у сприйманому тексті [9, с. 64].

Підтипи парадигматичної імпліцитності не можуть існувати ізольовано один від одного, вони взаємозалежні та в комплексі формують основні етапи сприймання та усвідомлення латентної інформації, у той час коли підтипи синтагматичної імпліцитності можуть існувати паралельно та бути абсолютно неважкопов’язані та ізольовані один від одного.

Неможливо абсолютно відокремити синтагматичну та парадигматичну імпліцитність. Вони нерозривно пов’язані між собою будують два плани сприймання та творення тексту. Синтагматична імпліцитність обґрунтовує, в більшій мірі, процес творення, кодування імпліцитного змісту, вибір мовних, граматичних (морфологічних, синтаксичних, стилістичних та інше) засобів, які стають актуалізаторами імпліцитності

тільки враховуючи парадигматичні параметри: ситуацію, задум автора та особистісні характеристики адресата. Звідси випливає, що парадигматична та синтагматична імпліцитність знаходяться у безперервному та взаємозалежному зв'язку, який можна показати за допомогою загальної схеми, яка ще вимагає деталізації:



Отже, феномен імпліцитності вже давно привертає увагу дослідників різних напрямків, однак його трактування, яке синтезує різносторонні аспекти цієї проблеми у всій його повноті, ще тільки формується. Аналіз спеціальної літератури свідчить про те, що дана проблема ще знаходиться у стані розробки, а неоднозначні, інколи навіть, протирічні судження підтверджують, що це питання чекає свого вирішення, вимагає накоплення матеріалу та формулювання мовної теорії. Різноманітність імпліцитної інформації, різні вихідні позиції лінгвістів у процесі її вивчення, відсутність достатнього вивчення структури та змісту різних її типів ускладнює вирішення такої проблеми, як типологія імпліцитності. Механізм реалізації прихованого змісту складний та неоднозначний. Він представляє перехід від горизонтальної осі тексту (мовної тканини) до вертикальної осі його сприймання, обумовленої зовнішніми чинниками, наміром та задумом автор та здатністю нашої свідомості співвідносити викладене вербально з накопленням досвідом, фоновими знаннями та емоційними переживаннями. Запропонована класифікація імпліцитності демонструє специфіку імпліцитності, як результат співвіднесення контекстно-ситуативних параметрів та “особистісного коду”, які розкривають невичерпні потенції мови, його діалектичну сутність.

Література:

1. Бондарко А. В. Эксплицитность / имплицитность в общей системе категоризации семантики / А. В. Бондарко // Семантико-дискурсивные исследования языка: эксплицитность / имплицитность выражения смыслов. – 2006. – С. 23 – 34.
2. Гарипов Р. К. Особенности категоризации именных единиц в пределах сверхфразовых единств / Р. К. Гапиров. – Уфа: БашГПИ, 1998. – 132 с.
3. Голякова Л. А. Проблема подтекста в свете современной научной парадигмы / Л. А. Голякова // Вестник ТГПУ. – Томск, 2006. – № 5. – С. 93 – 98.
4. Ермакова Е. В. Многоаспектность проблемы имплицитности: имплицитность в языке и речи / Е. В. Ермакова // Известия Саратовского университета. – 2009. – №1. – С. 58 – 61.
5. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом / К. Кожевникова // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 66 – 72.
6. Колшанский Г. В. Паралингвистические средства в языковой коммуникации / Г. В. Колшанский // Вопросы языкознания. – 1973. – №1. – С. 16 – 25.
7. Кость Г. Від експліцитного до імпліцитного в художньому тексті / Г. Кость // Наукові записки. Серія: філологічні науки. – 2009. – № 82 (2). – С. 142 – 145.
8. Кухаренко В. А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи / В. А. Кухаренко // Филологические науки. – 1974. – № 1. – С. 72 – 79.
9. Новиков А. И. Текст и “контртекст”: две стороны процесса понимания / А. И. Новиков // Вопросы психолингвистики. – М.: Институт языкознания. – 2003. – № 1. – С. 64 – 76.
10. Ситдикова Ф. Б. О способах проявления имплицитных структур в языке (на материале татарского языка) / Ф. Б. Ситдикова // Язык и методика его преподавания: сборник трудов IV Республиканской научно-практической конф., 19 июня, 2002 г. – Казань: КГУ. – 2002. – С. 61 – 64.
11. Фатхулова Д. Р. Характеристика внутритекстовых связей / Д. Р. Фатхулова // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2007. – № 20. – С. 143 – 149.
12. Homer B. D. Making Implicit Explicit: the Role of Learning / B. D. Homer, J. T. Ramsay // Behavioral and Brain Sciences. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – № 22. – 770 p.

Зелінська Л. В.,

Національний університет “Острозька академія”, м. Острозь

МІЩАНСТВО ЯК ТЕМА ПОВІДОМЛЕННЯ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (ТРАГІФАРС ГАБРІЕЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ “МОРАЛЬНІСТЬ ПАНІ ДУЛЬСЬКОЇ” НА СЦЕНІ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ)

У статті зіставляються драматичний твір польської літератури та його театральна інсценізація в Україні як художньої комунікації у культурно-суспільному контексті. Основним повідомленням комунікативного акту між автором/режисером і читачем/глядачем є феномен міщанства, значення якого міняється відносно політичної епохи. Простежується інерція тоталітарних стереотипів, що обмежує реалізацію семантичних змін.

***Ключові слова:** міщанство, етнічні стереотипи, класова ідеологія, соціальна ненависть, моральні цінності, спілкування, стабільність, рутинна, дигресія, театральний месідж.*

In this article a dramatic work of Polish literature and its theatrical performance in Ukraine as an artistic communication in a cultural and social contexts are compared. The main point of communicative act between the author/producer and reader/audience is the phenomenon of bourgeois, the meaning of which changes within the political epochs. The inertia of totalitarian stereotypes can be viewed, which does not give an opportunity to realize artistically these semantic changes.

***Key words:** bourgeois, ethnical stereotypes, ideology, socialism, moral values, communication, stability, routine, digression, theatrical message.*

Інтерпретація міщанства в посттоталітарному суспільстві України є актуальною у багатьох аспектах, але соціальний з них найбільш вагомий. Реструктуризація українського суспільства у напрямі закріплення середнього класу потребує відповідної ідеології і, природно, театр реагує на це змістом репертуару. Об'єктом статті став драматичний твір польської письменниці кінця XIX – початку XX ст. і його українська театральна постановка на початку XXI ст. Предмет дослідження – зіставлення концепцій міщанства авторки трагіфарсу і режисера вистави. Дослідження проводиться з метою з'ясувати причини комунікативного непорозуміння у сприйманні повідомлення – феномен міщанства. Для цього слід виконати наступні завдання: 1) коротко викласти соціально-культурну історію міщанства, 2) проаналізувати літературний твір і відмітити його трансформацію у театральній виставі, з'ясувавши режисерську концепцію. Культурно-історичний метод дослідження є найбільш відповідним вибраному матеріалу. Оскільки трагіфарс Г. Запольської, як і вся її творчість, у контексті сучасної української

культури залишаються маловідомими, то новизна даної статті полягає в поверненні призабутого імені, у відновленні спільного поля середньоєвропейської культури та виявленні тенденцій взаємодії.

До феномену міщанства мистецтво ставилося, за малими винятками, завжди критично і переважно в жанрі комедії. Міщанин – бажаний об’єкт для сатиричного сюжету: не дуже заможний, але й не бідний; не дуже освічений, але й не анальфabet; творець і споживач маскультури, але має власне розуміння краси; політично пасивний, але як середній клас є опорою держави; і що найважливіше – ментор у сфері моралі, але, зрозуміло, дотримувати нормативи важче, ніж їх проповідувати. Отже, об’єкт сам по собі провокує комічні ситуації і викликає сміх в тих, котрі переконані у своїй “непричетності” до міщан.

З історії походження даної соціальної групи довідуємося, що з XIV ст. ремісників, котрі входили у спеціальні списки міської ратуші, почали називати міщанами. Були вільними в межах міста, але під забороною виїзду (розподіл професійних ресурсів). У середовищі дрібних власників розгортається конкуренція, що дає поштовх для саморозвитку і плекання індивідуалізму. Тому психологічно міщани мали в собі вітальність [Див. 3], прагнули вищої мети і досягали її. Інше питання, що звучить не менш контрверсійно, чи перехід міщанина, наприклад, до аристократії (за Мольєром) чи в стан інтелігенції (за Г. Ібсенем) є справді досягненням. Міщанство, отже, формувало основу сучасної європейської цивілізації і як база соціуму було вимушене втримувати “золоту середину”, тобто забезпечувати стабільність незмінним ритмом життя.

Можна міщанина назвати конформістом, але для нього “всяка влада від Бога” [Рим. 13:1-5] була святою і спільною, до якої належав, також вважав непорушною. Тому існував специфічний міщанський страх – “що-люди-скажуть”, страх, який стримував від явних порушень чи тим більше розривів зв’язків у своїй групі, страх втрати стабільності. Будь-які зміни у суспільстві сприймав як кінцесвітню катастрофу. Під час суспільних криз міщани зазнавали трагедії “маленьких” людей. І це не були трагедії (про які, до речі, письменники любили писати) непорозуміння чи збігу обставин. Трагічною була фатальність буття міщанина: стабільність проти плінності життя.

Звичайно, вимушену несхитність підтримували вимушеними цінностями (як матеріального, так і морального порядку), втіленими у вигляді фарфорових дрібничок, культу чистоти в домі, який по суті стає оазисом із живими пташками, штучними пальмами, мереживними серветками, дубовими меблями і обіднім сервізом. “Міщанство” як назва безсмаку виникає в результаті нагромадження речей без їх упорядкування. Стиль вимагає укладання речей в їх гармонії кольору, форм, значення. Щоб упорядковувати нагромадження речей, треба змінювати ідеї, стилі, кут зору, – що принципово було неможливим для традиційного міщан-

ства. Нагромадження – це, так би мовити, архівний спосіб писати сімейну хроніку; з іншого боку, міщани прикрашали життя дешевими речами, демократизуючи аристократичну розкіш і створюючи по мірі можливостей місце для психічної рівноваги.

Оскільки життєвий мінімум забезпечений (параграф перший неписаного кодексу міщанина), то турбота про достойне виховання молодого покоління була найважливішою. Домашня педагогіка міщан – швидше церковна, ніж світська. Дотримання церковних правил і обрядових ритуалів відбувалося не без пресингу і табу. Існувало поняття окремої правди життя для дорослих і окремої правди для дітей. Звідси проблема вимушених моральних цінностей, наслідок яких – ефект подвійного дна, підсиленого страхом “що-люди-скажуть”. Співжиття двох-трьох поколінь міщанської родини мало свій “реверс медалі” і благополуччя на показ. Двозначність буржуазного стилю життя викривали французькі модерністи, починаючи з середини XIX ст., художньо втілюючи свою критику у вигляді метафізичного бунту.

Поступова капіталізація міщанства тим більше викликала до нього соціальну ненависть, що проявлялася не тільки у різноманітних художніх жанрах і напрямках (зокрема, “новій драми”), а й оформилася у політичні партії, які не менш свято вірили у своє покликання розхитувати і перевернути світ, встановивши справедливість. Літературу використали як один із засобів соціалістичної ідеології др. пол. XIX ст. Театр по всій Європі вражав скандальною відвертістю у показі міщанського “реверсу медалі”. Його критика була тим гострішою, чим сильніше об’єкти відображення підпадали під вищевказану фатальність буття, адже у затишку міщанського оазису індивід схильний до застою, може зупинити свій внутрішній розвиток або, відкинувши своє консервативне середовище, стати заручником економічного маховика-гіганта.

Критицизм у мистецтві, однак, домінував над аналізом. Письменники марксистського толку накладають на міщанина-буржуа образ ворога вільнодумства і експлуататора. Проте, як свідчить історія після соціалістичних революцій, марксистська ідеологія встановлює тоталітарні режими, у яких відсутні громадянські свободи. У цьому випадку адвокатувати міщанству означає не тільки провести його соціальну реабілітацію, а й очистити з-під марксистських стереотипів в епоху консумпції.

Історія суспільств після буржуазних революцій (розуміємо їх як феномен самоподолання і вихід із застою) показує розростання “третього”, “середнього” класу (нейтральні назви для міщанства минулих епох) до вісімдесяти відсотків усього суспільства. Спрацьовувала та сама закономірність: чим численніше міщанство, якби його не називали, тим стабільніша держава, тим кращі умови для саморозвитку індивідів. Сьогодні пострадянський простір потребує міщанства як середнього класу для стабілізації нових національних держав.

Актуальність теми “Міщанство в драматургії і театрі” в контексті української культури полягає у необхідності заповнювати лакуну в психології спролетаризованого суспільства, у котрого було забрано право на “міщанський затишок” і стабільність. Будуючи цей затишок сьогодні, повинні розуміти його приховані закономірності-пастки, а саме – психологічна деградація внаслідок застою. Тому постановка трагіфарсу “Моральність пані Дульської” (1906) польської письменниці, що народилася на Волині – Г. Запольської, у Рівненському музично-драматичному театрі зацікавлювала передусім з таких позицій. Прем’єра відбулася у жовтні 2007 року, після столітнього ювілею твору, і за три роки життя на сцені спектакль здобув свою історію. Перш ніж проаналізувати режисерську концепцію О. Олексюка, з’ясуємо позицію авторки твору щодо феномену міщанства.

З усією очевидністю драматург критикує виродження міщанства. Але при докладнішому вивченні твір прочитується амбівалентно. Головна героїня пані Дульська – типова міщанка, її провідні риси характеру: 1) ощадність аж до скупості (проте Г. Запольська моделює такі обставини, що цілковито виправдовують сувору ощадність господині дому – дохід невеликий, двох дочок треба вчити і готувати придане, найстарший син не одружується, витрачаючи гроші на нічні розваги); 2) критика надала пані Дульській титулу лицемірки, хоча висловлюється прямолінійно, не пліткує; 3) вважають жорстокою, але рішення приймає відповідно стандартів міщанського життя, а те, що вони здаються негуманними, складає ціну стабільності; 4) є активно, хоча має прислугу, сама заправляє домашньою роботою.

Дульська, звичайно, не мольєрівський характер, котрий в XVII ст. паціонував до аристократії. За настирливе прагнення до вищої культури міщанина в принципі можна поважати, а не тільки сміятися над його недолугими спробами. Так чи інакше ці спроби є рухом назовні свого середовища з метою духовного збагачення і політичного утвердження. Натомість Г. Запольська показує, що на початку XX ст. міщанин в західній частині Російській імперії замикається у своєму соціумі, деградує, але справжні причини цього процесу, однак, не стають предметом її мистецького аналізу. Спираючись на засади натуралістичної драми, письменниця пішла шляхом осуду того, що є на поверхні сюжетної дії, й публіка в театрі може “відключити мізки” (як писала сама ж Г. Запольська у повісті “Сезонна любов” про роман заміжньої міщанки й актора).

Відхід Г. Запольської від натуралістичної драми (зокрема, не гіперболізувати, не протиставляти негативних і позитивних героїв) більш увиразнюється на тлі творчості А. Чехова і відкриває спільні точки із світоглядом М. Горького. Як обсерватор дворянства А. Чехов-драматург фіксував різні відтінки меланхолії, у середовищі якої конфліктувати неможливо (відсутня чорно-біла шкала персонажів). Тому деякі чеховські міщани, що перебувають побіля дворян, збудовані за тими самими художніми принципами і без політичної упередженості.

М. Горький змодлював міщанське середовище таким чином, щоб його розмірене життя, традиційний порядок самі по собі були підставою для змін і бажано революційних. У конфронтацію з міщанами вступають “нові люди”, більш симпатичні, ніж заскорузлі консерватори. Кут зору драматурга відносно міщан зовнішній, тому атмосфера їх дому подана упереджено – як “загниваючого” соціального класу, що повинен зійти з історичної арени. Через що культ чистоти дому дратує, серветки накрохмалені до непристойності, всі ці сотні предметів як свідки і опора добробуту – варті осміяння і фізичному знищенню, оскільки нічого не означають для неміщанина, не несуть жодної культурної цінності. У підтексті подібної негачії прочитується соціальна заздрість люмпенізованої частини населення.

Г. Запольська також критикує міщан, але показує їх із середини, з власного самовідчуття. Конфліктогенного персонажа в соціальному плані – наймичку Ганку – не приєднує до суспільного класу-локомотива, який за марксистською ідеологією повинен знищувати інші соціальні групи. Тим не менше симпатію до соціалістів польська письменниця висловлює також, але легким натяком в одній розмові, розпочатій пані Дульською. Перед своєю небогою та висловлює стурбованість, що її сингульвіса Збишко нехтує засадами моральності:

Дульська. Це ще скінчиться на тому, що пристане до соціалістів.

Збишко (закриваючи фортепіано). Задурний я є.

Юлясєвічова (сміється). На соціаліста не треба складати екзамен.

Збишко. Власне, що треба і то найскладніший екзамен.

Юлясєвічова. Перед ким?

Збишко. Перед своїм сумлінням і власною душею, солодкий ангеле.

Дульська. Щоб стати соціалістом, передусім не треба Бога в серці.

Збишко. Є... давно не було мови про Бога в цьому домі [7, с. 33-34].

Оскільки з початку п’єси пані Дульська неодноразово “демонструвала” свою “грубість” і “жорстокість”, то моральна вищість соціалістів відносно міщан не потребувала окремих підтверджень. Збишко сприймає соціалістів в образі первісних християн – чистих жертвних альтруїстів. І це додавало драмі месіанської надії. Найбільший удар по міщанству у тому, що зразок моральності Збишко передбачає знайти серед соціалістів, тобто поза домом, що традиційно виконував функцію збереження моралі. Письменниця проявила, однак, обережність щодо модних соціалістичних ідей. Збишко не зближається з соціалістами, а залишається тим же міщанином. Комічність ситуації полягає в тому, що молодий гульвіса говорить про моральність, а за зведену ним наймичку в кінцевому рахунку розплачується мати.

Чому міщанство в очах Збишка програє соціалізму в моральності? У даному випадку він мислить категоріями ідеалістичними. На початку ХХ ст. соціалісти проектували соціальну утопію, а міщани, обтяже-

ні п'ятсотлітнім укладом, й надалі зобов'язані були тримати стабільність будь-якою ціною. Фактично Г. Запольська написала трагіфарс про те, що моральну стабільність втримувати дуже важко. Діють потужні природні і суспільні закони, проти яких мораль є занадто слабким мотивом. У патріархальному суспільстві роль жінки яко хранительки (цензора, контролера, берегині і т. под.) моральних цінностей сама по собі є фарсом. Пані Дульська трагічно не усвідомлювала, що на неї наклали “обов'язок” (зрештою, з яким вона погодилася), притому, що всі члени родини, окрім найвонаї Мелі, ведуть подвійний стиль життя. Звинувачувати систему виховання пані Дульської як причину подвійних стандартів і морального розкладу – це, однак, буде яскраво вираженою антифеміністичною позицією.

Основна причина проблем тодішнього виховання була відкрита З. Фройдом (на час виходу трагіфарсу світ буржуа переживав шок від його праць). Психічний комплекс проблем сексуального характеру обмежував спілкування між батьками і дітьми. Пильний статевий інтерес Гесі, старшої доньки, і явне пригнічення, нерозвинутість Мелі, молодшої доньки перебувають в зоні табу. Матір, ні тим більше батько не уповноважені традицією патріархального суспільства вести розмови на подібні теми. Натомість дії Збишка як молодого чоловіка підштовхують розвиток сюжету – від його “бунтівливих” настроїв залежить доля наймичка і їх майбутньої дитини. Чому авторка знаходить вбивчий мотив – скупість матері (нехай син не тратить грошей на повій, а втішається наймичкою безплатно вдома), спихаючи ним міщанство на дно остаточного занепаду і руйнуючи культ матері, – відповідь треба шукати і в біографічному матеріалі також. Зміна наймички очевидно не зупинить Збишка, як і не зупинила чоловіка квартирантки, котра від подібної історії хотіла покінчити життя самогубством (історію квартирантки рівненський спектакль повністю усуває). Безперечно, це розуміла пані Дульська й панічно боялася влади чоловіків над жінками – дозволеної сексуальної сваволі і різних способів знищення репутації жінки (наприклад, насміхання двох панів у трамваї з трагедії квартирантки). Гріх чоловіка прощається – так засвоїла пані Дульська. А протест жінки проти зради і розпусти у власному домі ціною життя – не прощається. І це теж один із патріархальних уроків, завсвоєних пані Дульською. Нерівність становища чоловіка і жінки розкладає міщанство як хранителя моральності.

У цьому серйозна відмінність між М. Горьким і Г. Запольською – трактувати міщанство як мішень чи як певний стиль життя. Перша позиція політична, друга – культурна. Прояви кризи, в якій опинилося міщанство рubeжу минулих віків, на думку польської дослідниці А. Поплавської, – це: “хтивість, егоїзм, виняткове зацікавлення матеріальними справами, ослаблення духовних потреб, зацікавленість культурою, консерватизм і вузькість поглядів, схематичне мислення, а особливо облуда

і фальш” [6, с. 120]. У суспільному дискурсі Польщі того часу з’явилися такі поняття як: філістерство, ковтунерія, дульшизна, окреслюючи поле праці індивіда над собою, внутрішньої боротьби.

І що ж власне сьогодні ближче українцям? Позиція російська чи польська? Режисер О. Олексюк фіналом вистави “Моральність пані Дульської” підтверджує російську позицію: стара пані на звуки вибивання килимка розлючено вибігає в центральні двері і не повертається в дім, а всі його мешканці здивовано переглядаються із-за тих же численних дверей, перепитуючи одне одного: невже пішла? невже ми позбулися її назавжди? Символічне усунування міщанки з дому прочитується у контексті відомої нам ідеології. Режисер скорочує історію нешлюбної дитини до мінімуму, і настільки, що реванш наймички (гроші, які вона вимагає від пані Дульської взамін за мовчання) постає в душі соціальної революції – справедливість торжествує. Але письменника ставить останнє запитання, що ж буде робити наймичка з тими грошима, і дає відповідь устами Гесі: “Вона взяла тисячу крон і піде за свого фінанцваха” [7, с. 102]. І все, що ми бачили, було просто грою дорослих людей.

Разом з тим режисер відкидає ідею художньо-сміслові кореляції початку і кінця драми – в домі починає день пані Дульська. Г. Запольська підкреслює, що господиня дому, подібно динамо-машині, незмінно задавала ритм, дбала, щоб життя починалося кожного наступного дня у своїй розміреності і стабільності. Звичайно, це рутинна, надто складна справа для двох чоловіків трагіфарсу, з якою вони не справляються ні вдома, ні на службі (до речі, батько і син свою працю також перетворили у рутину). Щоб її підірвати, вони йдуть на екстравагантний протест (мовчання батька, байдужого до родини) чи на порушення табу (нічне життя Збишка, що немає жодних рамок). Чоловічі компанії, авантюризм і загалом дигресія надають сімейній інерції свіжості. Але продуктивним ритмом є саме рутинна, тому господиня дому контролює її дотримання, незважаючи на опір чоловіків.

На передній план театральної вистави виходить образ Дульської як джерела зла. Згідно з цією наскрізною ідеєю буде свою роль засл. арт. України Л. Азарова. Її Дульська в інтонації і рухах не знає елементарного етикету. Це типаж Кайдашихи, близький сільському етностереотипу, тому така психологічна партитура головної героїні взагалі руйнує феномен міщанства. У творі Дульська як матір занадто опікується всіма (в тому числі і чоловіком) і ця надмірність стала об’єктом критики письменниці. У спектаклі опікування зникає, натомість виступає самодурство і тиранія.

Виконання ролі Юлясевичової (К. Лапіна) найточніше відображає суть міщанства: стабільність у житті дозволяє бути в курсі найновіших тенденцій, приміряти до себе і асимілювати їх таким чином. Молода жінка є по суті пані Дульська в молодості. Тому ці дві ролі повинні були б споріднюватися, а не протиставлятися. Між двома жінками якраз і від-

бувається передача основного повідомлення – хто ми, які ми і якими нам бути. Вони вдвох несуть етику і естетику міщанства.

Єдина репліка мовчазного Феліціана Дульського (нар. арт. України Г. Морозюк) у спектаклі: *“Ну вас всіх к чорту...”* потребує корекції і мовної, і власне етикетної. Ближче до оригіналу це буде звучати так: *“До дідька все...”*. Польський текст: *“A niech was wszyscy diabli!!!”* [7, с. 73] – не має адресації, спрямований швидше символічно до “нечистої сили”, яка втрутилася у ситуацію. Це показовий момент міжкультурної комунікації, який відкриває ледь вловимі нюанси спілкування різних етносів. У польському оточенні кинути подібну репліку прямо означає бути хамом (Феліціан як батько сімейства таке дозволити собі не міг); в українському оточенні (не без російського впливу) це сприймається звичайно і театральна публіка сміється з цієї прямої.

Стосовно жанру театральної вистави як трагікомедії теж є певні зауваження. Дж. Л. Стайн назвав трагікомедію квазітрагедією, вказавши на її два види: “трагедія із щасливим кінцем” і “комедія із нещасливим кінцем”. Обидва визначення формально не підходять до вистави в режисурі О. Олексюка. Навіть у випадку переосмисленого фіналу, коли пані Дульська зникає. Жанр трагіфарсу [Див. 2], зазначений авторкою твору, більш точно формулює безнадійну спробу жінки втримати патріархальну мораль у патріархальному суспільстві.

Декорації спектаклю “Моральність пані Дульської” – просто стіни, без міщанського затишку, явно прозирає банальна радянська комуналка (численні двері і спільний “коридор”) замість: килимів, солідних меблів, незліченної кількості картин в позолочених рамах, штучних пальм, ландшафту мережив за склом шкафчика з порцеляною, лампи з абажуром і столиків з фотографіями. Все це у літературному творі викликало специфічну атмосферу, у якій слова і дії мали сенс значно глибший. Російський режисер А. Житінкін в розмові на радіо “Свобода” згадав постановку “Міщан” Г. Товстоногова, який скрупульозно відтворював інтер’єр міщанського дому, і шкодував, що відповідна постановочна культура зникає. Звичайно, О. Олексюк як режисер вільний у задумах і міг придумати авангардну постановку, для якої треба було би переосмислити літературний текст і провести аналогії із міщанством у сучасній Україні. Але стиль вистави традиційний, тому глядач має право вимагати від режисера барвистого міщанського шоу. І не тільки в яскравих кольорах сценічних костюмів.

Музичне оформлення вистави дисонує з її наскрізною ідеєю. Урочиста класична фортепіанна музика, що розпочинає спектакль, загалом чужа тим подіям, що відбуваються, і людям, що живуть у цьому середньостатистичному міському домі. Ні музика не стала приземленішою, ні дім не став культурнішим. Лише модні молодіжні танці проілюстровані вдало, у такому ж відповідному ритмі виконані і ролі Збишка (В. Давидюк), Гесі

(Н. Тертичка) і Мелі (Н. Максимець) – за відомим польським прислів'ям: кішка з дому, миші – в танець. Ця молодіжна грайливість, безперечно, є найбільшою цінністю спектаклю.

Музичне оформлення спектаклю “Міщани” у постановці реж. К. Серебреннікова, наприклад, репрезентує наскрізну ідею небуття, що наступає на людей в домі Бессеменова. Жива музика “Пан-квартету” під керівництвом В. Панкова долинає із глибини сцени, де знаходяться музиканти. Тому скатертина, що летить над обіднім столом, зітхає музичним акордом; жалюються музичним скрипом двері. Музичні ефекти розставляють акценти протягом всього спектаклю, щоб ними постійно втримувати наскрізну ідею.

Театральний критик О. Коронний бачить нову концепцію вистави “Міщан”, яка відійшла від соціалістичного пророцтва М. Горького, у філософській проблемі буття, візуально сприйнятою на рівні опору звичаям, конфлікту між стабільністю і зміною: “Страх нового і божевілля правил (в тому числі щонедільні походи в церкву, допомога юридичному і щоденне спільне прийняття їжі) – все це перетворює звичайне з вигляду життя московської сім'ї на зламі часів у справжню трагедію нерозуміння і душевної бідності”[4].

Антропологічний підхід вивчення і розуміння міщан відкриває глибші рівні людської трагедії – міщани приречені виконувати стабілізуючу роль у суспільстві, бути між традицією і новаторством. Трагедію стану “in between” не розглядають ні драматурги, ні режисери. Хоча відмінність між польською українською і російською культурою чітко простежується – перша залишає право за міщанами на життя, друга так чи інакше (політично чи по-філософськи) забирає в них це право. Г. Запольська критикувала низький культурний рівень міщанського дому, О. Олексюк як режисер вистави у фіналі усуває міщанина як соціальний клас, а всі непорозуміння між батьками і дітьми є всього лиш засобами комізму. Така режисерська концепція спровокована тоталітарною ідеологією, театральний месідж [Див. 5] поки що залишається у її межах.

Література:

1. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Реалізм і натуралізм // Пер. з англ. І. Босак, О. Дзера, І. Ковальська, Г. Пехник. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка. – 2003. – 255 с.
2. Бентлі Ерик. Життя драми // Пер. с англ. В. Воронина. – М.: Айрис-Пресс. – 2004. – 405 с.
3. Ерофеев В. Блеск и нищета мещанства <http://www.svoboda.org/programs/encl/2004/encl.082804.asp>
4. Коронный О. МХТ/ “Мещане” <http://kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1026/>
5. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. – М.: “Рефл-бук”, К.: “Ваклер”. – 2006. – 656 с.
6. Popławska Anna. Moralność pani Dulskiej. Kraków, 2008. – 127 s.
7. Zapolska Gabriela. Moralność pani Dulskiej. Kraków, 2008. – 102 s.

Зошук Н.,

Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці

ФІЛОСОФСЬКИЙ РЕМЕЙК А. МЕРДОК ПЛАТОНІВСЬКОГО “БЕНКЕТУ” У ДРАМАТИЧНІЙ ВЕРСІЇ “МИСТЕЦТВО ТА ЕРОС: ДІАЛОГ ПРО МИСТЕЦТВО”

Розглядається ремейк платонівського “Бенкету” в інтерпретації А. Мердок. Філософською темою її драматизованого діалогу “Мистецтво та Ерос” є переосмислення та актуальне визначення поняття “мистецтва”. Динаміка діалогу аргументується ідеєю інтелектуальної думки, спрямованої на досягнення найвищого блага – долучення до прекрасного через любов.

Ключові слова: *ремейк, А. Мердок, Платон, Ерос, мистецтво, філософський діалог.*

Remake of Plato’s “Banquet” in interpretation by Iris Murdoch is researched. Philosophical theme her dramatic dialog ‘Art and Eros’ is reminding and actual definition of the notion ‘art’. Dialog’s dynamics is identified by an idea of intellectual thought which is conducted to reach the highest entereaty – connection with beauty through love.

Key words: *remake, I. Murdoch, Plato, Eros, art, philosophical dialog.*

“Мистецтво та Ерос: діалог про мистецтво” вперше дебютував у лютому 1980р. на сцені лондонського Національного театру під керівництвом режисера М. Кустова. Загалом “мистецький діалог” успішно мав три сценічні постановки [9. с. 495]. За своєю композицією цей діалог нагадує драму: дійові особи, чітко вказано місце та час подій, ремарки, хоча відсутній поділ, як це зазвичай характерно п’єси, на картини. Вже в переліку появи персонажів у діалозі автор характеризує їх налаштуваннями, зокрема читача, на сприйняття кожного з героїв. Наприклад, Калістос – гарний молодий чоловік, Акастос – серйозний молодик, чи Дексимен – цинічна особа [там само, с. 464]. Таким чином, реципієнт готовий сприймати кожного з них через призму мердоківського бачення свого героя.

У діалозі чітко вказано місце події та час: Афіни, кінець 5-го століття до н. е., тим самим вказуючи на реальність подій. Навіть двоє із персонажів є реальними особами – шістдесятирічний Платон та двадцятирічний Сократ. Решта персонажів є вигаданими. Діалог розпочинається приходом усіх персонажів з театру, Калістос тримає в руках маску актора. Усі висловлюють свою думку щодо побаченої п’єси, лише через деякий час з’являється Сократ, цікавлячись чи сподобалась усім п’єса. В цей момент Сократ є ніби наставником, так як при його появі усі встають, висловлюючи свою повагу. “Ерос та Мистецтво” носить дидактич-

ний характер, за словами самої А. Мердок про те, що драма є дидактичною (правдивим твердженням) [10, с. 281], маючи на увазі, напевно, повчальний характер драми.

Отже, переробка платонівських діалогів є свого роду наближенням до реальності, функцію якого виконує драма дидактичного спрямування. Вона в діалозі про мистецтво втілена у особі Сократа.

Ідеєю трансформації платонівських діалогів у драматичну форму, якою Мердок поділилася із своєю колегою Елізабет Анскомб була визнана останньою нездійсненою. Згодом з’явилися “Ерос та мистецтво” та “Над Богами” – діалог про релігію. У 1986р. драматичні твори А. Мердок були видані окремою книгою – “Акастос: два платонівських діалогів” [8, с. 243].

На відміну від решти п’єс Мердок “Ерос та мистецтво” дещо відрізняється від сучасної драми. Зокрема, відсутня інтрига як така, хоча впродовж дискусії учасників постійно спостерігається наближення до кульмінаційного моменту, який врешті-решт переривається втручанням Сократа у суперечку персонажів. Сократ не дозволяє кульмінації досягти своєї найвищої точки, тим самим направляє діалог у правильне русло, саме до суті проблеми – що ж таке мистецтво? Кожен з учасників драматичного діалогу намагається дати визначення мистецтву. *Калістос*: Добре, мистецтво – це Одиссей та Агамемнон і Антігона, статуя Афіни у Партеноні та музика”. [9, с. 468]. В цей момент Сократ зупиняє Калістоса, бо такий перелік “може тривати вічно. Це тільки є прикладами мистецтва. Але що ж робить ці різні речі мистецтвом?” [там само] – каже він. Саме ця репліка наставника є ключовою у діалозі.

Майже усі персонажі діалогу залучені до проблеми визначення мистецтва окрім Платона, який до кінця драми залишається осторонь. Акастос намагається залучити його до розмови. Спроба виявилася невдалою. Платон залишається осторонь занотовуючи щось. У “Бенкеті” Платона навпаки Сократ відмовився приєднатися до дискусії у домі Агафона. Він “стоїть в сінях сусіднього будинку, і на поклик йти відмовляється” [4, с. 132] – повідомив раб. На це Аристоклем відповів “Така вже у нього звичка – відійде куди-небудь осторонь і стане там. Я думаю, він скоро з’явиться, не потрібно його чіпати” [4, с. 130].

Упродовж діалогу учасники по-різному дають дефініцію мистецтву. На думку Калістоса, “мистецтво – це копіювання” маючи на увазі художнє мистецтво “імітація людей та тварин. Мистецтво намагається відобразити речі, якими вони є насправді” [9, с. 469], зокрема, підкреслив він “театр є найкращим, тому що актори – справжні люди, які імітують справжніх людей” [там само]. Для Акастоса хорошим мистецтвом постає “глибока інтелектуальна думка” [9, с. 475], “мистецтво проникає у світ *глибоко*, і якщо ми можемо хоча б частково зрозуміти його, тоді ро-

зуміємо що таке *краса*” [9, с. 474]. Мантіас дотримується точки зору що мистецтво поєднує людей [там само, с. 475]. Отож, як відомо, у суперечці народжується істина. Думки персонажів щодо мистецтва розходяться, але їх поєднує рух інтелектуальної думки провокуючи кожного з них мислити та не залишатися однієї позиції у визначенні поняття мистецтва.

Айріс Мердок сама у інтерв'ю із Б. Маггі визначає мистецтво як те, що є необхідним для людей тому, що “це не *фантазія*, а *уява*”. Воно руйнує індивідуальні життєві фантазії та провокує до правдивого бачення світу” [11, с. 6] і тим самим заперечує платонівські визначення мистецтва як “персональної фантазії” [11, с. 13] чи копіювання, “Мистецтво – віддзеркалення оточуючого” [там само, с. 12]” підкресливала вона. Таким чином, перефразовуючи ідеї Платона вона ставить на перше місце цінність мистецтва, “Тому через цю пристрасть (пристрасть до мистецтва), що є свого роду баченням, актори можуть пізнати і висловлювати правду, вони можуть висловити більше правди, ніж будь-хто [6, с. 32]. Отже, мистецтво не копіює, а віддзеркалює реальність оточуючого світу, тому твори мистецтва є різними, лише окремі його частини можуть частково проявлятися у інших видах мистецтва.

У діалозі “Ерос та мистецтво” переосмислення Мердок платонівських ідей розглядається сучасною дослідницею А. Матійчак як повернення до першопочатку, “архетипних структур, як непереможне прагнення до впорядкування сучасного світу, відновлення у цьому світі пріоритету споконвічних людських цінностей” [2, с. 183]. Саме переосмисливши поняття еросу та мистецтва людина здатна сприймати оточуючу реальність адекватно бо “мистецтво виходить із несвідомого, що поєднано із особистими схильностями та уявленнями оточуючого світу. Якщо немає тієї сили, що виходить із несвідомого, тоді немає й мистецтва” [7, с. 25] зауважила А. Мердок у одному зі своїх інтерв'ю. Цією силою і є інтелектуальне мислення, яке допомагає людині “вийти з печери” [9, с. 488]. Таким чином, “Розвиваючи трансчасові ідеї Платона, письменниця прагне морального вдосконалення сучасної людини” [3, с. 61].

“Через свої твори Мердок намагається зацікавити читача, (та глядача), платонівською спадщиною, наслідуючи його ідеї, які вона називала формами Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва” [3, с. 61] людина долучається до мистецтва та стає його частиною. “Ерос та мистецтво” переосмислене втілення платонівських вчень про Ерос та Мистецтво у драматичні форми. Саме ці дві “форми” вона виділяла як інтелектуальні. Маска в руках Калістоса, яку він постійно приміряє, але не доторкається нею до обличчя, свідчить про побоювання втратити власне обличчя або ж “стати іншим” [5].

“Платонівський “діалог” своєрідний спосіб пошуку істини, водночас літературна форма, художній досвід якої неодноразово використовує А.

Мердок у своїх власних філософських діалогах [3, с. 60]. Істина досягається через мудрість, а “мудрість – одна із найпрекрасніших на світі благ, Ерос – це любов до прекрасного” [4, с. 130]. Отже, досягнення істини можливе тільки через любов до прекрасного (як зазначається у “Бенкеті”).

За своєю побудовою хід діалогу нагадує кільце (коло), де все повертається на круг своя, де початок розмова про театр і завершилася тим самим, хоча впродовж дискусії театр та гра акторів не були в центрі уваги. Така кільцева побудова сюжету спостерігається у більшості драматичних творів Мердок.

Отож, ремейк “Бенкету” Платона А. Мердок у драматичній інтерпретації “Мистецтво та Ерос” є пошуком актуального визначення поняття мистецтва, характер якого аргументується ідеєю інтелектуальної думки спрямованої на досягнення найвищого блага через любов.

Література:

Лосев А. Ф. Комментарии к диалогам Платона. Компильция из четырехтомного издания диалогов Платона. – М.: “Мысль”, 1990, К.: PSYLIB, 2005.

Матійчак А. Архетипи в інтерпретації Айріс Мердок // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 75. – С. 183 – 190.

Матійчак А. Творчість Айріс Мердок в аспекті генези філософської прози // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 76. – С. 59 – 68.

Платон. Бенкет. Читанка з історії філософії. У 6 кн. Під ред. Г. І. Волинки. – К.: Фірма “Довіра” 1992. – кн. І. Філософія стародавнього світу/ Під ред. Г. І. Волинки. – 207 с.

Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации. Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индик, 2006. – С. 343-359. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/m-2/Mask-2.html>.

Bove Cheryl. Understanding Iris Murdoch. Columbia: University of South Carolina Press., 1993. – 216 p.

Dooley G. From a Tiny Corner in the house of Fiction. Conversation with Iris Murdoch. – Columbia: University of South Carolina Press., 2003. – 267 p.

Dooley G. From a Tiny Corner in the House of Fiction: Conversations with Iris Murdoch. – Columbia: South Carolina Press, 2003. – 267 p.

Murdoch I. Art and Eros: A Dialogue about Art // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 464 – 495.

Murdoch I. The Sublimine and the Beautiful Revised // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 261 – 295.

Murdoch Iris. Literature and philosophy: A conversation with Bryan Magee // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 3 – 30.

Кицан О. В.,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

КЛАСИЧНИЙ І НЕКЛАСИЧНИЙ ВІРШ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

У статті розглянуто особливості класичного і неklasичного вірша, показано, чим була зумовлена поява неklasичних форм.

Ключові слова: *вірш, класичний, неklasичний, опозиція, література.*

The article deals with peculiarities of classic and nonclassic verses and explains the emergence of nonclassic forms.

Key words: *verse, classic, nonclassic, opposition, literature.*

XX ст. – це час, коли в поезії виокремилися дві ворожі сили – це прихильники класичного і неklasичного віршів. Їх боротьба розгорталася не тільки в усних полеміках, а й в дискусіях на сторінках різних часописів. Протиставляючи класичний і неklasичний вірш, слід спочатку розібратися, що ми розуміємо під поняттям “класичний”. Бо кожна епоха давала свій ідеал досконалого, висувала свої критерії щодо відбору творів і письменників до категорії класичних. Адже класика – це не класицизм, а вищий прояв художності, це кращі, визнані публікою, досконалі твори мистецтва, не залежно від того, в який період вони створювалися. І тут може бути два шляхи розвитку: або продовження класичних традицій, або їх заперечення. Опозиція “класичний – неklasичний” – це проблема не лише літературознавства, а, в першу чергу, філософії, культурології. Під класичною парадигмою розуміємо “багатоплановий комплекс уявлень, серед яких сформованість, закінченість, рівність явищ самих собі, їх приналежність абсолютному чи в крайньому випадку стійкій і авторитетній традиції... і в зв’язку з цим – визнання в якості цінностей міри, порядку, гармонії спокою” [9, с. 248]. Натомість неklasичність – “це сфера динамізму і незакінченості, постійного руйнування і оновлення буття”. А звідси проголошення нераціональних шляхів освоєння світу, вільного, нічим не обмеженого творення нового, занурення в атмосферу пориву, неспокою, нескінченного драматизму, субстанційних катастроф [9, с. 248]. Неklasичне розуміється як дисгармонія в своїй основі, а тому і викликає переважно несприйняття, ігнорування, іронію аж до повного заперечення. Класичне і неklasичне у мистецтві виступало в різних опозиціях: давні і нові автори, класичне і романтичне, класичне як канон і неklasичне як антиканон. По-новому дивилися на світ і людину в ньому представники неklasичного підходу Х. Ортега-і-Гасет, Ж. Сартр, Р. Барт, М. Хайдеггер, М. Бердяєв, В. Кожинів та ін.

А тепер перенесемося в літературну площину. В ХХ ст. класичний вірш був потіснений різними видами неklasичного. Ми наразі є свідками народження нових неklasичних поетичних форм, в яких елементи традиційного силабо-тонічного вірша виразно відчутні, але носять швидше підлеглий характер. На перший план виходить ритм, музика вірша, яка по-своєму вибудовує кожен вірш. Що слід розуміти під неklasичним віршем? Відомий віршознавець М. Гаспаров відносить до неklasичних ті форми вірша, які лежать за межами п'яти силабо-тонічних розмірів [6, с. 28]. Такої ж думки притримується і Н. Костенко, відносячи до неklasичних форм дольник, тактовик, акцентний вірш і верлібр [10, с. 101]. До неklasичних, на нашу думку, частково належать перехідні метричні форми і поліметричні композиції, які останнім часом набирають все більших обертів.

Дольник – це вірш, у якому обсяг міжнаголошених інтервалів коливається у діапазоні двох варіантів ($X=1-2$ склади), в тактовіку – коливання у діапазоні трьох варіантів ($X=1-2-3$ склади, рідше $0-1-2$ склади), в акцентному вірші – більше ніж три варіанти [10, с. 101]. До ПМФ (за класифікацією Холшевнікова) належать конструкції, в яких рядки іншого розміру займають від 10 до 25%. А до поліметричного вірша відносимо метрично подрібнені конструкції. Перехідні метричні форми і поліметричні композиції мають досить хистку межу між собою, але це різні поняття, які слід розглядати окремо.

Класичний вірш – гармонійний, заспокоює читача, допомагає віднайти внутрішню рівновагу. Він сприймається як канон, як те, до чого треба прагнути. А неklasичний вірш від початків свого існування мусить долати перешкоди на своєму шляху. Хоча насправді поет, який пише неklasичним віршем, швидше за все, хоче відтворити реальні протиріччя і суперечності свого внутрішнього життя. Людині хочеться гармонії і рівноваги, але у внутрішньому світі її, як правило, панує розлад, непевність. Як писав Б. Брехт "справа не в тому, щоб плисти проти течії, не в протесті проти гладкості і гармонії традиційного вірша, а в спробі показати події, які відбуваються між людьми як суперечливі, сповнені боротьби, жорстокості" [3, с. 243].

Якось непомітно, але класичні розміри (а їх лише п'ять), вичерпали себе, не дивлячись на те, що поети весь час урізноманітнювали їх. Не могли не вплинути на українських поетів і західні віяння, масове писання верлібром. Поети зверталися до різних експериментів над формою поезії, поєднуючи в першу чергу в одному рядку двоскладові та трискладові стопи. В. Брюсов ще у 1920 році писав: "...Завжди новий зміст у літературі вимагає і нових форм. Якими б ідеальними, різноманітними і гнучкими не були б форми, створені літературою минулого, вони не придатні для вираження нового світогляду. Новий зміст не може бути адекватно

виражений в старих формах; для цього потрібна нова мова, новий стиль, нові ритми” [4, с. 545].

Некласичне віршування, в основному, було не зрозуміле для широкого загалу, саме тому протягом тривалого часу зазнавало утисків. Некласичний вірш – це було щось нове, експериментальне. А новому мистецтву маси майже завжди будуть протистояти. Суспільство, публіка відразу ж ділиться на два протилежні табори, дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу – ворожа більшість. І тут не можна не погодитися зі словами Х. Ортеги-і-Гасета, який у своїй праці “Дегуманізація мистецтва” зазначав, що “нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає у мас” [12, с. 240]. Або ж іншими словами Томаса Еліота: “... якщо поет дуже швидко завоює собі велику аудиторію, цю обставину не можна не вважати підозрілою; доводиться припускати, що такий поет, по суті, не вніс нічого нового, він дав своїм читачам лиш те, до чого вони вже звикли, те, що вони вже встигли взнати від поетів більш раннього часу” [8, с. 187-188].

Розвиток некласичного віршування слід пов’язати зі змінами в людській свідомості. Змінилося суспільство, виникали антикласичні концепції, серед яких слід відмітити неабиякий вплив на маси філософії Ніцше. Він закликав до переоцінки всіх цінностей, для нього спокій і рівновага – ознака безплідності. Філософ відкрито заперечував усе, що було звернене до традиції, вважаючи це ідолопоклонством. Ще на початку ХХ ст. відомий російський філософ Бердяєв говорив, що суспільство переживає всезагальну кризу мистецтва, яка базується на глибоких потрясіннях. Остаточно згас старий ідеал класично-прекрасного мистецтва і відчувається, що немає до нього повернення [2, с. 3]. А зі слів Р. Барта, нове – це не мода, а цінність... і є лише один спосіб втекти від відчуження, породженого сучасним суспільством, це біг вперед [1, с. 494-495]. Ми бачимо, що дух перемін охопив усе суспільство, а письменники, філософи, науковці намагалися знайти цьому пояснення.

Розвиток науки, техніки, мистецтва розширює можливості творчості, звільнює його від статичності. Навіть традиційні поети зверталися до некласичних форм включно з верлібром. За традицію, канон трималися переважно слабкі поети, які розуміли, що нову форму їм не досягнути, а тому її найлегше відкинути. “Вірш старіє, як люди, – писав Ю. Тинянов, – старість у тому, що зникають відтінки, зникає складність, він стирається – замість задачі дається відразу відповідь” [14, с. 174]. Ці слова яскраво характеризують і ситуацію із класичним віршем. Він вичерпався, “постарів”.

У сучасному суспільстві й досі відбуваються полеміки між прихильниками і супротивниками некласичного віршування. Прихильники кла-

сичного віршування звинувачують верлібр у простоті, немелодійності, штучності. Хоча насправді класичний вірш більшою мірою підлягає означенню штучний, оскільки над пошуком потрібної рими поет проводить немало часу. Натомість прихильники неklasичного вірша вважають силабо-тонічну поезію чимось архаїчним, застарілим, або й навіть “не модним”. Хоча досить часто на сторінках збірок навіть одного автора мирно співіснують і ті, і інші поезії.

Інтерес до неklasичного вірша не міг би виникнути без зв’язку із сучасним йому часом. Адже багато чого залежало й від ритму тогочасного життя. Він прискорився, став динамічнішим. На перше місце вийшли конфлікти всесвітнього значення, певний трагізм у стосунках із навколишньою дійсністю. А також це був час поглибленої рефлексії, самоосмислення, намагання розкласти власну душу по поличках. Не обійшлося тут без впливу ідей З. Фрейда та К. Г. Юнга. Змінилася не тільки форма поезій, а й тематика. На перше місце вийшли глобальніші конфлікти, не легкі відносини з навколишнім світом, звертання до історичного минулого. За словами Е. Ноймана, людина, в якій не сльозяться очі при думці про концтабори, крематорії, атомні вибухи, при думці про дисгармонію нашої музики, може заповзти в сховище старих перевірених методів і гнити там. А інші повинні знову вкусити плід із дерева пізнання... [16, с. 184]. Кожен зміст вибирає свою форму для втілення, отже використання неklasичного вірша є цілком виправданим. Просто є речі, про які не можна говорити монотонно, потрібен рвучкий ритм, який, як не дивно, тільки виграє через свою природну неотесаність.

Як ми знаємо, в класичній літературі поет намагався показати своє вміння писати за зразком, дотримуючись усіх правил і рекомендацій. Натомість сучасний автор у будь-який спосіб намагається від цього канону відійти, виразити власну індивідуальність. Некласичне віршування, а особливо верлібр, було не зрозуміле пересічному читачеві, саме тому протягом тривалого часу воно не те, що не сприймалося, а всіляко осуджувалося. Верлібр не можна було оцінити за допомогою вже існуючих еталонів. Не боялися писати вільним віршем діаспорні поети (наприклад, поети Нью-Йоркської групи), оскільки для Заходу вільний вірш був цілком звичайним явищем. В Україні верлібр несли в маси представники “Київської школи”.

Дивно, коли й досі у сучасному суспільстві деякі люди, дотичні до літератури (письменники, критики, літературознавці) зі скепсисом ставляться до неklasичних форм. І це вже не питання смаку (“подобається – не подобається”), це прояв некомпетентності. Палкі прихильники класичного вірша навіть не помітили, чи, швидше, не хочуть помічати, як змінився світ навколо, а з ним і література. Тут не йдеться про позитивність чи негативність таких змін, але основний плюс у розширенні меж

поезії. По-перше, вона вийшла на якісно новий рівень, по-друге, вона стала модною, особливо серед молоді. А це не може не тішити. Наразі ми можемо з впевненістю сказати, що верлібр відвоював собі місце під сонцем, що деякою мірою прихильники класичного вірша вчаться у верлібристів простоті викладу думок, звільнюються від надмірної риторики.

Як сказали Вільдрак Ш. і Дюамель Ж. “поети спеціально не вибирають вільний вірш чи правильний розмір. Правильний розмір – це частина нашої свободи” [5, с. 33]. Або ж словами Гете: “Розмір несвідомо визначається поетичним настроєм. Якщо почати думати про нього, коли пишеш вірш, то можна з’їхати з глузду і вже, у будь-якому випадку, нічого путнього створити не можна” [7, с. 314].

Деканонізація класичного вірша відбулась у кілька етапів, і кожний етап – це сходинка, що дала певну перехідну форму. Більшість віршознавців виділяють такі сходинки переходу до неklasичного віршування: дольник, тактовик, акцентний вірш, верлібр. Тобто деканонізація класичного вірша завершилася верлібром. Нова форма давала безліч переваг авторові, не втискувала його у жодні рамки і саме тому трохи верлібр почав завойовувати свої позиції. Перші кроки верлібру у царині літератури були ледь помітні, спочатку це були поодинокі публікації на сторінках періодики, а вже згодом автори включали цикли вільних віршів до своїх поетичних збірок.

Нова форма вірша стала вирашною. Поети обирають вільний вірш, використовують авторську сегментацію текстового матеріалу, використовують енкамбеман у найнесподіваніших місцях, і все це для того, щоб передати всю інтонаційну гаму твору, всі нюанси задуманого. Натомість форма класичного вірша полегшує роботу читача, чи то б пак, взагалі звільняє його від зайвих роздумів. Вірш записується традиційними строфами задля виділення метричного ряду, так легше плисти за течією, легше візуально знаходити риму, а іноді навіть знати її наперед. Саме тому зіставлення класичного і неklasичного вірша – це все одно, що зіставлення польової квітки і садової.

За словами М. В. Моклиці класичний і неklasичний вірш – це своєрідна діалектична єдність, тобто і єдність (аби література розвивалась, мусить бути і одне, і друге), але водночас і боротьба – вони протилежні [11, с. 96].

Не потрібно відмовлятися від класичної спадщини, адже це данність, це те, що житиме вічно. Традиції – це комплекс уявлень, понять, звичаїв, що передається з покоління в покоління. І коли письменник втрачає ці традиції, і стоїть осторонь, то позбавляється, певною мірою, природного зв’язку з іншими людьми. Але потрібно також відчувати дух свого часу, йти з ним у ногу, адже відчуття сучасності дається сучасним мистецтвом – віршами, прозою, музикою, кінематографом. Нова література, витіка-

ючи із класичної і відтворюючи сучасне життя, набирає швидших обертів і швидше доносить до читача те, на що раніше потрібно було затратити більше часу і художніх засобів. Ще Б. Томашевський стверджував, що “мистецтво завжди повинне виражати, втілювати, освоювати нову сучасність, бути наскрізь сучасним, навіть якщо тематично воно охоплює минуле” [15, с. 32].

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с. – (Репринтное издание)
3. Брехт Б. О литературе / Брехт Б.; пер. с нем. Е. Кацевой. – [2-е изд., доп.]. – М.: Худож. литература, 1988. – 525 с.
4. Брюсов В. Я. Смысл современной поэзии / Брюсов Валерий. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с.
5. Вильдрак Ш. Теория свободного стиха / Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель. – М.: Имажинисты, 1920. – 48 с.
6. Гаспаров М. Л. Современный русский стих (Метрика и ритмика) / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1974. – 488 с.
7. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. П. Эккерман. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 688 с.
8. Элиот Т. Музыка поэзии / Т. Элиот // Назначение поэзии: статьи о литературе. – К: AirLand, 1997. – 350 с.
9. Классика и современность: [зб. наук. праць / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева]. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 256 с.
10. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст.: Навчальний посібник / Н. В. Костенко. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.
11. Моклиця М. В. Основи літературознавства. Посібник для студентів / М. В. Моклиця. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Хосе Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
13. Ортега-и-Гасет Х. Избранные труды / Х. Ортега-и-Гасет; под ред. А. М. Руткевича. – [2-е изд.]. – М.: Весь мир, 2000. – 704 с.
14. Тиньянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тиньянов. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
15. Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки / Б. В. Томашевский. – Ленинград: Госуд. издание худож. литературы, 1959. – 471с.
16. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Е. Нойман. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с. – (Серия “Актуальная психология”)

Кобзар О. І.,

Університет споживчої кооперації України, м. Полтава

МІФОПОЕТИКА ЯК ПРЕДМЕТ І МЕТОД ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглядається поняття “міфопоетика” як творча система і дослідницький метод. Зокрема відзначається, що використання міфопоетики в якості інструментарію літературознавчого дослідження є не лише доцільним і вмотивованим, але й продуктивним, оскільки воно дає можливість встановити присутність й особливості функціонування міфологічних моделей, образів, мотивів у художніх творах.

Ключові слова: міфопоетика, міфологічна модель, образ, мотив, структура.

The concept of “mythpoetic” as creative system and simultaneously as the literary method is considered in the article. Use mythpoetic as the literary researches is defined not only its significant and important, but also its productive because this research gives the chance to establish presence and features of functioning of mythological models, images, motives in the works of art.

Key words: mythpoetic, mythological model, image, motive, structure.

Міфопоетика як творча система і одночасно літературознавчий метод активно використовується сучасними науковцями. Різні концептуальні підходи й напрями дослідження міфопоетики репрезентовано в численних фахових статтях (І. Піонтковська “Мифопоэтика как прием: принципы изучения проблемы” (2000), Д. Кремер “Естетичні концепти міфопоетики” (1999), Б. Розер “Міфоопрацювання й композиційна техніка” (2000) І. Бражников “Мифопоэтический аспект литературного произведения” (1997), Н. Осипова “Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования” (2002). В українському літературознавстві міфопоетичний дискурс не залишився поза увагою науковців, але продовжує активно досліджуватися у новому столітті. Серед останніх робіт, присвячених вивченню міфопоетичних парадигм у художній літературі слід відзначити монографію І. Зварича “Міф у генезі художнього мислення” (2002), О. С. Киченка “Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века” (2003), В. Мусій “Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма” (2006), О. О. Корнієнко “Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья” (2006). Значна кількість наукових праць свідчить про актуальність міфопоетичного методу дослідження у сучасному літературознавстві, за оцінкою науковців, він розширює можливос-

ті літературної критики по-новому інтерпретувати твори національної і зарубіжної літератури. Використання міфопоетики як інструментарію літературознавчого дослідження є не лише доцільним і вмотивованим, але й продуктивним, оскільки дає можливість встановити присутність й особливості функціонування міфологічних моделей, образів, мотивів у художніх творах, де свідомо авторська міфотворчість часто пов’язана із спонтанним засвоєнням та відтворенням міфологічних структур.

Однак у довідковій літературі ми не знаходимо чіткої дефініції міфопоетики як наукового поняття. Відсутність визначення свідчить не лише про недостатність термінології, а й про необхідність уведення у науковий простір дефініції узагальненого характеру, оскільки міфопоетика може бути предметом дослідження як літературознавства, так і лінгвістики, культурології, фольклористики, історіографії, філософії чи психології. Орієнтирами для створення такої дефініції можуть бути численні визначення сучасних науковців. Так О. С. Киченко у дисертації, ґрунтуючись на основних наукових концепціях міфопоетичного минулого століття, визначає різні аспекти цього феномену, називаючи міфопоетику прийомом “семантичної трансформації одного типу мистецтва в інший”, “світоглядною установкою автора”, “творчим результатом міфологізації дійсності” [4, с. 22-23].

Вивчаючи генезис і трансформацію міфопоетичних парадигм у російській прозі ХХ століття О. О. Корнієнко наголошує на багатозначності визначення міфопоетичного, викликану самою природою поняття, якому властиві “сложность и гетерогенность смысловых и функциональных структур” [6, с. 20]. Науковець пропонує декілька взаємопов’язаних та взаємодоповнюючих визначень сутності міфопоетики: міфопоетика як відображення міфосвідомості, як поетичний прийом, як методологічний принцип і об’єкт дослідження [6, с. 22-23].

Міфопоетичне в системі літературних зв’язків прочитується Л. В. Дербеньовою як механізм, функція якого полягає “в порождении новых культурных смыслов, новой интерпретации текста, которая обязательно включает в себя его “конкретизацию” (термин Р. Ингардена)” [1, с. 19]. Міфологічний код, на її думку, створюючи варіанти певного інваріанту надає художнім творам нові культурні смисли, що утворюються “на рівні тексту”. Міфопоетика – це та частина поетики, яка досліджує не окремі рецепційовані митцем міфологеми, а відтворену ним цілісну міфопоетичну модель світу, реалізовану в системі символів і архетипів міфологічною свідомістю автора. Те, що з точки зору не міфологічної свідомості відмінне, розрізнене і підлягає співставленню, у міфі виступає як варіант (ізоморф) єдиної події, персонажу чи тексту (Лютман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М.).

Відсутність єдиної дефініції призвела до значної розбіжності у визначенні поняття серед науковців, які вільно експериментують в області тер-

мінології. Різноманітну палітру дефініцій, пов'язаних з присутністю міфологічного начала в художній практиці, розглядає Г. Токарева у статті “Міфопоетичний аспект художнього твору: Проблеми інтерпретації”. Термін “міфопоетика”, на думку авторки, було створено з наміром підкреслити різницю між архаїчним міфом, художність якого безсвідомо і тому не розглядається літературознавством, і міфом, що органічно ввійшов у структуру літературного твору, стаючи об'єктом дослідження міфокритики. За словами дослідниці, як тільки втрачається безпосередня віра в події, про які розповідає міф, його образи і сюжети переходять в інший план – вони стають явищами естетичного характеру. Саме на цій межі закінчує своє існування архаїчний міф і з'являється нове утворення – “міфопоезія” [10, с. 9]. Цей термін, дякую мірою синонімічний терміну “міфопоетика”, ввели у науковий обіг представники англо-американської школи міфокритики (Р. Фрай, М. Бодкін, Г. Слокхвер), розуміючи його як систему всіх жанрів художньої творчості, що тематично чи структурно пов'язана з архаїчним міфом. Г. Слокхвер активно користувався вказаним терміном, взявши його за назву монографії і позначаючи ним певний тип творів, в яких стародавній міф в усіх його проявах “зрощувався” з літературною творчістю. Оскільки механізм цього “зрощення” не отримав чіткого наукового пояснення, це призвело до певної розбіжності його дефініції серед вітчизняних науковців, які визначають це явище як “неоміфологічна література” (Є. Мелетинський), “міфоцентричні твори” (О. Козлов), “міфогенна література” (В. Халізев). Якщо ці терміни констатують власне наявність різних форм прояву міфу в художній літературі, то для позначення взаємодії міфу й літературного твору як процесу існує інша група дефініцій, серед яких “міфологізм”, “міфотворчість”, “вторинна міфологізація”, “неоміфологізм”, “міфореставрація”, “вторинна семіотизація”. Саме результати вказаних процесів прояву міфологічного компонента в літературному творі досліджує міфопоетика.

Найбільш вдалим терміном для позначення загального процесу прояву міфу в літературі Г. Токарева називає термін “міфореставрація”, який був запропонований російським ученим С. Телегіним у 90-х роках минулого століття. Згідно дефініції науковця, метод міфореставрації “основывается на лучших достижениях и традициях мифологической школы в анализе художественного произведения, аккумулируя идеи религиозно-философского, этнокультурологического, эволюционистского, сравнительно-лингвистического и других направлений” [9, с. 115]. Шляхами міфореставрації С. Телегін називає запозичення міфологічних сюжетів та образів, створення власної системи міфів, реконструкцію міфологічної свідомості [9, с. 94]. В процесі міфореставрації відновлюється як основний закон архаїчного мислення – мислення цілісними образами (символами), так і його наслідки: специфіч-

ний часопростір – “міфоподібний хронотоп”, нероздільність суб’єкту та об’єкту. Відсутність логічних законів, характерна міфу, найбільш активно використовується літературою модернізму і постмодернізму з метою трагічного відображення дискретності світу й абсурдності існування.

Однією з найдавніших форм явища, яку етнографи й вважають власне міфом, називає міфопоетику Д. П. Пашиніна, стверджуючи, що виокремлення міфу і міфопоетики необхідно саме “для прояснення “двоєю природи” міфа или двойственности толкования этой природы”, для поділу культур та світоглядів на “міфопоетичні” та “неміфопоетичні” [7, с. 58].

Дьяконов категорично не погоджується з наведеним вище визначенням міфопоетики, стверджуючи, що “міфопоетика суть явление отнюдь не синонимичное мифу, хотя и непосредственно с ним связанное”. Науковець визначає міфопоетику як певну сукупність культурних слідів – відображення домінування міфопоетичного світосприйняття, в основі якого лежить традиційний тип міфу. У предметному плані автор представляє міфопоетику як корпус власне давніх міфів (“міфів примітивних народів”) та пов’язаних з ними ритуалів, пісень, приказок, малюнків, казок, як і певний корпус фольклорних текстів більш пізніх часів (казок та билин) [2, с. 126].

Як творче начало, що, концентруючи й трансформуючи естетику і поетику попередніх епох, породжує семантичне багатство й насиченість художнього твору, розцінює міфопоетику й міфопоетичне І. Піонтковська [8, с. 146]. Кожна епоха, на переконання науковця, має власний культурний міф і власний художній прийом підключення міфо-ритуального контексту до поетичного задуму, а розвиток культури, ґрунтуючись на концентрації й трансформації існуючого досвіду й творчих надбань, зводиться до перечитання відомих архетипів під новим кутом зору. Аспект міфопоетичного є результатом долучання міфу до іншої культурної системи, перенесення міфологічного тексту в умови неміфологічної свідомості, “переорганізації міфу за законами і формами поетики” [8, с. 149]. У культурологічному плані науковець, услід за Ю. Лотманом, визначає міфопоетику як природну, органічну мову культури, максимально символічну, оскільки в її основі знаходяться метафоричні конструкції, властиві усім сферам культури. Міфопоетичний прийом виникає як імітація міфу і прочитується як метафорична конструкція, як альтернатива одиничному (знаковому) означенню речей і явищ [8, с. 151]. Тому міфопоетика є особливою, альтернативною аналітичної і раціоналістичної, формою світосприйняття.

Предметом міфопоетичного дослідження є проблеми міфологічного, символічного, архетипічного як “найвищого класу універсальних модусів буття у знаку” (Топоров). При чому художні тексти відносно вказаних модусів можуть виступати в “пасивній” функції джерел, що свідчать про присутність в них цих модусів, або ж в “активній” функції зраз-

ків міфотворення, коли вони самі формують і демонструють міфологічне і символічне, виводячи архетипічне з глибин підсвідомості на рівень усвідомлення.

Сучасні науковці, аналізуючи міфопоетику творів конкретних письменників, ставлять перед собою завдання класифікувати основні форми поєднання семантичного поля міфа и наративного тексту. Такі класифікації являють собою насамперед узагальнення основних підходів авторів до міфів, принципів функціонування елементів міфів у художньому тексті. Виділяють три основні шляхи міфопоетики: 1) використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору);

2) творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поезики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф);

3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента).

Узагальнивши велику кількість досліджень, існуючих у сучасній гуманітарній науці, можна виділити наступні провідні підходи до проблеми.

Розуміння міфопоетики як творчої системи, що ґрунтується на художньо мотивованому зверненні до традиційних міфологічних схем, моделей, сюжетів та образів, до поезики архаїчного міфу та ритуалу. Указана творча система включає у себе як “особистісну й життєтворчу систему художника” (Осіпова), “систему світосприйняття міфологічних ходів мислення” (Корнієнко), авторський “приєм творчого моделювання міфологічної манери” (Пашиніна), так і узагальнену “систему переорганізації міфу за законами поетичної творчості” (Киченко). Саме ця система і являє собою об’єкт вивчення сучасного літературознавства, лінгвістики, психології, культурології, фольклористики та інших наук. Сюди ж ми відносимо і розгляд міфопоетики як творчої форми, що впорядковує дійсність й освоює минулі культурні епохи (Корнієнко).

Використання міфопоетики як методу дослідження тих явищ літератури, що містять міфологічні елементи, з метою дослідження їх рецепції, трансформації та розвитку, їх функції у створенні цілісної картини світу. Цей метод дозволяє досліджувати як інтертекстуальні зв’язки, так і поза текстові – взаємозв’язки з культурою, релігією, біографією автора. Як метод інтерпретації художніх творів міфопоетика сприяє поясненню мотивації вчинків та поведінки персонажів, відкриває нові смисли поетичного тексту. Міфопоетичний метод є одним з можливих аналітичних способів, що дозволяє виявити у творі міфологічні мотиви, сюжети, образи, які, завдяки власній ємності та виразності, дають можливість автору надати твору значного й багатозначного змісту. Інтерпретація тексту через

міфологічні мотиви уможлиблює розкриття його імпліцитного символічного смислу, що свідчить про насиченість та неоднозначність розповіді. Як метод літературознавчого аналізу, спрямований на вивчення архетипічних і символічних явищ, він став активно використовуватися у 60-х роках ХХ століття в працях представників Московсько-Тартуської школи: В. В. Іванова, В. К. Топорова, Ю. М. Лотмана та ін.

Вихідним пунктом міфокритики є твердження, що література зберігає міфопоетичні джерела, вічні бутійні універсали міфу на всіх стадіях власного розвитку. Міфологічні образи і ситуації можуть бути присутніми у творах як експліцитно, так і латентно, що однак не означає відсутність пов'язаного з ними комплексу міфологічних смислів. Образи міфів перетворилися в архетипи, що укорінені в глибоких підсвідомих шарах психіки й утворюють основу всієї наступної поетичної творчості, тому вони перманентно репродукуються в літературі у вигляді константних образів й мотивів.

Міфопоетика завжди алюзійна: відчуття вічного створюються за допомогою різнорідних імпліцитних натяків, репрезентованих символічними образами, розгорнутими метафорами, багатозначними епітетами, стилістичними і ритмічними конструкціями. Їй характерні аналогії, що відсилають до важливих природних і культурних констант: загальновідомих місць, часів, легенд, до очевидних усім загальних понять. Але міфопоетичний дискурс в художній літературі “постміфічних” епох – це зовсім не поетика одвічного міфу. Художня модель світу в творах письменників ХІХ століття відтворює риси чи то актуального сьогодення, чи то відносно недавнього минулого, а не “позачасової параболи” (Щукін).

Складність однозначного визначення терміна “міфопоетика”, на наш погляд, викликана тим фактом, що це поняття поєднує у собі два різні творчі процеси: міфорецепцію та міфотворення. Під міфорецепцією ми розуміємо процес художнього прочитання та сприйняття міфу, його подальшого переосмислення та освоєння. Міфотворення – процес продукування нових міфів.

Навколо терміну “міфотворення” у літературознавстві продовжуються наукові дебати. Одні дослідники розуміють його широко, як будь-яке сучасне звернення до міфу (Кондаков), інші розподіляють міфотворчість на свідомий та несвідомий акт (Мелетинський, Мінц), або акцентують індивідуальний чи колективний характер створення нових міфів (Еліаде, Фрай). Використання терміну “міфотворчість” до сучасних літературних фактів деякі науковці вважають особливо умовним, оскільки “справжній міф” твориться колективною свідомістю, а зараз панує епоха індивідуальної творчості. Інші науковці, навпроти, наголошують, що міфотворчістю можна називати лише процес “продуціювання нових міфів” і визначають його як явище, характерне європейській літературі нового часу.

Ми не згодні з науковцями, які вважають міфопоетику поняття похідним від міфотворчості, а значить “вужчим”. Міфопоетика, виникнувши з міфотворчості, протиставляється їй у головному, якщо міфотворення – це процес, то міфопоетика – його статичний результат. На наше переконання, міфопоетика не обмежується однією міфорецепцією, оскільки являє собою творчий процес, чи міфотворчістю, оскільки остання неможлива без попередньої міфорецепції. Тому міфопоетика – категорія одночасно змістова й формальна, це і процес з єдиними універсальними принципами світосприйняття й певними внутрішніми законами, і результат художнього моделювання світу. Грунтуючись на багатоваріантності можливих культурних моделей, вона трансформує міфологічне світобачення в стійкі культурні схеми, у нові поетичні форми, “універсальні знакові комплекси”.

Як провідний спосіб мислення, міфопоетика характерна, в першу чергу, архаїчним епохам, але як “фрагмент” чи “прамова” актуалізується на всьому історичному розвитку людської культури, особливо в фольклорі та літературі. Оскільки вже доведено, що фольклор і література пов’язані з міфом генетично (Киченко), то міфопоетика завдяки міфорецепції виступає як змістовний і формотворчий компонент художньої форми. Міфопоетика функціонує шляхом нарощення на “архетипну решітку” (Дербеньова, Токарева) нових смислів, визначених конкретними соціально-історичними і культурними умовами та їх суб’єктивною авторською рецепцією.

Міфопоетика включає у себе не тільки цілий комплекс літературознавчих понять, серед яких “міфема”, “міфологема”, “архетип”, “поетичний космос”, а й особливий тип мислення – міфомислення, й ритуал. Теоретичний базис міфопоетики як метамови (Барт, Леві Стросс), що складає набір обслуговуючих її метазнаків, досліджувала О. Коляда. Розподіляючи вказаний базис на метазнаки і взаємозалежні метакластери (групи метазнаків), авторка відносить до метазнаків поняття “семантема”, “міфема” й “міфологема”, а до метакластерів – міфопоетичні мислення, свідомість та уяву, взаємопов’язані та невід’ємно укорінені у власне метазнаках. Під семантемою розуміємо елементарну значущу одиницю мови, що є первинною почуттєвою характеристикою міфу. Сукупність семантем, організованих через систему міфологічного сприйняття дійсності на рівні уявлення утворює, у свою чергу, міфему – “соціально-психологічний і структурно-семантичний фундамент міфу, предикатну сукупність семантичних відносин як конструктивну одиницю міфу” [6, с. 12]. Міфема, які в результаті вербалізації на рівні світосприйняття переходять у ранг образу-поняття, що володіє “магічним” впливом на соціальну дійсність, перетворюються на міфологеми – конкретно-образний, символічний спосіб зображення реальності. За словами О. Коляди, міфо-

логема виступає мотивом міфу, саме тим міфопоетичним фрагментом, що і одержує відтворення у наступні епохи як носій важливого, загальнолюдського змісту. У системі міфопоетики міфологема являє собою “функціонально-знаковий аналог цілісних ситуацій і сюжетів”, а сфера міфологем зовнішнього і внутрішнього культурного простору, що ототожнюються з ідеєю циклічного відродження мікро– і макрокосмічних основ, утворюють стрижень міфопоетичного мислення, одного з метакластерів поетики. За допомогою архетипних механізмів міфомислення зберігає найдавніші форми сприйняття світу в їхньому синкретизмі, творчо реконструює просторово-часові координати.

Міфопоетична свідомість, за визначенням науковця, це серія ключових мотивів, їхніх семантичних полів, реалізованих у сюжетних зчепленнях і парадигмах на базі міфологічних уявлень. Міфологічні уявлення лежать в основі соціально-побутових відносин будь-якої національної групи й реалізуються у ритуальній практиці. Ключовими мотивами міфопоетичної свідомості є космогонія й есхатологія, що по-різному трактуються на функціональному й семантичному рівні в різні культурні епохи. Міфопоетична свідомість поєднує міфологічне уявлення і відповідний йому художній образ, формуючи текст за своїми законами від його сюжетно-композиційної організації до системи образів і мотивів. Метакластер міфопоетичної (трансцендентальної) уяви, в свою чергу, допомагає адекватному сприйманню художньої гри символічних образів “як особливого способу змістоутворюючого і змістопередавального каналу інтелектуальної і мовної діяльності” [6, с. 13].

Міфопоетика як предмет і метод дослідження сформувалася у другій половині минулого століття, розвивалася різними науковими школами за наступними напрямками:

– реконструкція архаїчних міфів і міфологічної семантики засобами семіотики (К. Леві Стросс, В. В. Іванов, В. М. Топоров);

– поєднання структури і семантики міфу з літературним текстом, пояснення наявних у ньому понятійних схем (роботи Г. Грабовича про Шевченка і Гоголя);

– вивчення функції міфу у культурологічній системі, потрактування міфу як універсальної культурної структури у взаємозв'язках з іншими формами культури (У. Еко, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенський, Е. М. Мелетинський, І. П. Смірнов).

Таким чином, міфопоетика як поетична трансформація міфу на змістовому та формальному рівні являє собою взаємне переплетіння міфорецепції та міфотворчості. Використання міфопоетичного прийому дозволяє автору стисло зафіксувати у творі значний обсяг існуючого культурного змісту, розширивши наративний хронотоп розповіді, свідомого експериментувати у царині міфотворення.

Література:

1. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века / Л. В. Дербенева. – Ивано-Франковск: Факел, 2007. – 428 с.
2. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. – М.: Наука, 1990. – 248 с.
3. Журавлев А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры / А. И. Журавлев // Вестник Московского университета. – Серия 9: Филология. – 2001. – №6. – С. 35-42.
4. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / Александр Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.
5. Коляда О. В. Мифопоэтика драматургии абсурда (на материале драматических произведений Семюэля Беккета) / О. В. Коляда. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / 10. 01. 06 – теория литературы. – Житомир, 2008. – 20 с.
6. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья: Монография / О. А. Корниенко. – К.: Логос, 2006. – 332 с.
7. Пашинина Д. П. Неопределимость мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира / Д. П. Пашинина // Вестник московского университета. Серия 6. Филология, 2001. – №6. – С. 88-107.
8. Пионтковская И. Н. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении / И. Н. Пионтковская // Вісник Черкаського університету: Серія філологічні науки. – Черкаси, 2001. – Випуск 25. – С. 146-153.
9. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации / С. М. Телегин. – М.: Община, 1994. – 140 с.
10. Токарева Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации / Г. А. Токарева // Вестник московского университета. Серия 6. Филология, 2006. – №8. – С. 58-66.

Козут О.,

*Горловский государственный педагогический институт иностранных языков,
г. Горловка*

"БОЛЬШОЙ ЖАНО" Н. Я. ЭЙДЕЛЬМАНА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВЫХ ПОИСКОВ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

У статті на матеріалі повісті Н. Я. Ейдельмана "Большой Жано" досліджується проблема своєрідності художньо-документальної прози ХХ століття. Увага акцентується на унікальності прози Ейдельмана, як синтезу наукового знання і художності. Підкреслюється, що наукові розвідки ученого-письменника, архівні документи, мемуари слугують не стільки матеріалом для повісті, скільки стають самою повістю.

Ключові слова: жанр, мемуари, документ, факт, історія, художньо-документальна проза.

The problem of originality of the artistic documentary prose of the 20th century is researched in the article Bolshoi Zhang (The Big Zhanno) based on the story by N. Eidelman. The stress is put on the uniqueness of Eidelman's prose as a synthesis of science and artistry. It is emphasized, that the scientific investigations of scholar writer, archival documents, memoirs are rather the story itself, than the materials for it.

Key words: genre, memoirs, document, fact, history artistic documentary prose.

Современная филология в целом и литературоведение в частности становятся принципиально полидисциплинарны, они направлены на понимание человека в его самых разнообразных чувственно-мыслительных процессах, получивших свое выражение в слове. Вне этой полидисциплинарности уже трудно представить себе содержательный разговор и по такой значимой проблеме, как документальность, художественность научно-художественной литература. В этой связи обращение к художественно-документальным историческим произведениям-исследованиям Н. Я. Эйдельмана представляется особенно актуальным.

Жанровое своеобразие книг Эйдельмана формировалось путем своеобразных литературных исканий. В первую очередь это сказалось в нежелании использовать устоявшиеся традиционные жанровые формы, в том числе и документальные, в потребности обновления, в поиске необычных жанровых решений, где главную роль сыграли научные разыскания писателя. Писатель строит произведения на строго документальной основе, обращаясь к архивам, дневникам, письмам, воспоминаниям близких людей своего героя. Эйдельмановская проза отличается строгим документализмом и фактографичностью. Эйдельман всегда изображает судьбу реального человека, доводя расхождения между

биографией прототипа и художественного образа до минимума. Речь идет не только о подлинных именах и фамилиях, изображаемых героев, о событиях, фактах, так или иначе, с ними связанных. Автор исследует нравственные истоки духовного сопротивления обстоятельствам. Экстремальные обстоятельства – лучшее испытание, с помощью которого Эйдельман обнажает суть характеров героев, и документально убеждает читателя в правдивости изображаемого

Единственное произведение Эйдельмана, написанное как “вымышленное повествование”, как художественное произведение с определенными жанровыми установками – “Большой Жанно: Повесть об Иване Пущине”. Именно так самим автором обозначен жанр одной из самых значительных своих книг.

По выходе в свет вокруг повести развернулась острая полемика. С одной стороны – восторг читателей (в том числе и профессиональных), которые не первое десятилетие с необыкновенным интересом следили за каждой новой работой ученого-писателя. С другой – острая критика недоброжелателей, вменявших Эйдельману в вину вольное обращение с историческим материалом.

К сожалению, критики не дали себе труда вникнуть в авторский замысел произведения и судили его как научно-историческое, а не художественное повествование, игнорируя, по сути дела, опыт отечественной и европейской исторической прозы двух последних столетий. Полагаем, что повесть “Большой Жанно”, не получившая должной литературоведческой оценки, является произведением, обозначившим новые пути развития художественно-биографического жанра. Характерна найденная Н. Я. Эйдельманом документальная жанровая форма – “записки” героя, указывающая на достоверный, автобиографический характер повествования. Повесть написана как воспроизводимый документ.

“Воссозданные” ученым-историком “записки” Ивана Пущина – композиционный прием, всецело “подсказанный” мемуарно-эпистолярной культурой эпохи и мемуарной практикой самого Пущина. Этот прием был близок самому Эйдельману по работе с бесчисленными мемуарами, в том числе декабристскими, по пушкинской прозе и публицистике от первого лица, по “Былому и думам” А. Герцена – одного из любимейших эйдельмановских авторов. Писателю удобнее всего оказывается передать то, что он хочет сказать о своем герое, что его герой по-своему хочет сказать о себе и о мире, в котором прожил, о прошлом и настоящем, обо всем, “чему, чему свидетели мы были” в повествовательной форме от лица героя-рассказчика (ich-форме). В связи с чем в рамках “персонального” повествования герой-нарратор (у Эйдельмана это Иван Пущин – Большой Жанно) занимает позицию автора-повествователя. Роль (образ) автора в произведениях, где документальный материал пропущен через субъектную сферу автобиографического повествователя – неотделим

от него как факт жизни и судьбы. Автор(-повествователь) здесь отнюдь не скромный фиксатор и обработчик фактического материала, как представляется иным исследователям, но – центральная фигура, посредник между читателем и исторической реальностью, очевидец, наблюдатель и хроникер изображаемых событий. Это своеобразный летописец национальной жизни, пропущенной сквозь горнило автобиографического опыта и представленной читателю как нечто близкое и понятное.

В каждом художественном произведении содержится отображение авторского мирозерцания, авторского сознания, авторской позиции. От автора зависит построение текста, фабула, сюжет, все определено единством его личности и взгляда на мир. Учитывая, что автор как “реальный” человек никогда не присутствует в условном мире художественной реальности. При использовании формы повествования от первого лица в произведении “присутствует” два автора – автор реальный и автор-нарратор, от лица которого ведется повествование. Когда речь идет о художественном произведении распределение функций “реального” и “фиктивного” авторов очевидно. В первом случае автор – создатель художественного текста; во втором – это эксплицитный автор, ведущий повествование от собственного “голоса” и имени, организующий повествование, определяющий последовательность изложения. Повествование от “я-рассказчика”, как правило, стилизовано под дневник, мемуары, записки. Чаще всего повествование, представляющее рассказ нарратора, не выражает авторскую позицию, по справедливому замечанию Цв. Тодорова, повествование от первого лица “не только не проясняет облика повествователя (настоящего автора. – О. К.), но, наоборот, скрывает его. И всякая попытка прояснить его ведет лишь к еще большей маскировке субъекта процесса высказывания. Этот вид текста, открыто признавая себя текстом, скрывает свою текстовую природу” [5, с. 77]. Однако в повести “Большой Жано” рассказчиком является известная историческая личность – Иван Пущин – один из главных участников декабристского движения, “записки” которого воссоздается Эйдельманом (имплицитным автором) на основе реальных воспоминаний, писем самого Пущина, архивных материалов, которые органически вплетены автором произведения в текст повести. Таким образом, “повествование” Большого Жано, находясь в жанровом поле мемуарной прозы – документальной литературы – является, вместе с тем, художественным произведением, с четко обозначенной позицией автора-творца. То есть художником, “присутствующим в его творении как целом, имманентным произведению. Автор (в этом значении слова) определенным образом подает и освещает реальность (бытие и его явления), их осмысливает и оценивает, проявляя себя в качестве субъекта художественной деятельности” (В. Е. Хализев) [6, с. 54].

Давно установлен и общепризнан факт жанрового многообразия мемуарной прозы, ее особого синтетического характера. При этом устойчивыми

жанрообразующими доминантами в мемуаристике по-прежнему остаются “память” и “субъективность”, отраженные и преображенные в художественном слове. Можно выделить следующие особенности мемуарной прозы в полной мере наблюдаемые в “записках” Ивана Пущина: от сообщаемых фактов выбор отделен во времени; ретроспективная система отражения действительности; тип и структура повествования – сюжетно организованный рассказ; своеобразие в характере коммуникативности: если, например, дневник автокоммуникативный, то в воспоминаниях автокоммуникативность ограничена. Подчеркнем, что генетическая связь существует между всеми жанрами документальной прозы, что, тем не менее, не снимает необходимости описания определенных художественных доминант, которые характерны для той или иной жанровой разновидности. Б. Боров определяет мемуары как “закрепление жизненного опыта человека, достоверный (исключающий вымысел) рассказ о своей эпохе, ее наиболее памятных эпизодах, о ее людях” и справедливо сопоставляет воспоминания с автобиографической прозой, воспроизводящей наиболее существенные эпизоды и события собственной жизни автора. “Мемуары, – пишет исследователь, – делают акцент на эпохе, автобиографическая проза – на личности автора” и тут же оговаривает, что “и в мемуарах есть более или менее ясный образ автора на фоне эпохи, и в автобиографической прозе есть эпоха, в которой жил и действовал автор” [1, с. 236]. Документальность, фактографичность, отсутствие вымысла делают мемуары близкими исторической прозе, любимому Эйдельмановскому жанру, однако, в отличие от историка, автор воспоминаний пишет о том, чему сам был свидетель, причем в мемуарах выражается его субъективная точка зрения на происходящее. С другой стороны, автор “публикующий” этот личностный материал, уже “знает” гораздо больше самого рассказчика, ведь ему доступны материалы, которые в силу определенных причин не могли быть известны самому рассказчику. Отсюда – синтез документа и “вымысла”, в случае Эйдельмана, вымысла особого рода – в отборе материала. Еще Л. Я. Гинзбург отмечает, что “литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой. Фактическая достоверность изображаемого <...> эстетически безразлична. Документальная литература живет открытой соотнесенностью и борьбой этих двух начал” [2, с. 31]. Довольно образно художественно-документальную литературу характеризует Н. Лейдерман, отмечая, что воспоминания могут стать явлением литературы лишь тогда, когда в них появляется “собственно дыхание”, когда в организации материала есть “живая структура”, то есть воображение, способствующее творческому пересозданию событий действительности в определенном свете [2, с. 15]. Интересны рассуждения Л. Я. Гинзбург о соотношении художественного и документального: “Художественный образ, – писала исследовательница, всегда символичен, репрезентативен, он – единичный

знак обобщений, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального психологического. Художник создает знаки, воплощающие мысль, и ее нельзя отделить от них, не разрушив. У мемуариста другой ход, как бы обратный. Он не может творить события и предметы, самые для него подходящие. События ему даны, и он должен раскрыть в них латентную энергию исторических, философских и психологических обобщений. Он прокладывает дорогу от факта к его значению и в факте тогда пробуждается эстетическая жизнь" [2, с. 11]. Создавая документальную прозу, писатель остается в рамках данных ему событий, повествование привязано к ним, однако он осмысляет действительность через символический, репрезентативный, обобщающий образ, становящийся типичным. "Собственно дыхание" воспоминаний Пушина заключены в "живую структуру" организованного Эйдельманом материала, что явилось своеобразием произведения и особенностью эйдельмановского почерка.

Специфику мемуарной литературы точнее всего определяет ее сопоставление с литературой художественной. Так, Т. Марахова полагает, что при создании воспоминаний писатель "подчиняет свое творчество художественному замыслу, идейному заданию, логике образа. Исходным материалом является то, что он сам лично видел, слышал, испытал" [4, с. 141]. По мнению исследовательницы, автор мемуаров связан возможностями вымысла, однако достоверность изображаемого подчинена его взглядам, мировоззрению: "В мемуарах общественно-политические симпатии и антипатии автора никогда не расходятся с тем, что он рассказывает" [4, с. 142]. В отличие от художественной прозы, в воспоминаниях помимо авторской воли в произведении ничего не происходит, сюжетные неожиданности исключены. При этом объектом изображения является прошлое, и в этом смысле художественная литература имеет гораздо более широкие возможности для выбора объектов.

Таким образом, мемуаристика характеризуется тем, что в ней ведется повествование участника или свидетеля о событиях, свидетелем или действующим лицом которых он был, а ее устойчивыми признаками являются фактографичность, событийность, ретроспективность, непосредственность авторских суждений, документальность. Повествование ведется от первого лица с установкой на достоверное воспоминание о прошлом, характеризующееся усложненной структурой и отличающееся особым характером художественного времени, которое определяется акцентированной дистанцией между прошлым и настоящим повествователя.

Композиционным и семантическим центром повести "Большой Жано" является рефлектирующие сознание героя, развивающееся на пересечении разнонаправленного внешнего и внутреннего хронотопа, что формирует лирическое пространство текста. Объемность внутреннего мира героя составляет эпическую основу поэтики повествования. Автобиографический рас-

сказ Ивана Ивановича Пущина в повести Эйдельмана, его речевой поток, все ситуации, связанные с героем, эпизоды, характеры, сюжетные линии до мельчайших деталей пронизаны подлинным историческим материалом. Это тот случай, когда, по словам самого же Эйдельмана, “документ <...> стал не истоком романа, а его тканью” [8, с. 51.]. Вымысел здесь особого рода, он документально детерминирован, заключается только в компоновке фактов. Документ регулирует и дисциплинирует авторское воображение, и оно настолько исторически правдоподобно, что тяготеет к вероятностному знанию, сродни научной гипотезе. При всем разнообразии приводимых документов – газетные заметки, лицейские документы, воспоминания современников Пущина, документы следственной комиссии по делу декабристов – они не воспринимаются в тексте чужеродно. Документ, сливаясь с авторским текстом, открывая, продолжая, заключая, постоянно перемежая его, сам становится текстом повести, перевоплощается в нее.

Автор всегда раскрывает личность необычную, но в то же время реальную. В его произведениях изначально заложен нравоучительный смысл. И это не случайно, так как Эйдельман всегда интересовало, как влияют его герои на судьбы современников. Границы хроники одной необычной жизни раздвигаются талантом художника, стремящегося к постижению вечного, общечеловеческого смысла тех вопросов и проблем, над которыми размышляют его герои. Смысл книги выходит за рамки конкретного жизнеописания.

Литература:

1. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М.: ООО “Издательство Астрель”: ООО “Издательство АСТ”, 2003. – 575 [1] с.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель (Лен. отделение), 1971. – 464 с.
3. Лейдерман Н. А. Движение времени и законы жанра / Н. А. Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.
4. Марахова Т. А. Жанровое своеобразие мемуарной литературы / Т. А. Марахова // Материалы VII конференции литературоведов Поволжья (Волгоград, май 1966 г.). – Волгоград, 1966. – С. 141–144.
5. Тодоров Цв. Поэтика / Цв. Тодоров // Структурализм: “за” и “против”. – М.: Просвещение, 1975.
6. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 1999. – 398 с.
7. Эйдельман Н. Я. Большой Жано: Повесть об Иване Пущине. – М.: Политиздат, 1982. – 366 с., ил. – (Пламенные революционеры).
8. Эйдельман Н. Я. “Мой первый друг...” // В мире книг – 1983 – № 8 – С. 50–56.
9. Эйхембаум Б. О прорзе. О поэзии. Сб. статей / Б. Эйхембаум (Сост. О. Эйхембайм: Вступ ст. Г. Бялого). – Л.: Худож. лит., 1986. – 456 с.

Козловська С. А.,

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Миколаїв

ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІВ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАнь МАРГАРЕТ ЛОРЕНС “ПТАХ У ДОМІ”

Маргарет Лоренс є однією з відомих авторів Канади 60 – 70-х років ХХ століття. Письменниця зробила значний внесок в літературу країни, особливо завдяки романам Манавакського циклу.

У цій статті розглядається використання авторських елементів у художньому тексті збірки оповідань “Птах у домі”. Особливу увагу привертають символи, що їх використовує письменниця, та робиться спроба розкрити їх значення.

Ключові слова: *символ, новела, канадська література, характер, походження.*

Margaret Laurence is one of the famous Canadian writers of the 1960s – 1970s. The author made a great contribution to the literature of the country, especially due to her novels of Manawaka cycle.

In this article usage of author's elements in the text of the collection of short stories “A Bird in the House” is regarded. Special attention is paid to symbols that are used by the author and the attempt of their analysis is made in order to show their meaning.

Key words: *symbol, novel, Canadian literature, character, origin.*

Актуальність статті зумовлена тим, що сьогодні постійно зростає інтерес до творчості канадських письменників. Серед науковців, які займаються вивченням літератури Канади на пострадянському просторі варто виділити Н. Овчаренко, О. Федосюк, І. Сухенко, М. Петрухину, М. Воронцову. Серед зарубіжних літературознавців дослідженням творчості Маргарет Лоренс займаються Дж. С. Скотт (Jamie S. Scott), С. Вотье (Simone Vauthier), М. Фабр (Michael Fabre), Л. Х. Пауерс (Lyall H. Powers).

Останнім часом літературознавці приділяють особливу увагу дослідженню літературних напрямів, стилів, течій, переглядають усталені концепції, оцінюють під новим кутом зору певні явища художньої творчості.

Найширше у літературознавстві використовується поняття символ, але на думку Ю. М. Лотмана, “будь-яка лінгвістична семіотична система не може дати точного і повного визначення символу взагалі, але пояснює, що таке “її символ”, необхідний для роботи її структури” [4, с. 10].

У літературознавчому словнику-довіднику, зокрема, знаходимо таке визначення: “Символ – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові. Символ тісно пов’язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії...” [1, с. 621-622].

Символіка є невід'ємною частиною багатьох творів Маргарет Лоренс. У романах письменниці можна знайти і зовнішнє і глибинне поєднання з релігійними текстами і різноманітними символами.

Нажаль питання використання символів у канадській літературі не досить повно висвітлене у працях науковців.

Мета статті – доповнити наявні на сьогодні результати досліджень науковців, розглянувши детальніше питання використання символів у романи в новелах Маргарет Лоренс “Птах у домі”, зробивши спробу розкрити їх значення. Без вивчення цього питання у подальшому неможливо буде скласти повне уявлення про творчий доробок письменниці.

Збірка оповідань “Птах у домі” складається з восьми новел, які були надруковані в канадських та американських журналах з 1963 по 1970 роки (“Звук співу”, “Навести у нашому домі порядок”, “Маска медведя”, “Птах у домі”, “Гагари”, “Не поспішайте коні ночі”, “Наполовину лайка”, “Цегляні мури Ієріхону”). Всі оповідання потрібно сприймати як єдиний твір для кращого розуміння змісту ніж окремо, адже вони однакові за художнім оформленням, героями, символами, образами і темою. Ці факти створюють ефект цілісного твору, що вражає читачів та дослідників творчості письменниці. Так, Брюс Стоувел (Bruce Stovel) вважає, що “the artistry in each story lies in the interconnected, cumulative resonances that bind the stories together into a single, coherent whole” [11, с. 130]

Збірка оповідань написана у жанрі роману в новелах і за визначенням самої письменниці є “єдиним автобіографічним твором з-поміж усіх, які були коли-небудь написані” [12, с. 4]. Маргарет Лоренс була щирою, коли відверто написала про почуття до свого дідуся, змалювавши його образ в одній з новел: “Він був складною людиною з багатьох сторін, але у нього було дуже важке життя. Я не думаю, що знала про все до того поки не завершила роботу над цими оповіданнями” [9, с. 237].

З перших сторінок книги звертаєш увагу на дві речі – це авторська майстерність у зображенні деталей та зв'язок оповідань між собою, їх цілісність. “Стиль досягає класичної прозорості, техніка психологічного письма – бездоганної точності” [3, с. 8]. Незважаючи на все це, “новелам притаманна та недомовленість, неоднозначність, яка відрізняє справжню літературу” [3, с. 8].

Дії усіх новел відбуваються у місті Манавака. У кожному оповіданні з великою майстерністю та проникливістю зображений певний відрізок життя дівчинки Ванесси Маклауд та її родичів, показане життя та взаємовідносини у родині. Всі події відображаються у внутрішньому світі Ванесси. Дівчинка переосмислює все, що відбувається в родині, розмірковує над характеристиками близьких їй людей.

Для того, щоб точніше виразити свої думки і донести їх до читача Маргарет Лоренс використовує у назвах п'яти новел образи тварин, а у

двох – образ будинку. Письменниця використовує образи таких тварин як ведмідь, птах, гагара, кінь і пес. Всі вони наділені свого роду містичною енергетикою в рідних головній героїні Північно – Американських віруваннях.

Так в оповіданні “Маска ведмедя” Маргарет Лоренс одягає діда Коннора (Connor) у пальто, вироблене зі шкіри бурого ведмедя зі Стрибаючої Гори (Galloping Mountain). Пальто було своєрідною маскою, яка вдало приховувала почуття старого, адже дід Коннор був уразливим чоловіком. І це стало очевидним у день похорон його дружини, коли він налякав свою онуку Ванессу “не одягнувши його велике пальто зі шкури ведмедя” і перший раз виявив інші емоції окрім гніву. Дівчина пригадує: “Він нахилився до мене, і заплакав, притулившись до холодної шкіри мого обличчя” [8, с. 80]. Десятирічна Ванесса відмічає, що це пальто відображає дійсну природу її діда, який завжди був похмурым, непривітним. Іноді дівчинка не стримувала своїх почуттів: *“Це ваша річ, – я злобно манірилася, посміхаючись над ним, хоча ніколи, звичайно, вголос”* [8, с. 61].

Пізніше, коли Ванесса стала дорослою, вона побачила у музеї маску Ведмедя, що належала індіанському племені Хайда (Haida), яка до того як була представлена як витвір мистецтва “приховувала обличчя людини” [8, с. 88]. Ведмідь завжди був символом сили у культурах багатьох народів, як слов’янських так і в культурі Північно – Американських народів і завжди люди намагаються сховатись за певною маскою. Бідерманн пояснює це так: “Хто надягає маску, відчувається внутрішньо перетілений і набуває на цей час якості тієї істоти, яку представляє (бога, демона). Це призводило до того, що маски не завжди розглядалися як приховування обличчя, але часто “абсолютизувалися” і вважались як самостійні об’єкти культу та мистецтва, ...” [2, с. 159-160]

У назві оповідання “Птах у домі” згадується скромний горобець, який за старовинним забобоном є передвісником смерті, незважаючи на те, що в народі він є, так би мовити, негласним символом безпечності та веселості. Дівчина Норін, побачивши горобця, що залетів під час дощу до кімнати, сказала замість біблійного гімну “God sees the little sparrow fall” [8, с. 102], на якого чекала Ванесса, що “A bird in the house means a death in the house” [8, с. 102] Птах ніби виконуючи пророкування, став передвісником смерті батька Ванесси Юена МакЛеода (Ewen MacLeod), який помер через деякий час того ж самого року.

На перший погляд може здатись, що лише Норін розуміє знаки птахів і квітів, але героїня наступного оповідання “Тагари” Пікетта Тоннер (Piquette Tonnerre) також наділена даром розуміння природи.

Оповідання “Тагари” заслуговує на особливу увагу через відкрите застереження безвихідного та нерівноправного становища індіанців у Кана-

ді. Корінні мешканці країни не змогли адаптуватися до нових умов життя після колонізації, хоча по суті вони є “праотцями” Канади, носіями духовності країни. Маргарет Лоренс “уникає прямого звинувачення” у пригніченні індіанців, вона “віддає перевагу підтексту, точним деталям, фіналу, який несе метафоричний зміст” [6, с. 207]. Красномовними також є слова дівчинки Ванесси про те, що вона ніколи не бачила індіанців.

У короткому оповіданні “Гагари” Маргарет Лоренс зображає історію Пікетти Тоннер, напів-індіанської дівчинки, яка зростає у важких умовах у суспільстві, що пригнічує напівкровок. Історія розповідається іншою дівчиною, Ванесою, яка знайомиться з Пікеттою завдяки батькові. Як видно з назви оповідання, у ньому розповідається про особливий вид птахів і ми можемо побачити очевидне порівняння між гагарою і Пікеттою.

Гагари – дуже специфічні створіння; вони полохливі бояться людей і їх можна почути тільки вночі, коли вони починають свій виклик подібний до крику. Кажуть, що той, хто хоч раз почув крик цих птахів, ніколи його не забуде. Гагари ще з давніх-давен живуть у Канаді і “символізують трагічну долю аборигенів, що позбавлені своєї землі, втратили волю до життя” [6, с. 207].

Основні події оповідання, відбуваються на озері, де живе зграя цих птахів, і навіть можна сказати, що дії оповідання розгортаються навколо цих створінь. Людина, що руйнує природний ареал гагар символізує вторгнення білих людей на індіанські території. Образ птахів символічно поєднаний із образом дівчинки Пікети. Наприкінці оповідання, розмірковуючи, Ванесса приходиться до висновку, що *“по-справжньому, всім своїм іством, чула тоді гагар, сама того не усвідомлюючи, одна лише Пікетта”* [8, с. 120]. І навіть якщо дівчинка ніколи не чула їх справжнього сумного співу, вона сама відчула те саме, що і гагари. Не можна не звернути уваги на те, що Пікетта так само як і птахи страждає від свого походження. Гагари не проявляють зацікавленості до людей і Пікетта також, здається, припинила непокоїтись про інших. Вона поводить себе байдуже до свого оточення і ніде в оповіданні ми не бачимо як вона виявляє будь-які щирі почуття. Так само як птахи знайомляться з новим середовищем біля своїх завойовників і отримують можливість пристосуватись до цього “близького, цивілізованого життя”, Пікетта одружується з англійцем та отримує можливість розпочати своє нове життя. Але на жаль можливість життя у новому місці для птахів не здійснюється. Так само зазнає поразки і спроба подружнього життя Пікетти. Зараз птахи змушені знайти інший спосіб життя, адже старий був зруйнований незнайомцями і вони не змогли адаптуватися до динамічного стилю життя “білої людини”.

Оповідання закінчується візитом дорослої вже Ванесси до подруги Мейвіс та її родини на берег Діамантового озера. Перед очима постає по-

вністю перебудоване на курорт містечко. Навіть назви змінені через те, що індіанські *“будуть більше привертати увагу туристів”* [8, с. 119]. Ванессу вражає тиша, адже птахи більше не кричать над озером. Можливо вони перелетіли на інше місце, а може *“просто вмерли, тому що їм стало байдуже – чи будуть вони жити чи загинуть”* [8, с. 120]. У цьому реченні зображена трагедія людей, що маючи власну землю, змушені завжди переїжджати з одного місця на інше.

Символічним є зникнення гагар, ще й тому, що Пикетта була не в змозі знайти своє місце у житті і зрештою припинила піклуватись про себе і власне здоров'я та через сильне пияцтво врешті-решт вона і помирає.

Гагари мають символічне значення також і у житті Ванесси. Дівчина поєднує крик цих птахів із ідилічними спогадами з її дитинства. Поряд зі всіма іншими змінами, що відбулись навколо неї минулого літа, зникнення гагар, вона розуміє, що її дитинство вже минає.

Оповідання “Наполовину лайка” є класичним прикладом конфлікту між мешканцями дикої місцевості та цивілізованих районів, який був показаний через боротьбу інстинктів “вовчої” лайки (як представника Канадської півночі) та домашнього собаки. Наполовину лайка Нанук (Nanuk) символізує метисів, що на той пригнічувались у Канаді. В оповіданні “Наполовину лайка” також підіймаються питання походження та місця людини у суспільстві. Маргарет Лоренс показує, що середовище в якому ми живемо, визначає ким ми станемо, формує наш характер. Так особисті якості хлопця Харві Шінвелла (Harvey Shinwell) та його вдача відповідають оточенню, в якому він виріс так само як і характер Ванесси співвідноситься з її оточенням. Навіть собака Нанук має як люблячий і м'який так дикий і жорстокий бік. Можливо це просто його натура, а може і набутий досвід.

Існує майже прямий зв'язок між особистими якостями Харві та середовищем в якому він провів більшу частину свого життя, найважливіші ранні роки, коли він розвивався, коли формувався його характер. Харві зображається як “апатичний” і “мертвенно-блідий”. Це точне відображення північної частини міста, в якій він виріс. Ця частина Манавака була повна “волоцюг і халуп” [8, с. 156]. Нездорове середовище подібно до цього виснажує будь-чиє здоров'я та енергію, роблячи людину подібною до Харві, “мертвенно-блідою” та “апатичною”. Хлопець регулярно дратує Нанука, завдаючи йому навмисного та безглузкого болю. У Харві не має якоїсь конкретної мети та бажаного кінця знущанням над твариною. Біль який він завдає Нануку це наче засоби якоїсь невідомої боротьби та водночас її кінець, адже це не може тривати постійно. Хлопець створив для собаки такі ж умови існування як і його домашнє життя, де тітка Харві завдає йому болю, коли вона “б'є його по обличчю” з “вибуховою швидкістю” [8, с. 169]. Оточення Харві це той різно-

вид людей, які спочатку зроблять щось, а лише потім думають про наслідки, тому це й є те, що він робить. У цьому оповіданні проста тополя це наче символ таких людей як Харві. Ця деревина вважається такою, що має незначну цінність. Так само і хлопець знаходиться у середовищі в якому він має невелику можливість бути поміченим, адже він мешкає у жахливих умовах, що були створені суспільством. Особистість Харві відображає його життєвий досвід, він наче проста колода тополі, що зберігається зовні.

Подібно Харві, Ванесса реагує на події так як би реагував будь-хто з оточення, в якому вона була вихована. Коли дівчинка говорить зі своїм братом, проте, як назвати її нову собаку вона зауважує, що її голос несе “бентежну луну” голосу її діда. Ванесса дуже схожа на свою матір. Так після бійки вони “обидві ідуть своїми нескінченними турботливими шляхами” [8, с. 162]. Дівчинка живе в чудовому районі міста, її “кам’яний будинок” наче надійна скеля в її житті. Вона почувається невпевнено, коли знаходиться далеко від свого міцного кам’яного будинку з його комфортом та стабільністю, які завжди йдуть поряд із нею. Ванессу оточують дуже спокійні, врівноважені та послідовні люди і це відображається на характері дівчини. Вона любляча і турботлива, така сама як і середовище в якому вона зростала. Березові колоди, що зберігаються у підвалі є наче символом Ванесси. Із самого народження вона виховується у кращих умовах ніж Харві і звісно що матиме кращі можливості у майбутньому.

Нанук народився з дикою природою лайки. Знаючи про його походження самотній дід Ванесси мав дуже упереджене ставлення до собаки та не “довіряв би жодній з його речей” [8, с. 158]. Він впевнений, що напівлайка буде агресивним і жорстоким собакою. Однак Нанук не має такої вдачі, він реагує агресивно на оточення тільки тоді, коли воно ставиться так само до нього. Таким є контраст між роздратованим та вимученим Нануком і нормальним Нануком, який після того як він був ображений Харві вітає Ванессу “як завжди”. Нанук реагує із ворожістю тільки на ворожнечу, але завжди заспокоюється і стає лагідним і добрим. Засудження дідуся невиправдане, адже Харві відповідальний за погані якості у натурі Нанука, який став схожим на середовище хлопця. Собака наче колода простої тополі, що зберігалась у підвалі помилково. Але завдяки Ванесі Нанук перейняв багато характерних рис “березової колоди”.

У новелі “Наполовину лайка” Маргарет Лоренс відповідає на одне з великих питань життя доводячи, що природа створює природу. Вона показує, що середовище, в якому виховується людина, її оточення важливіші для суспільства і саме вони визначають цінність людини. Ванесса, Харві та Нанук мають риси характеру, що відображають ту частину суспільства, в якій вони виховувались.

Збірка оповідань “Птах у домі” є яскравим прикладом майстерності письменниці поєднувати біблійні та природні символи, завдяки яким Маргарет Лоренс змогла яскравіше зобразити головних героїв та донести до читача свою думку, своє ставлення до актуальних проблем канадського суспільства того часу.

Тема пошуку справжнього походження людини та її місця у суспільстві займає значну частину у художніх творах М. Лоренс, але шляхи вирішення цієї проблеми стають все більш складними.

Заслуговують на увагу та вивчення інші новели, що входять до складу роману в новелах “Птах у домі”, але це має стати предметом окремого дослідження.

Література:

1. Літературознавчий словник-довідник / [За ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремко В. І.] – К.: Видавничий центр “Академія”, 2006. – 754 с.
2. Бидерманн Ганс. Енциклопедія символів. / [Пер. с нем., общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С.] – Москва: Республика, 1996. – 335 с.
3. Лоренс М. Кудесники: [Сборник] / Маргарет Лоренс: [Пер. с англ. составл. и предисл. О. Федосюк]. – М.: Радуга, 1988. – 448 с.
4. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Учёные записки Тартуского государственного университета. – 1987. – Вып. 754. – С. 10-21.
5. Овчаренко Н. Ф. Англоязычная проза Канады / Наталья Федоровна Овчаренко. – М.: Наукова думка, 1983. – 100 с.
6. Федосюк О. А. Творчество Маргарет Лоренс в национальном и мировом литературном контексте: попытка анализа / О. А. Федосюк // Канадский ежегодник. – 2002. – Выпуск 7. – С. 183-213.
7. Coger, Greta M. K. McCormick. New Perspectives on Margaret Laurence: Poetic Narrative, Multiculturalism, and Feminism. / Greta M. K. McCormick Coger. – Westport, CT: Greenwood, 1996. – 232 p.
8. Laurence, Margaret. A Bird in the House. / Margaret Laurence. – Toronto: McClelland and Stewart, 1964. – 200 p. – (Першотвір).
9. Laurence, Margaret. Heart of a Stranger. / Margaret Laurence. – Essays. Toronto: McClelland & Stewart, 1976. – 42 p.
10. Nicholson, Colin. Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence. / Colin Nicholson. – Vancouver: U of British Columbia P, 1990. – 250 p.
11. Stovel, Bruce. Coherence in Margaret Laurence's A Bird in the House. / Bruce Stovel // Anglo-American Studies. – 1989. – № 9. 2. – С. 129-144.
12. Woodcock, George. A Place to Stand On: Essays by and about Margaret Laurence. / George Woodcock. – Edmonton, Can.: NeWest Press, 1983. – 300 p.

Корбич Г. Г.,

Університет ім. Адама Міцкевича, м. Познань (Польща)

ЗАКЛИК МИКОЛИ ВОРОНОГО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті проаналізовано текст маніфесту Миколи Вороного, що в українській літературі й літературознавстві кваліфікується як ранньомодерністський. У ньому виявлено, як основну рису літературної комунікації, інтегрованість чинників “внутрішнього” – творчого авторського самовиявлення – і “зовнішнього” – соціально-історичного. Указано також на наявність таких структуральних ознак літературної комунікації як внутрішньотекстова комунікативна ситуація та характер реценції твору як суспільного явища.

Ключові слова: літературна комунікація, інтегрованість, реценція, чинник, мовні засоби, діалогічні відношення, авторські інтенції, читачький досвід.

The text of the Early Modernist manifest of Mykola Voronyi is analyzed in the article. The main characteristic feature of the manifest is the integration of the internal factor (creative author exposure) and external factor (sociohistoric figure of the writer). The article also reflects on the structural features of the literary communication such as intertext communicative situation and the character of work reception as a social phenomenon.

Key words: literary communication, integrity, reception, factor, language means, dialogue relations, author intentions, reader's experience.

Під поняттям літературної комунікації розуміється передовсім процес. Розгляд його у теоретичному і методологічному плані може здійснюватися за різними опціями. Наприклад, з точки зору письменницької ініціативи та її соціальної обумовленості (ідеться про відношення автора до читаючої публіки, її літературної культури і особливо прив'язаність до певної літературної традиції); з боку самого твору, який неодмінно містить внутрішньотекстову комунікаційну ситуацію, що являє собою свого роду проект порозуміння автора з читачами; і, нарешті, з боку реценцій, в яких реалізуються функції літературного твору, а значить – його спроможності задовольняти і стимулювати духовні потреби суспільних середовищ, в яких цей твір обертається [7, с. 256]. Третій аспект є найбільш поширеним у літературознавчих дослідженнях, а водночас він чи не найчіткіше увиразнює сутність літературної комунікації – її інтегруюче значення. Як аналітична практика, літературна комунікація поєднала два протилежні компоненти художнього процесу – внутрішній (естетичний, зосереджений на самому творі, його іманентних властивостях) і зовнішній, що виводиться з соціологічних, історичних, біо-

графічних та інших аспектів, які відсилають дослідника поза художній твір. Потреба поєднання виникла у другій половині ХХ ст., коли ставала очевидною обмеженість структуралістських методів з їх базуванням на лінгвістично-формалістській і структурно-семіологічній засадах. Поновлення у правах читача, визнання його важливої ролі в літературному процесі, у формуванні “горизонту очікувань” з читацького досвіду закладають історичність процесу, формують характер рецепції за її суспільною значимістю і тим самим встановлюють комунікативні відношення. В основну теорії літературної комунікації її засновник (Ганс Роберт Яусс, Вольфганг Ізер і керована ними констанцька школа рецептивної естетики) поклали розуміння літературного явища як специфічного акту комунікації. Їхні інтенції направлені були на подолання односторонності, спричиненої “односторонніми” дослідженнями літератури: або тільки в категоріях експресії, або ж в її суспільному функціонуванні.

Однак розподіл у підходах до літературних явищ, що у ХХ ст. і привів до розвитку нових тенденцій (феноменологічна школа, рецептивна естетика, а також і структуралізм), намітився ще в добу *fin de siecle* з її антипозитивістським бунтом, коли й у мистецтві, і у світоглядних концепціях увага переводилася з соціуму на внутрішній стан людини [Див.:5, с. 20]. Детермінізмові, властивому “зовнішнім” методам пізнання, була протиставлена анатомія літературного дискурсу, історизмові й соціологізмові – естетизм і психоаналізм. Водночас у тому розподілі, попри його радикальність, проступають засновки літературної комунікації з її об’єднуючими ознаками. І перш, ніж отримають вони теоретичне осмислення і втіляться у нові науково-методологічні підходи, проявлять себе у творчих – мистецьких і світоглядних – практиках модернізму.

Ранній український модернізм теж дає приклади здійснення такого роду літературної комунікації як на рівні окремих текстів (особливо ж – літературних маніфестацій), так і в перебігу літературного життя. Поєднанню двох головних аспектів, про які йшлося вище, сприяла атмосфера доби кінця ХІХ і початку ХХ століть – прихильна для розвитку українства, втім і для українських адептів нового мистецтва. Останні творили за умов національного піднесення: активного суспільного (наявність політичних партій), наукового (діяльність Наукового товариства ім. Шевченка), культурного і освітнього (старання про український університет у Львові, розвиток періодики, театру тощо) життя. Молода українська інтелігенція беручи на себе обов’язок творити національну культуру, водночас прагнула не відставати від західних ровесників. Співіснування інтересу до суспільно-громадських справ та інспірації “естетичною” і “психологічною” Європою з тяжінням до суб’єктивно-індивідуалістських проявлень у власній творчості створювало контекст для літературної комунікації.

Це, зокрема, видно вже з тексту, що як “явище прикметне і навіть переломне в розгортанні модерністської самосвідомості в Україні” структурує український модернізм [3, с. 76], тобто з листа-пропозиції Миколи Вороного, опублікованого в “Літературно-науковому вістнику” в 1901 році. Звернення до українських письменників присилати свої твори для майбутнього альманаху, зміст якого задумувався поетом як модерністський, звучить як комунікат – повідомлення, що містить водночас інформацію і пропозицію. Але зміст і контекст комунікату Вороного значно ширший від конкретного повідомлення. Він власне й засвідчує орієнтації на літературні тенденції Заходу. Адже задумано спорядити і видати альманах, “який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямків у сучасних літературах європейських”. Передбачувалося надавати перевагу самобутньому художньому вираженню, позначеному вільною думкою та нетрадиційним змістовим наповненням (“бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом”), філософії і естетизму (“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...”), а “на естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага” [2, с. 472]. Поряд з такою явною ставкою на естетизм як “внутрішнє” проявлення творчості “Відозва” Вороного містить чинники “зовнішнього” плану – вона дослівно “уміщена” в тогочасну суспільно-культурну ситуацію, як це характерно для маніфестів [6, с. 245]. Виразними, хоча й короткими штрихами, Вороний накреслює реалії українського політичного й культурно-суспільного життя. Так, зокрема, він, звертаючись до майбутніх авторів – “товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на полі красного письменства”, зазначає і про своє бажання “стягнути якнайширший круг співробітників, (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і по тамтой бік “політичної прірви”). Згадка про “політичну прірву” при одночасному наголошенні на бажаній участі в альманасі молодих авторів вказує на те, що молодь повинна стати континуатором інтеграційних починань українців у сфері культури і літератури. Йшлося ж про збереження не тягlosti домінуючих в літературі реалістичних традицій, а форм суспільного життя, ідеологічний спосіб існування в культурі, що був опертий на інтеграційні традиції, створені національно свідомими “підросійськими” і “австрійськими” українцями. Їхніми зусиллями витворився специфічний спосіб комунікації, в якому сфера культури стала своєрідним плацдармом, де українство, розділене кордонами Австро-Угорської і Російської імперій, могло єднатися понад межею.

У модернізмі вбачався головний шлях оновлення культури, тому багатьма молодими українськими авторами (серед них, наприклад, Остап Луцький і “молодомузівці”, Гнат Хоткевич, Володимир Винниченко та інші) по-

стулюється і нова література, відкрита віянням із Заходу. Є це література майбутнього. Вона або вже частково існує, або виникає “тут і тепер”, звідси – переконання, що слід робити все необхідне, щоб нове мистецтво розвинулося і отримало належну апробацію не лише серед окресленої групи митців (до того ж тих, що його творять), а й у ширших колах суспільства. Таким чином, через ініціативу письменника, мала відбуватися “гра” автора і читаючої публіки, в ході якої має спростовуватися прихильність до пануючої літературної традиції і повинні коригуватися художні смаки. Пропагуючи нову літературу, українські автори увиразнювали аксіологічну направленість своїх виступів. У них більшою чи меншою мірою звучало оцінювання, яке вело до того, щоб показати літературу двох типів і одночасно вказати, якою варто займатися, а якою – ні. Тобто не варто – літературою, що, як релікт минулого, позначена анахронізмами. Оцінювання ж не лише зводилося до проблем естетичного плану, а й стосувалось ідеологічних питань. Так, зокрема, у тексті Вороного – найбільш показовому модерністському виступі – однозначно заперечується значущість реалістично-народницьких і натуралістичних традицій як старих зужитих форм української літератури, але власне в тих формах переважно існувала українська ідентичність. Поет прагне усунути набік “різні засновані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості” та уникнути “творів грубо-натуралістичних, брутальних” [2, с. 472]. Оцим “усуненням” і “уникненням” мала розчищуватися дорога для вільного вияву нової, модерної творчості, що, – як виникало з художньої практики і самого Вороного, і його молодих побратимів по перу, – заперечуючи утилітарне служіння літератури громадським інтересам, переймалися націтворчим процесом, плекали візію майбутньої держави.

Щодо внутрішньотекстових особливостей тексту Вороного, то його декларативний тон, який наближується до риторичного, перетворює “Відозву” на “мовне діяння”, “акт мови”. Мова ж – це і першоелемент літератури, і засіб та інструмент комунікації, в тому числі й соціальної; мова – це також зв’язок літератури із зовнішніми компонентами літературного процесу. [4, с. 768]. Елементи риторики у Вороного знаходимо в проголошенні пропозиції, де явно або у підтексті виступають протиставлення, паралелізми, нарощування мотивації, що веде до кульмінаційної точки. Підтекст криє апеляційне звернення до читачів, серед яких передбачуються як прихильники поетового заклику, так і його противники. За Бахтіним, “кожне висловлювання характеризується певним предметно-смысловим змістом. Вибір мовних засобів і мовленнєвого жанру визначається передусім предметно-смысловим задумом мовленнєвого суб’єкта (або автора)” [1, с. 313]. Експресивне забарвлення мови, а також підбір лексично-композиційних засобів “відозви” зраджують задум її автора задекларувати свої погляди та переконати в їх слушності читачів.

Те, що заклик Вороного став комунікаційним актом між автором і читачем, тобто був почутий і сприйнятий, свідчить факт, що його закваліфікували як “маніфест”. Іронія, з “допомогою” якої спочатку було визначено дефініцію (критичні виступи Івана Франка і Сергія Єфремова), згодом зникла, окреслення ж прижилося у критиці, літературознавстві, у загальному літературному обігу. Як свідчить польський дослідник Міхал Гловінський, відповідне прочитання тексту стає засадничим чинником у визначенні маніфесту як літературного гатунку. Тобто це реципієнти вирішують, чи являє собою маніфест той або інший текст, чи – ні [6, с. 242]. Признання за “Відозвою” літературного маніфесту є разом свідченням діалогічних відношень між текстом і його реципієнтами, само визначення гатунку тексту стало підтвердженням цих відношень. Адже комунікація – це сукупність реляцій, що через структуру твору пов’язують літературний підмет з його реципієнтами, і тому в ході цих реляцій можуть передбачуватися визначення літературних видів і гатунків [7, с. 256].

Таким чином, текст “Відозви” Миколи Вороного є прикладом літературної комунікації в її основних, інтегральних проявленнях і структуральних чинниках – поєднанням індивідуального творчого самовиявлення як внутрішнього чинника і соціально-історичної зумовленості, в якій виникають інтенції автора і сам твір, як зовнішнього чинника. Інтегральність підтверджує і характер рецепції твору: не дивлячись на його модерністський зміст, вона стала суспільним явищем.

Література:

1. Бахтін Михайло. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування [в] Сл2. ово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. – С. 310-317.
2. Вороний Микола. Український альманах [в] Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика, Київ: Наукова думка, 1996. – 472 с.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997.
4. Ильин И. И. Постструктурализм [в] Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. Москва: Интелвак, 2003. – С. 767-771.
5. Głowiński Michał. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Kraków: Universitas, 1998.
6. Głowiński Michał. Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
7. Sławiński Janusz. Komunikacja literacka [w] Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz. Słownik terminów literackich. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 2002. – 256 s.

Крук А. А.,

*Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка,
м. Кам'янець-Подільський*

КОНЦЕПЦІЯ ДОЛІ У ТВОРЧОСТІ Т. ГАРДІ ТА І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

У статті на матеріалі творів “Мер Кестербріджа” Т. Гарді та “Микола Джеря” І. Нечуя-Левицького простежуються типологічні збіги та розбіжності у реалізації мотиву долі. Робиться спроба аналізу проблем, пов'язаних із особливостями реалістичної майстерності обох письменників та специфікою інтерпретації ідеї фатуму.

Ключові слова: *концепт, фаталізм, доля, контекст, інтерпретація, структура.*

This article envisages the typological coincidences and differences of motive fate's realization in the works “The Mayor of Casterbridge” by Thomas Hardy and “Nikolas Dzheria” by I. Nechuj-Levytsky. Also makes an opportunity to analyze the problems linked to peculiarities of authors' realistic trade and specific interpretation of fate's idea.

Key words: *concept, fatalism, destiny, context, interpretation, structure.*

Концепт долі, корелюючи з ціннісними орієнтирами, релігійними інтерпретаціями та ідеологією часу, займає значне місце у культурах усіх цивілізацій. Людство завжди намагалось збагнути сутність поняття долі. За визначенням С. Аверинцева, “доля, в міфології, в ірраціоналістичних філософських системах, а також у щоденній свідомості, неосяжне передбачення подій та вчинків людини” [1, с. 635]. Мотив долі є провідним у літературах епохи реалізму кінця XIX ст., що зокрема засвідчує творчість Т. Гарді та І. Нечуя-Левицького.

В компаративному плані творчість цих двох авторів ще не розглядалась, що зумовлює новизну й актуальність запропонованого дослідження, опертого на праці П. Баррі, А. Гурдуза, А. Кетгла, С. Коршунової, а також М. Возняка, С. Кирилюка, А. Колесника, В. Кононенка, М. Конончука, Ю. Мережка, Р. Мішука, М. Походзіла, І. Приходько, О. Федорука та ін.

Головним героєм роману Т. Гарді “Мер Кестербріджа” виступає Хенчард – “людина з характером”, цілеспрямована, енергійна натура, загартована і навчена життєвими випробуваннями. З перших сторінок постать Хенчарда зацікавлює хіба що причетністю до майже анекдотичної ситуації, оспіваної, до речі, в українському фольклорі (“Ой там на товчку, на базарі”). Щоправда, у романі Т. Гарді не “жінки чоловіків продавали”, а зовсім навпаки. Хенчард, на той час простий в'язальник сіна, перебуваючи в алкогольному сп'янінні, продає свою дружину та дворічну дочку незнайомому моряку. Пізніше, усвідомивши свій ганебний вчинок, прися-

гається не пиячити протягом двадцяти років. Друга зустріч, що стається через вісімнадцять років, явить читачеві Хенчарда – мера міста.

До честі Хенчарда, він зважується на рішучий крок, що стає поворотним пунктом в його житті. Він привселюдно зізнається у своєму пере­ступі, скоєному двадцять років тому. Далось це героєві не просто: у його психіці починається злам. Однак страждання змінюють його характер, м'якість і здатність вибачати превалюють у його стосунках з ближніми.

Т. Гарді переконливо показує, що зла доля збиткується над його героєм. Адже саме в ту хвилину, коли Хенчард бачить себе в ролі щасливого батька пасербиці Елізабет, в Кестербрідж приїздить Ньюсон, її рідний батько. *“Тро­нія доли, яка виявила себе у послідовності цих подій, збентежила його, ніби злий жарт ближнього”* [7, с. 145]. Хенчард повідомляє Ньюсону брехливу звістку, про смерть Елізабет. І лише тоді, коли прибитий горем Ньюсон іде від нього, Хенчард усвідомлює усю підлість скоєного вчинку.

За словами Л. Смикалової, автор вважає, що Хенчард “не міг повністю проявити свої добрі нахили, поки піднімався вгору по шаблях успіху і нале­жав до людей, що здобули масток і владу; та тільки він перестав бути мером, втрачає багатство і популярність, в ньому починає говорити чужине людське серце”. Автор зображує внутрішню боротьбу головного героя, яка точить­ся “між докорами сумління і тугою за родинним щастям”, показуючи, як “вироджується людська душа у світі користоловства і вовчої конкуренції”. Саме ці обставини й змінювали характер Хенчарда. “Втрата Хенчардом ви­сокого становища, його сумна самотність і смерть підкреслюють лише ту обставину, що навіть такі стійкі і життєдіяльні люди” [4, с. 16-20], як Хен­чард, не можуть вистояти в умовах, створених жорстокими законами світу.

Навколо центрального образу – Миколи Джері – зосереджена також уся проблематика однойменної повісті І. Нечуя-Левицького. Це, як писав І. Франко, “один з тих світлих, лицарських типів українських, з яких колись склався сам цвіт запорозького козацтва, а яких тепер, бачиться, чим раз рід­ше стрічаємо”. У таких людей, як він, завжди переважає “безпечна розгуль­ність бесіди, сміливість у всіх поступках та непосидюча діяльність” [5, с. 64].

Затиснений кріпосницькими лещатами, він усе таки зумів розвинути себе всебічно, навчився читати, малювати, грати на скрипці і добре співа­ти. За характером це дуже вразливий, глибокий, мрійливий юнак. *“Йому здавалось, що небо – то якась здорова дивна книга, а зірки – то якісь дивні слова, та тільки він не має хисту їх прочитати. Він вгледів дві ясні зірки вкупі, і йому здалось, що одна зірка – то його доля, а друга зірка – то доля тієї дівчини, що перед вечором брала в березі воду”* [3, с. 110].

Одружившись з Нимидорою, Микола запрогнув шагаста у шлюбі, хоча панщина зводила нанівець усі мрії і прагнення. Він багато роздумує над своєю долею, навіть богохульні думки іноді навідують його: *“Він усе думав, нащо то бог так вчинив, що недобре розділив долю між людьми:*

одним дав панство, й степи, й лани, а другим дав важку працю, бідність та трохи не торби” [3, с. 129]. На запитання матері, чи піде він до Києва на прощу, Микола заперечує, на що Джериха каже: “Тим-то нам господь долі не дає, що ми таке верземо та богу не молимося” [3, с. 130].

Не в змозі змиритись із своїм становищем, Микола бунтує, виступаючи на захист кріпаків та підбурюючи своїх односельців не йти на панські лани, помщається осавулі за наклепи. За це поміщик вирішує віддати його разом із спільниками у солдати. Проте Микола, жадаючи свободи, тікає із села на заробітки. “Піду в ліси, – говорить він, – піду в степи, піду в пуці й на гострі скелі, а панщини таки робить не буду і в москалі не піду” [3, с. 134]. Він і справді дотримав свого слова, дарма, що дорогою ціною. Прощаючись із Нимидорою, Микола зізнається: “Ти думаєш, мені легко тебе покинуть? Доля моя, щастя моє!” [3, с. 134].

За допомогою образу Миколи, зазначає О. Білецький, “реалізуються вищі можливості епохи, через нього входять у світ вищі імпульси прогресу. Навіть якості характеру Джері безпосередньо історичні: кріпосний лад, він у той же час людина вільного духу” [2, с. 114].

Дружина Миколи Нимидора – людина високої моралі, чесна, благородна. Проте жорстоке життя передчасно зламало її. “Нимидору ізсушила, ізв’ялила нужда, як холодний вітер зелену билину. Лиха недоля ізстаріла її завчасу” [3, с. 193].

Довгі роки тяжкого життя не зламали Миколу, він визначався “своїм зростом, своїм рівним станом і гордим, сміливим поглядом. Його не зігнула недоля й тяжка неволя” [3, с. 201]. Прийшовши додому, він вже не застає дружини, лише дочку Любку з чоловіком та онуків. Микола з горя “пішов по селі, познаходив старих знайомих людей, своїх перевесників, почав про все розпитувать, а далі зайшов з ними до шинку та поставив їм з горя ... могорича”, промовляючи: “Не я н’ю, горе н’є та мої нещадимі злидні. Не сприяла мені доля за весь мій вік” [3, с. 208-209]. Автор намагається передати за допомогою образу Миколи людську нескореність долі, адже своїм характером, не природженим, а сформованим під впливом соціальних умов, головний герой хоче змінити свою долю.

Відправними, ключовими у романі Т. Гарді є слова Новаліса “характер – це доля” [7, с. 131]. Адже автор визнає, що характер часто визначає долю людини, проте, звичайно, вплив характеру не поширюється на всі об’єктивні фактори, які діють і в природі і в суспільстві. Герої Гарді на протязі усього життя ведуть непримиренну боротьбу, хоча ми часто чуємо від них пронизані гірким смиренням слова про вирішення долі.

В характері кожної людини є слабкі сторони, так само як і в діянні кожної особистості є щось помилкове або гріховне. Саме ця слабкість, провинна чи гріх гублять її. Мав слухність М. Чернишевський, коли казав, що “кожне лихо, і особливо найбільше з них – загибель, є наслідок злочину; ... за злочином завжди йде покарання злочинця або загибеллю або муками

його власного сумління” [6, с. 163]. Трагічна доля Хенчарда не випадкова, вона впливає із його становища і справ. Герою Т. Гарді важко визначитися у виборі життєвого орієнтиру. Занапастивши свою рідню, відірвавшись від неї, він не знаходить душевної рівноваги і спокою у новому для себе оточенні. “Зазвичай він не думав, жорстоко до нього ставиться доля чи ні; в біді він лише понуро проказував: “Очевидно, мені прийдеться потерпіти”, або “Невже я повинен перенести стільки страждань?” [7, с. 143].

Якщо Майкл Хенчард пасивно очікує змін на краще, то Микола не кориться своїй долі і намагається боротись за своє щастя, хоча, як виявиться пізніше, це все надаремно. В обох випадках накреслення життєвої долі героя виглядає результатом його свідомого вибору.

Максимальна увага англійського й українського письменників звертається на епізоди, значимі у процесі реалізації концепту долі. Просторово-часова організація і повісті, і роману має вигляд певних етапів життя героїв. Досить часто великі проміжки часу існують не у вигляді розгорнутих картин життєвих шляхів персонажів, а лише поєднують різночасові події в один потік художнього часу. І Т. Гарді, і І. Нечуй-Левицький ущільнюють розвиток порушеної у творі проблеми, випускаючи при тому тривалі часові періоди, які ні у вирішенні проблеми, ні у компонованні матеріалу суттєвої ролі не відіграють. Звертають на себе фінальні картини творів. Роман Т. Гарді закінчується трагічно. Головний герой від самого початку прирік себе на самотність, самотнім помирає він в Егдонській долині, яка і є образним утіленням самотності. У І. Нечуя-Левицького повість завершується щасливим поверненням головного героя до своєї домівки. Він не застає коханої дружини, проте застається жити при рідній дитині. Проблема життєвої долі (чи недолі) дозволила кожному митцеві побачити у розмаїтті життєвих колізій глибокі взаємозв'язки, які спричиняють закономірні результати.

Література:

1. Аверинцев С. С. Судьба / С. С. Аверинцев // Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1989. – С. 635.
2. Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй) / О. Білецький // Збір. праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – С. 113-114.
3. Нечуй-Левицький І. С. Твори в двох томах / Іван Семенович Нечуй-Левицький. – К.: Дніпро, 1977. – Т. 1. – 520 с.
4. Смикалова Л. Англійське село в романах Т. Гарді (Уессекський цикл) / Людмила Смикалова. – Л.: Видавництво Львівського університету, 1959. – 36 с.
5. Франко І. Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 64.
6. Чернишевський М. Г. Естетичні відношення мистецтва до дійсності / М. Г. Чернишевський. – К.: Мистецтво, 1970. – 390 с.
7. Hardy T. The Mayor of Casterbridge / Thomas Hardy. – London: Penguin Popular Classics, 1994. – 392 p.

Крупка М. А.,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

ДОСВІД ВТРАТИ БАТЬКІВЩИНИ У ХУДОЖНЬОМУ ОСВОЄННІ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК “ОСТАННІ ІСТОРІЇ”)

У статті проаналізовано текстуальний механізм вписування суб'єкта в історичні реалії певної епохи, коли доля людини містить політичний вимір, який впливає на світовідчуття наступних поколінь. Це простежується на прикладі семантики подорожі: для бабусі – це вибір між життям і смертю, для доньки – втеча від монотонності щоденного життя, для внуки – пошук самоідентичності.

Ключові слова: національна ідентичність, політичні реалії, проблема відчуження, жіноча суб'єктивність, світ речей.

In the article the textual strategy on interpolating of man into realities of the historic epoch are determined. The main characteristics of such persona is to be a politics and to have the influence on the next generation. The object is a travel-plot semantics in the text: in one case it is choosing between life and death (grandmother), in the other – in escaping from daily life (daughter) or in searching of identity (grandchild).

Key words: national identity, political realities, problem of alienation, woman subjectivity, world of things.

У сучасному інтелектуальному дискурсі особливого значення набуває міжкультурна комунікація, яка дозволяє окреслити українську культуру в координатах світового простору. У цьому плані перспективним видається діалог з польською літературою. Григорій Грабович зазначає, що складність взаємопізнання двох культур зумовлена необхідністю проникнення під поверхню наявних літературних історичних фактів, крізь гущу столітніх упереджень, непорозумінь і кон'юнктурних або заідеологізованих міркувань, задля того, щоб відкрити справжні структури цих взаємин [1, с. 129].

Ольга Токарчук – одна із найцікавіших сучасних польських письменниць, проте її творчість не знайшла належного відображення в українському критичному полі. У одному з інтерв'ю О. Токарчук так позиціонувала своє бачення літератури: “Мій стиль писання, що його культивую, мені дуже близький, є точкою зору жаби. Я пишу як жінка, яка думає польською мовою, що викреслює певні ієрархії важливості у можливостях впливу на реальність /.../ власне, підхід жаби зі споду, – до історії, до реальності з її приватного боку, дуже детальної, яку оминають у великих історичних хроніках, – саме таким я бачу завдання письменників і письменниць” [4]. Цей самокоментар дуже важливий, оскільки він пояснює парадигму сприйнят-

тя і художньої модифікації реальності у романі “Останні історії”, де великі історичні зрушення показано через приватні долі людей, які ставали жертвами політичних маніпуляцій. У родинній історії авторки також є подібний досвід, який врешті і вирішив її долю: “Якби не було б Другої світової війни, то я, наімовірніше, була б українською письменницею /.../ це проблема вибору, великих геополітичних вибухів, що пронеслися над нашими головами. Під цим оглядом з мовою відбулися кармічні перетворення. Моя бабуся (звали її Ольга Токарчук, говорила вона українською, це була її мова), мала за життя три чи чотири паспорти, що її страшенно драгувало. Вона пережила особисто всі ті поділи, що відбулися в Перемишчині. У літературі я про це згадую” [4]. Творчість О. Токарчук цікава із погляду осмислення українсько-польських стосунків та естетико-ідеологічного їх переакцентування в контексті міжкультурних взаємин. Оксана Забужко наголошує на необхідності ширшого залучення польської літератури у вітчизняне дискусійне поле: “Нині, коли дві споріднені слов’янські культури вперше в новітню добу опинилися в ситуації паритетного діалогу /.../: де кожен для іншого має виступати не засобом, а ціллю, і взаємна “почутість” чи “непочутість” визначатиметься вже єдино доброю волею сторін, – перегорнута сторінка спільної своєю підневільністю історії, виявляється, також потребує перепрочитання” [3, с. 324-325]. Увага до історичного минулого дає шанс реалізувати проект модернізації культури, окреслити координати дискурсу тоталітаризму, використовуючи методи постколоніальної методології. Цей момент важливий у плані співвіднесеності соціокультурних парадигм історій двох держав, відображених у літературних текстах. Одним із конфліктних питань польсько-українських відносин є осмислення політичного факту переселення. На нашу думку, інтерпретація цієї події через приватні історії у дискурсі художньої літератури, що є метою нашого дослідження, стане ще одним кроком на шляху паритетного діалогу двох сусідніх народів.

Роман Ольги Токарчук “Останні історії” присвячений дослідженню долі жінок одного роду. Розповідь охоплює три покоління Параскева – Іда – Мая і демонструє ефект накладання та взаємопереплетення трьох голосів.

У частині “Парка” описується найстарша героїня в ситуації екзистенційної межі: вона, засипана снігом високо в горах, мусить дати зрозуміти оточуючим, що її чоловік помер, і день за днем витоптує це повідомлення на снігу. У зворотній перспективі постає доля жінки, яка занесла її з рідного краю: “Світ там був зручнішим, пасував до руки, як добре вистругана колодка ножа. Кожна річ була допасована до тіла – безпечний зношений одяг, рідний і незмінний. Всі люди, які жили до нас, напевно, були краплями, які вдовбали для нас у скалі зручну коліску” [5, с. 105] до місця, де все чуже і незнане, де “вбиває саме повітря” [5, с. 139], “живуть тут тільки хворі люди” [5, с. 141], “говорять тою самою мовою, але не можуть поро-

зумітися” [5, 139], “ліниві, недобрі люди” [5, с. 152]. Хронотоп чужини має негативну семантику. Героїня врятувала життя втечею, але втратила духовну цілісність: *“Отже, я проміняла свою прекрасну Параскеву П’ятницю у криваво-червоній сукні, з тонкими міцно стиснутими вустами, зі світлим обличчям, піднесеним до забитого душами неба, проміняла її на цих чудовиськ”* [5, с. 141]. Героїня залишилась вірна своїй мові, яка стає для неї єдиним спадком з того краю, куди прагне повернутися після смерті для вічного життя. Жінка привозить з України речі – рештки минулого життя, і впевненість, що той світ існує не лише в її серці, а й в реальності. Параскева назавжди залишилась для оточення екзотичною чужинкою. Вона так і не сприйняла містечка, у якому змушена була жити, і зневажала сусідів: *“це дурні, всі без винятку. Не люблю їх, і вони мене теж. Збіговисько з усього світу, бездомні блукальці”* [5, с. 113].

Ольга Токарчук на прикладі подружжя Параскеви та Петра доводить, що пересічна людина є заручником політичної волі: *“Ми зникли одного дня. Всі звідти. У наших домах поселилася чужі люди. Ми сіли в холодні повільні потяги. Товарні, бо ми були товаром”* [5, с. 104]. Героїня розмірковує над причинами рішень, які віддають люди “з великими животами й малими пущиками” [5, с. 104], і доходить висновку, що їх охоплює неусвідомлена жага подорожей. Петро вважає, що депортація – це пошук кордонів, бо без них люди не знатимуть, як жити, хто вони такі й що робити далі.

Параскева намагається забрати в “інше” життя якнайбільше речей: вони підтримують ілюзію можливості домашнього затишку поза рідним краєм. Письменниця дуже уважна до опису предметів. Така галантерейність розкриває характер головної героїні, яка пізнавала світ через деталі: *“Я пакувала плетені фіранки і постільну білизну. Вишиті серветки і святі образки. Килим, каструлі, черевики, насіння квітів, все для цитування, коробку з-під шоколадних цукерок зі світлинами, банку з гудзиками, дзеркало з туалетного столика, сам столик, шлюбну громницю, ялинкові прикраси. Дошку, щоб різати хліб...”* [5, с. 106]. У цих предметах сконцентроване все життя героїні. Кожна річ є символом дому, найдорожчої цінності кожної жінки. Зокрема, прядка – сакральний український оберіг – дісталася у спадок від матері, через неї світ здавався кращим, а всі речі важливими. Символічною є історія з пляшечкою з-під парфумів, яка супроводжувала героїню у її вимушеній мандрівці. Вона втілює ідею непередбачуваності людської долі, – адже пляшечка вцілила, а дитина загинула по дорозі до осоружного краю. До людей у пограничній ситуації приходить усвідомлення, що нічого немає сталого, все змінне і плінне. Авторка акцентує увагу на феномені часу у добу політичних катаклізмів: він втратив свою тяглість, минуле і майбутнє не перетікають одне в одне – це розірваний ланцюг: про минуле краще забути, а майбутнє не проглядається в хаосі сучасності.

Переселення асоціюється з кінцем світу: *“хороводи творять не померлі, що піднімаються з могил, а люди в безконечній дорозі до невідомого пункту призначення”* [5, с. 132]. Вперше перед людьми так кардинально постає різниця національностей: два Різдва, дві мови, два храми. Така ситуація видалася закономірною, допоки не втрутилась інша сила і поділила всіх на кращих та гірших, на поляків та українців. Цікаво виписаний гендерний аспект національного конфлікту: виявляється, що мати дружину польку набагато безпечніше, ніж чоловіка-поляка. Це, на думку героїні, дискримінує жінок, адже *“народи брали початок в їхніх животах”* [5, с. 126].

Авторка показує, що політичне вигнання стає рушієм долі людини: розриваються традиції, губляться цінні речі, втрачаються людські життя. Страшний путь Параскеви відібрав у неї дитину – Ляльку і примусив ще більше відчужитись від чоловіка. Бажання помсти породжує проєкцію ворога: не розмовляла з Петром понад рік, відмовляла в тілесній близькості і зареклася не родити більше дітей. Хоча пізніше і з'явилася донька Іда, проте більш лишився на все життя. Параскева відчувала, що зі смертю коханої дитини Ляльки перервалася нитка роду, і вона не виконала свого призначення: *“Я мала би від неї справжніх онуків. Кожна людина, яку ми минали на вулиці, могла би бути моїм онуком”* [5, с. 103-104]. Жінка перебуває в ситуації втраченої перспективи, звинувачуючи чоловіка, що не зміг захистити родину, а сам потребував захисту. Показовою є ситуація, коли жінка перебирає цю традиційно чоловічу роль. Щоб уберегти сім'ю від репресій, Параскева звабила російського офіцера, усвідомлюючи всю гріховність цього вчинку. Сексуальність – уразлива сфера людського життя, тому тілесна жертва передбачає тяжку спокуту – аборт, і пристрасну тугу за чоловіком, який з ворога перетворився на близьку людину. О. Забужко стверджує, що статеві стосунки мають прихований ритуальний смисл – переможець, посідаючи чужинку, тим самим символічно стверджує своє владне право на репрезентовану нею територію [2, с. 161].

У творі показано непередбачуваність життя під окупацією. Несподівано героїня стає годувальником родини – шила і продавала росіянам труси. Авторка оповідає суто жіночу гардеробну історію – жінки, хоча за офіційним статусом і вороги, подружились, і, приміряючи одяг одна одної, виявили брак нижньої білизни в російських жінок: така інтимна деталь не передбачалась у масштабній стратегії армій. У романі наголошується, що не жінки почали політичне протистояння, тому швидко знайшли спільну мову. Параскева, пристосовуючись, у певні проміжки часу вішає на стіну знаки-символи політичних епох: портрет Пілсудського замінюється іконою, а вона поступається портрету Сталіна. Натомість, чоловік потрапляють в ситуацію глухого кута, політичні обставини каталізують внутрішню драму, і йому не лишається нічого іншого, як впасти в депресію і хватитися в льосі п'ять місяців. Він не знаходить способу боронитися і мститися за приниження дружині. Аналізуючи статус чоловіка в колонізованому со-

ціумі, О. Забужко зазначає, що “навіть із суто антропологічного боку беручи, будь-які форми соціального приниження завжди зачіпають мужчин куди глибше й безпосередніше, ніж жінок” [2, с. 162].

Для героїні життя у вигнанні із самого початку є трагедією. Відчуття безвиході наростає з дня у день і керує вчинками жінки у маленькому містечку на краю світу. Роман з Карабіновичем зіпсував стосунки з чоловіком, посварив з донькою, налаштував проти неї оточення, але подарував відчуття свята, вирвав з монотонності щоденного життя, “світ крутився тільки довкола мене” [5, с. 147]. І хоча стосунки тривали недовго – жінка знову повернулася до чоловіка, – проте це був досвід виходу поза межі реальності. Свою долю Параскева уподібнює до казки про Коцю Безсмертного, який викрав королювну з рідного дому, переніс через півсвіту і оселив на скляній горі.

У частині “Чистий край” описана історія доньки Іди, яка живе у світі втрачених можливостей. Вона зображується на порозі смерті, у символічний момент переходу в потойбіччя. Смерть в дорозі – автокатастрофа – також є символічною, адже героїня все життя провела у подорожах, продовжуючи родинну традицію. Для Іди – це робота, вона обрала професію екскурсовода і спеціалізується на восьмиденному турі “Серце Європи”: Варшава, Краків, Відень, Прага, Берлін – це вічне коло, яке дає шанс на повернення додому, в маленьку квартиру на вулиці Адама Плуга. Про дім згадується лише побіжно, адже героїня не має особливо-го сентименту до свого помешкання.

Вона, як і мама, не любить місто, в якому живе. Воно викликає лише негативні емоції: “*Це місто гніву – відчуваєш його тут усюди, він, як дим, що лізе в кожну щілину і кусає очі*” [5, с. 62]. У творі не описано жодного щасливого спогаду – все холодне і відчужене. Життя постає як безнадійний проєкт, тому героїня бажає вирватися з простору обмеженого існування.

Письменниця наголошує, що психологічна дисгармонія закорінена в минулому і пов’язана з втратою зв’язків з родиною. Героїня дуже легко покинула дім батьків, позбавившись у такий спосіб проблем. Ця схема неодноразово повторювалася і стала способом вирішення життєвих ситуацій: покинути і забути. Стан самовідчуження стає джерелом постійних невдач. Іда ніколи не вважала батьківський дім своїм і навіть на канікулах не приїжджала додому. Вона дуже легко адаптувалася до нових умов, намагалася всіляко відгородитися від батьків, соромилася їх, а матір – відверто зневажала. У стосунках з нею обрала тон покровительства, адже мама “*ніколи не переставала бути дівчинкою. Іда пам’ятає, коли, маючи п’ятнадцять років, зрозуміла, що вже переросла власну маму, перегнала її і відтоді, за неписаною угодою, це вона стала мамою власної матері*” [5, с. 63]. Відсутність між ними близькості передано через показову деталь – поцілунок: цілувались як сусідки – терлися щокимами. Напередодні смерті Іда подарувала перстень, який мав символізувати поед-

нання з мамою, але уже нічого не можна було змінити. У творі наголошується відчуженість найрідніших людей і безповоротно загублені можливості пошуку комунікації, адже історія стосунків Іди зі своєю донькою є віддзеркаленням відносин з мамою.

До батька Іда відчувала більшу прив'язаність, у сімейних протистояннях завжди була на його боці. Саме батько наполіг, щоб дати доні ім'я, яке буде однаково звучати на всіх мовах світу, аби забезпечити кохану дитину від повторення власної долі. Після його смерті Іда, не відчувачи жодних емоцій, швидко продала дім і забула про нього аж до останнього часу, коли раптово відчула поклик роду, якого і не підозрювала в собі. І хоча усвідомлює, що це *лише* "немудрий сентименталізм" [5, с. 27], *проте їде додому, аби повернути минуле*: "Суть всіх релігій – не воскресіння, не спасіння, а спроба повернути час, зробити так. Щоб він кусав власного хвоста і постійно повторював те, що вже колись говорив..." [5, с. 28]. Героїня потрапила в залежність, яку категорично засуджувала в своїй матері. Параскева їздила на Україну не просто згадати минуле, а відчутти світ, який був питомо її, де говорили її мовою, сповідували її релігію, дивились її очима: "мама поверталася з цих подорожей бадьора і ніби молодша. Чи їй справді вдавалося повернути час? Чи це був східний шабаш, на якому викликали минуле, і чи це завдяки йому на маминому обличчі з'являлась підступна усмішка?" [5, с. 28]. Навернення до родової пам'яті передається через дві символічні сцени: мандрі з мамою по лабіринту батьківського дому і подорож на символічну гору.

Наймолодша представниця роду – Мая, який присвячено частину роману "Фокусник", як і решта жінок, живе у подорожах – це усвідомлений вибір, що став професією. Історія жінки пов'язана з пошуками власного "я" і з процесом здобування внутрішньої свободи.

О. Токарчук на прикладі цієї героїні показує модерний світогляд: життєвий простір окреслюється поза рамками традиційних цінностей. Жінка постає винятково самостійною й самодостатньою. У подорожах з десятилітнім сином шукає свій власний шлях, кожен раз сподіваючись, що нова мандрівка все радикально змінить і життя отримає новий сенс. Героїня ні до чого на світі не хоче бути прив'язаною, вона психологічно відмежовується від досвіду попередніх поколінь і прагне позбутися залежності від інших. Проте існує міфічний "він", який наповнив життя героїні солодкими споминами і безмежною тугою, яку не здатні розвіяти мандрі по земній кулі. Причина розриву залишається прихованою, натомість досліджуються механізми думок та почуттів, що лежать в основі дії. Саме з чоловіком асоціюється паралельний світ, який жінка носить в собі, – зимове місто, означене всілякими деталями, спогади про які приносять короткочасне заспокоєння жаги подорожей. Цей світ існує всередині і дозволяє почуватися в безпеці в будь-якому куточку земної кулі за будь-яких обставин: "Заснула, розкинув-

шись серед добре знаних речей, які несподівано вирости в ній, вибудовуючи в ажурному бунгало якийсь антисвіт, світ альтернативний, що нетвердо існує ліворуч, під сподом, під ногами, світ обернений” [5, с. 166-167]. У героїні відсутній жіночий інстинкт плекання домашнього вогнища. Вона втікає від світу предметів, які прив’язують. Для Маї не існує поняття батьківщини – вона всіляко намагається відгородитися від будь-якої національної ідентифікації – цілеспрямовано забуває мову, звичаї, родину. Лише в підсвідомості живе образ засніженого міста, як символу стабільності та осілості: “притягує до себе ложечки, срібні соусниці, годинники з ланцюжками, пряжки, гудзики. Квитки, жетони, картки. Серйозне багатство. Жінка тужить за цією надійною країною” [5, с. 188]. Проте батьківщина у сприйнятті героїні, уособлює спосіб життя, притаманний для попередніх поколінь. Мая налаштована на комфорт і миттєве задоволення бажань. Це увиразнюється акцентуванням кризових явищ, пов’язаних з батьківщиною. Польща виявляється країною невинуватених сподівань: “її життя складається зі зламаних будильників, коли потрібна пунктуальність, вона щось недочує, коли треба докладно розуміти слова, не приймає телефонних дзвінків із новинами, яких ніхто не може повторити, її життя складається із загublених квитанцій на справи, які не можна відкладати /.../ з відкладених подорожей, які мали шанс повести її нарешті у правильному напрямку /.../ перед її очима постає образ дірявого простору, розмита країна без назви і кордонів, країна зайк, де панує мова, у якій кожне слово має безконечну кількість значень і є криницею без dna” [5, с. 188]. Героїня не бачить себе поза подорожами: “Її дім – дорога, вона живе в мандрах” [5, с. 196], зневажає тих, хто імітує подорож “тягнучи за собою дім, що вріс у їхні тіла і мозок, символічно стиснутий до багажу” [5, с. 195]. Власне помешкання не викликає в героїні жодних емоцій, бо це лишень транзитне місце, де готуються нові паспорти. Мандрівки – це вічний пошук сенсу життя: “Тужить, за місяцями, яких не може знайти. Те, чого найбільше хоче, ніколи не здійснюється. Приходить до неї те, чого не прагне” [5, с. 188]. Як і в матері, її вчинками керує незадоволеність власним життям. Врешті, це виявляється банальною втечею від реальності і пошуком ліків від спопеляючого кохання. Показовим є прагнення героїні постійно бути в русі – “ось вона пересувається по кулі, як муха, кружляє по колу, не є ніде “поза”, а тільки “навпроти”, ніби перейшла на другий бік вулиці” [5, с. 158]. У поколінні Маї змінюється сприйняття світу; для неї острів в Малайзії – найприродніше місце на Землі і вона адекватно почувається в цій мішанині народів: китайці, австралійці, угорці, німці, голландці. Межовий ступінь комфорту увиразнено художньо детально Мак-Д.

Космополітизм Маї – це травматичний спадок від бабусі, яку вона бачила двічі в житті, і дідуся, від якого передалася специфіка письма – кожне речення починати з тире. Героїня не прив’язана до речей, навчена гірким

досвідом попередніх поколінь, закодованим на генетичному рівні, – ніде не пускати коріння, аби пізніше не пережити болісний розрив. Як зазначає Е. Томпсон, “діти жінок, скривджених імперією, також є жертвами” [6, с. 327]. Для Маї інакшість бабусі, українська кров, не має жодного значення. Вона позиціонує себе поза світом націй та народностей, для неї не існує жодної чіткої вказівки на національність, навіть польська мова є непотрібною; вона віддала перевагу англійській як універсальній моделі комунікації, адже саме спілкування зі світом є і нав’язливою ідеєю, і професією. О. Токарчук окреслює стиль життя героїні як типовий для своєї епохи.

Наскрізно у романі є думка про повторюваність жіночої долі з покоління в покоління. Всі героїні мають українське коріння, але усвідомлюють це по-різному. Для Параскеви – це питома середовище, у якому вона існує природно і становить його невід’ємну частину, всотує в себе українську ментальність, яка вирізняє її серед інших. Свою ідентичність вона конструює через мову, асоціюючи себе з чужинкою. Досвід втрати батьківщини накладає невитравний відбиток на все її життя і долю подальших поколінь. Для доньки Іди, яка ідентифікує себе виключно з батьком, матір видається чимось екзотичним та інфантильним. Героїня свідомо відмежується від усього, що позиціонує її інакшість: розмовляє винятково польською, давно і безповоротно зробивши свій вибір, і лише на смертній межі усвідомлює свою закоріненість у родове буття, яке уособлює батьківський дім. Образ Маї виражає відчуження героїні від традиційного способу життя, її дім – дорога. Для неї навіть польська ідентичність є проблемною: віддає перевагу англійській мові й спонукає до цього дитину. Мая мандрує в пошуку себе і з батьківщиною асоціюється будь-який куточок земної кулі.

Література:

1. Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи // До історії української літератури: дослідження, есеї, полеміка / Григорій Грабович. – К.: Критика, 2003. – С. 129-156.
2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х.: статті / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2001. – С. 152-193.
3. Забужко О. Польська культура і ми // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х.: статті / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2001. – С. 314-325.
4. Про народи і Млини Господні. Токарчук VS Сняданко [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2009. – № 2. – Режим доступу до журн.: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/472/>
5. Токарчук О. Останні історії: [роман] / Ольга Токарчук: [пер. з польської Я. Сенчишин]. – Львів: Літопис, 2007. – 222 с.
6. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Ева Томпсон: [пер. з англ. М. Корчинської]. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2008. – 368 с.

Кулик О. П.,

УО “Полоцкий государственный университет”, г. Полоцк

ВОПРОС О “НАУЧНОМ ФЭНТЕЗИ” В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается проблема природы “научного фэнтези”, для чего анализируются различные жанры фэнтези и научной фантастики.

Ключевые слова: *современная русская литература, жанр, “научное фэнтези”, фэнтези, киберпанк.*

This article deals with the question of what “science fantasy” is. Different fantasy and science fiction genres are analyzed to define the place of “science fantasy”.

Keywords: *modern Russian literature, genre, science fiction, fantasy, cyberpunk.*

Неудовлетворенность современного человека реальным миром приводит к тому, что он создает свою собственную Вселенную, двигаясь от романтической фантастики начала XIX века к виртуальным мирам XXI века.

Существует ряд традиционных жанровых форм фантастической образности: сказка (фольклорная и литературная стилизация), утопия, научная фантастика (о технологическом будущем реальности). Кроме традиционных, принято выделять и такой жанр фантастики, как фэнтези (разновидности: “толкиеновское”, “классическое”, “героическое”, “юмористическое”, “фолькфэнтези”, “технофэнтези”, “киберпанк” и т. д.). В данной статье мы проанализируем произведения с чертами нескольких жанрово-тематических групп, чтобы очертить границы “научного фэнтези”.

Среди собственно фантастических жанров выделяют научную фантастику (далее НФ) и фэнтези. НФ зародилась во второй половине XIX века (Ж. Верн, Г. Уэллс): бурное развитие технологий обострило интерес к результатам развития, так как будущее становилось настоящим в пределах одного поколения. Главной целью было показать проблемы развивающейся науки и успехи технологического прогресса. XX век качественно изменил содержание и идейную направленность НФ (хотя главным так и осталось прогнозирование техногенной цивилизации): заострилась социальная проблематика, стали подниматься философские и этические проблемы.

Другим полюсом фантастики является фэнтези – “вид фантастической литературы (или литературы о необычайном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера” [1, с. 1162]. Особенностью фэнтези является отсутствие научности, всякого рода объяснений, технических теорий. Жанр окончательно оформился в 1930-е годы за ру-

бежом с появлением “Хоббита” Дж. Р. Р. Толкиена (в России с конца 1980-х годов). Фэнтези предполагает Волшебную страну как единственную реальность, в пределах которой действует герой. Жанр фэнтези делает метаморфозы героя вечными, а волшебство становится закономерностью метафизики.

В настоящее время мы наблюдаем падение популярности жанра НФ. Сейчас, когда НТП носит постоянный характер, писатели-фантасты ощущают недостаток идей. Поэтому они вынуждены или обращаться к другим жанрам, или выходить за структуры, большие, чем планета (оперируя такими понятиями, как “микрокосм”, “макрокосм”), используя новые реалии (перемещение с помощью мысли, а не звездолета), – а это уже черта фэнтези. Идеей становится не прогнозирование будущего, а борьба с мировым злом.

Главной чертой “технофэнтези” (далее ТФ) является гармоничное сочетание техники с несовместимой ей магией; читатель не получает объяснений по поводу такого сочетания, как и в фэнтези. Разновидностями ТФ являются “киберпанк” и “технопанк”. “Киберпанк” занимается описанием и отношений, возникающих между человеком и информационной структурой. Он включает сеть Интернет в обиход как разумное существо либо человека в структуры сети. Электронное пространство наделяется свойствами времени и места. Именно такой подход позволяет отнести “киберпанк” к фэнтези [2, с. 97 – 98]. “Технопанк” отличается фрагментарным использованием магии, технические элементы преобладают.

Близко к “киберпанку” “игровое фэнтези” – произведения в виде компьютерной игры, часто без техники или без черт фэнтези. Изначально предполагается, что читатель видит изображение на мониторе, что формирует заведомо игровое отношение к происходящему, снижая эффект воздействия фантастического. Проявляется это в предварительном уведомлении читателя, что это игра (название текста, первое предложение).

Начинает формироваться такая разновидность фэнтези, как “фолькфэнтези”. Его особенностью стал интерес к русскому фольклору.

“Юмористическое” фэнтези – литературоцентричный жанр, который использует элементы различных художественных систем (фольклорные, фэнтезийные и др.) для создания комического эффекта, не заботясь о правдоподобию или логике. Созданный мир сложно отнести к какой-либо разновидности, это сплав фантастического и реального.

Корни “научного фэнтези” в русской литературе можно найти у А. и Б. Стругацких (“Трудно быть богом”, “Понедельник начинается в субботу”, “Пикник на обочине”). В “Трудно быть богом” взята средневековая фэнтезийная обстановка и перенесена в другую солнечную систему. Несмотря на формальное сочетание фэнтезийных мотивов и техники, про-

изведение ближе к НФ, так как целью является сатирическое изображение общества эпохи тоталитаризма.

В повести-сказке “Понедельник начинается в субботу” наблюдается более тесное взаимодействие волшебства и науки. Программист Привалов, попав в мир Лукоморья, пытается подобрать рациональное объяснение его чудесам. Волшебные артефакты активно изучаются, модернизируются, создаются, для пушей достоверности и научности даются их технические характеристики. В образной системе наблюдаются смешение фэнтезийных персонажей, образов славянской и греческой мифологий, арабских сказок. Но текст не является “научным фэнтези”, потому что все происходящее воспринимается с юмором.

В “Пикнике на обочине” дело обстоит сложнее. В классический сюжет о Посещении Земли могущественными пришельцами (НФ) вплетаются странные последствия (фэнтези). В Зоне Посещения под воздействием некоей Силы, которая не регистрируется приборами, происходят необъяснимые трансформации ландшафта, живых организмах, появляются странные вещи. Суть работы таинственных артефактов и их истинное назначение объяснить не удастся, хотя они активно используются. Можно провести аналогию между Силой и магическим воздействием: по мощности, результатам и необъяснимости. Сами названия (“ведьмин студень”) говорят о том, что человек не может объяснить эти понятия и вынужден обращаться к более близким, а значит, в какой-то мере, более понятным сказочным аналогам.

Интересна проблема связи “научного фэнтези” и “паралитературы” (боевики, ужасы, мистические триллеры). Упрощенность сюжета и отсутствие психологизма заметно снижают художественную ценность таких произведений, но они являются неким “полигоном” для отработки литературных приемов. Следующие характерные черты паралитературы позднее перейдут к “научному фэнтези”: научно-фантастический мир показывается в отрыве от Земли, оперирование макрокосмическими понятиями (конфликт огромен, фигурируют философские понятия, чуждые человеку), средства фэнтези подаются в современной обработке.

Несомненна связь “научного фэнтези” с другими направлениями фэнтези. Рассмотрим произведения ТФ и его течений (“киберпанк”, “игровое” фэнтези), “юмористического фолькфэнтези”.

Выясним, является ли серия романов о Дозорах (“Ночной дозор”, “Дневной дозор” и др.) С. Лукьяненко образцом собственно ТФ. С незапамятных времен в мире обитают Иные – люди, обладающие магическими способностями (в частности, способностью уходить в Сумрак – некий вид многоуровневого пространства). Магия и техника используются Дозорными в равной степени, связь с реальностью очень велика, Дозорным не чужд бюрократизм и человеческие стереотипы. По ор-

ганизации и характеру отношений Дозоры похожи на охранные фирмы или спецслужбы. Мы бы могли отнести данное произведение к ТФ по формальным признакам, если бы не идейная сложность, более характерная для НФ (конфликт Добра и Зла решается на уровне людей, ставится под сомнение свобода человеческой воли и др.); то же самое наблюдается и в “научном фэнтези”.

Киберпанк как культурное явление возникло на Западе в начале 1980-х годов (Брюс Стерлинг). Просуществовал данный жанр недолго, уже в 1988 году наметились следы кризиса. В России киберпанк появился в начале 1990-х годов и к концу столетия пришел в упадок.

Посмотрим, как реализуются принципы киберпанка в “Реальной виртуальности” О. Палека. Произведение состоит из перемежающихся сцен виртуальных приключений и событий реальности. В мире будущего Сеть проникает во все сферы человеческой жизни. Один из хакеров, Галахэн, ушел в надсетевой мир, став Супервизором – совокупность ячеек памяти в Сети, Сетевой Разум, по сути дела. Чисто фэнтезийными (ТФ) являются сцены игры, которые, однако, могут быть интерпретированы в ключе “игрового” фэнтези (игра-бродилка). Но главными все же становятся взаимоотношения человека и компьютера, Сети, взгляд на человеческое сознание, обитающее в ней, как на другую форму человеческого существования.

По мнению К. Еськова, “киберпанк – разновидность НФ, просто неизвестные ранее технологии там не привычные нам, вещественно-энергетические, а информационные” [3, с. 23]. Таким образом, взгляд на жанр “киберпанка” может быть двояким: в зависимости от того, считаем ли мы Сеть супертехнологией (НФ) или наделяем ее свойствами пространства и времени, тем самым отождествляя с отдельным миром (фэнтези).

В рассказе В. Третьякова “Игра в Грааль” компьютерные персонажи и вовсе выходят из повиновения и действуют самостоятельно. Причем сам персонаж осознает существование игрока и даже общается с ним, а игрок чувствует боль своего героя. Поневоле у человека возникает вопрос: а может и им кто-то играет в игре “Планета Земля”? Далее подобная мысль будет развиваться в “геймеровской” фантастике, когда “реальность, изначально (по сюжету) считавшаяся виртуальной, начинает оказывать прямое влияние на реальность-1 – от информационного обмена до прямого вторжения и преобразования” (явление обратного портала). Более простое явление – портал, когда из нашей реальности-1 можно перенестись в виртуальную реальность и жить в ней безо всякой трансформации человеческого сознания, играя роль одного из персонажей (“игровое” фэнтези). Зачинателем этого приема был В. Пелевин с известной повестью “Принц Госплана”.

Если для ТФ сочетание техники и магии считается нормой, то в “юмо-

ристическом” фэнтези такой факт становится источником парадоксов, а значит, иронии и смеха. Таковы “Претендент” и “Мир крыльев” Л. Кудрявцева. Принадлежность данных произведений к ТФ формальна, на образном уровне, на идейном уровне нарушается главная заповедь фэнтези и ТФ – безусловная вера в реальность происходящего.

Достаточно интересен вопрос о “фолькфэнтези”. Можно считать его вариантом реализации “научного фэнтези” на русской почве, когда привлекается славянская мифология с целью заместить заимствованные фэнтезийные мотивы.

Сравним “Катали мы ваше солнце” Е. Лукина и “Тайный сыск царя Гороха” А. Белянина. Первую повесть мы относим к собственно “фолькфэнтези” исключительно по формальным признакам (традиционная структура мира, былинно-сказочная лексика). В ходе сюжета события, поначалу воспринимаемые с точки зрения мифологического сознания, получают рациональное объяснение. Перед нами картина жизни древних славян, как видит ее автор, который называет свою повесть научно-фантастической, что, по нашему мнению, необоснованно.

А. Белянин помещает современного героя, милиционера Никиту Ивашкина, в мир русских народных сказок. Преступление с магическим подтекстом герой пытается раскрыть методами современной криминалистики, которые частично срабатывают. Текст пестрит сказочными штампами: черный кот-посыльный, получение информации о волшебном перстне путем опроса зверей, птиц и гадов ползучихи т. д. Особенность в том, что милиционер старается подобрать рациональные объяснения, что позволяет говорить о варианте реализации “научного фэнтези”.

Первые произведения в жанре “научного фэнтези” появились в России в середине 1990-х годов. Писали их авторы, ранее работавшие в жанре НФ (причина этому – отмеченный нами факт кризиса НФ). Поэтому можно назвать “научное фэнтези” ответвлением от НФ. Это попытка оправдать волшебство в глазах современного человека. У нас такие книги единичны, так как приближаются к НФ либо ТФ, когда ничего не надо оправдывать, современники просто используют магию наряду с техникой (уже упоминавшиеся “Дозоры” С. Лукьяненко).

Но это также может быть попытка объяснить колдовство магическими научными терминами – “Рождение мага”, “Странствия мага” Н. Перумова. Цель главного героя – поиск себя, своего места в мире. Не помня ничего из старой жизни, он становится новой. На протяжении цикла характер его развивается по следующей схеме: волшебник Кэр Лаэда – некромант Неясыть – боевой маг Фесс, отсюда смена отношения к окружающим людям и событиям. В отличие от традиционного фэнтези, персонажей невозможно разделить на положительных и отрицательных, их поступки чаще мотивируются не статусом (светлый или темный маг,

эльф или орк), а личными предпочтениями. В произведении нет традиционного противостояния Добра и Зла. Есть некая Тьма, которой противостоят эльфы Вечного леса, Инквизиция, белые маги и сам Неясыть, но она лишь косвенно связана со злом. Это скорее некая сила, действия которой настолько не соответствуют человеческой логике, что считаются враждебными. Зло (как, впрочем, и Добро) проявляется в поступках конкретных людей, его нельзя победить, но ему можно противостоять (реалистический подход). Такое обилие оттенков “серого” косвенно отражает тенденции XX века к психологизации прозы.

Использованы персонажи, традиционные для классического фэнтези: эльфы, гномы, орки, всевозможная нежить. Традиционен выбор спутников для главного героя, но наполнение образов отличается от классических образцов: заметно некоторое развитие характеров. Техника, в полном понимании слова, не употребляется, но существуют некие устройства, помогающие обнаружить любое проявление магии (аналог детектора). Процесс плетения заклинаний строго научен, существует Академия Высокого Волшебства, магия является своего рода наукой.

В данных романах магия объясняется более или менее удовлетворительно, повествованию характерны эпичность, свойственная фэнтези, и достоверность, наблюдается усложненность идейного плана. Таким образом, предварительно очерчивая границы “научного фэнтези”, мы можем отметить, что с фэнтези его сближает наличие волшебного мира и магии, а с НФ – четкие, хотя и псевдонаучные объяснения структуры мира и магических действий.

В настоящее время появляется достаточно много фантастических произведений. Авторы обыгрывают по-новому старые идеи, предлагают новый взгляд на историю, создают новые религиозные системы, но все это лишь очередные способы познания действительности.

Литература:

1. Муравьев В. С. Фантастика / В. С. Муравьев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2001. – С. 1119 – 1124.
2. Шумко В. Генезис, развитие жанра фэнтези и его современное состояние / В. Шумко // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2002. – №2 – С. 95 – 104.
3. Еськов К. Пара реплик из зала / К. Еськов // Семечки. – 2001. – №15 – С. 22 – 25.

Лиденкова О. А.,
ГГУ ім. Ф. Скорины, г. Гомель

СИМВОЛИЗАЦІЯ ОБРАЗА ПРИРОДИ В БЕЛОРУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЕ

У статті аналізуються засоби символізації образу природи в білоруській і англійській літературній баладі. Прослідковується художній пошук способів подолання розділення природного й людського світів і причини, по яких це виявляється неможливим. Розглядаються загальні й відмінні риси символики балад різних авторів.

Ключові слова: літературна балада, природа, людина, символ, відчуження, таємниця, ідеал.

The article centers on the symbolic expression of the problem of tragic separation between man and nature as well as spiritual flaws of humanity that are seen as the main reasons for this alienation in the genre of literary ballad. The complex of ideas embodied in nature imagery in Belarusian and English ballads is analysed in a comparative aspect.

Keywords: literary ballad genre, nature, humanity, symbol, alienation, mystery, ideal.

В літературній баладі природа нерідко міфологізується, стає практично рівноправним діючим лицем, активно впливаючим на долю людини і, одночасно, більш повно розкриваючим глибокі духовні причини людських проблем і конфліктів. При цьому світ людини і світ його оточуючого виявляються не тільки розділеними, а й протипоставленими одне одному. Дана проблематика яскраво проявляється на символічному і алгорическому рівнях прочитання тексту, і вважається мало дослідженою в плані компаративістики. Таким чином, метою даної статті вважається дослідження комплексу ідей, закладених в образах природи і порівняння способів їх символічного втілення в баладах англійських і білоруських поетів.

Основною ідеєю багатьох літературних балад вважається закликання до безжального ставлення до оточуючого світу, до всього невіданого. Природа стає схованкою таємниці, яку людині поки не дано зрозуміти. Символом такої таємниці в баладах Я. Купали, наприклад, стає квітка папоротника: “У Купальськую ніч”, “Заклята квітка”, “Забута скрипка”. В білоруській баладі чудесна квітка – символ надії на щастя, обманливою і притягальною. Секрет людського щастя виявляється одночасно і тією таємницею, яку ховає в глибинах лісу природа, персоніфікована в образі нематеріального, неуповноваженого духа лісу: “Квітки пільна я пільную, На замку замкнена

сорок” [1, с. 231]. Благополучие героя связано с его способностью общаться, взаимодействовать с природой, где *“Падпільноўвае дух пушчы – І не дасць нічога ўзяці”* [1, с. 230]. Человек очарован воображаемым блеском цветка и полностью находится в плену своей мечты, *“Доляйка-казкай счараваны”*. В самом этом стремлении к счастью и свету нет ничего предосудительного, наоборот, оно заложено в самой природе человека, это – извечная жажда его души: *“Вечны голад кветкі-шчасця”*. Но при всем этом подобное желание носит чисто эгоистичный характер, он не готов ничем пожертвовать для достижения мечты. Герой пытается реализовать свое стремление за мечтой через контроль и подчинение леса себе, пытаюсь как вор (*“скрадаецца, як злодзей”*), силой присвоить себе то, что должно прийти как дар: *“Кветку-шчасце цапнуць хоча”* [1, с. 230]. В слове *“цапнуть”* отражено обычное человеческое желание схватить счастье даром, просто так.

Причина конфликта баллады также в том, что заветный источник блага герой ищет не так и не там. Цветок становится для человека солнцем, то есть ориентиром, идеалом: *“Як бы сонца на усходзе”*. Трагедия героя заключается в том, что он направляет свое стремление не к истинному солнцу, как ему советует голос пуши: *“Ждзьы лепш раницы, не кветкі!”*. Его манит лишь призрачный огонек чудесного, живущего в его же фантазии, цветка, который в его сознании становится ложным, *“як бы”* солнцем. Поэтому блуждание героя в темном ночном лесу – *“А ён блудзіць”* – приобретает символическое значение: сумрачный бор уподобляется лесу, в котором заблудился герой *“Божественной комедии”* Данте. Перед нами образ героя, утратившего истинный путь в жизни в погоне за ложным идеалом. Я. Купала создает образ героя, одержимого иллюзией: *“Як шалёны, прэця к кветцы”*. В произведении *“Заклятая кветка”* автор изображает, как в подобной погоне теряется человечность и в сознании стирается различие между добром и злом: *“пяхаюцца, корчацца, б’юцца, Мяшаецца праўда і зло”* [1, с. 158]. В этом проявляется и желание обрести чудо, не научившись понимать более простых вещей, желание увидеть свет волшебного цветка, не научившись видеть свет привычного солнца. В данном случае голос автора сливается с голосом лесного духа: *“Ты яшчэ не дарасціўся / Цвет пасцігнуці жаданы”* [1, с. 231]. Символично, что видение цветка пропадает, рассеивается с наступлением утра: *“Усё – як сон... не засталася...”*. Ирония в том, что герой в лучах рассвета остается слеп к настоящему свету, зовёт солнце и не видит его, оставаясь в плену своего ночного цветка-солнца: *“Дайце кветку! Дайце сонца!”*.

Наконец, герою предлагается единственный способ достичь желанной цели: это путь служения: *“Вырві сэрца, высуш сэрца, Запалі агнём, як свечку!”*, *“Асвятці мой хорам годне!”*. Это требует самоотречения и преодоления привычной лени: *“Не паглядывай на печку!”*. Только так,

через жертву и боль можно стать настоящим хозяином природы: “... *зробіш гэтак? Будзеш панам, слаўным князем*”. Только так можно, наконец, обрести мечту: “*Кветка прыйдзе сама ў рукі, Толькі сэрца спянялее*”. Герой же баллады не хочет и не готов принять этот путь, предпочитая бесплодную погоню за миражом, и его удел выражен пророчеством: “*А не зробіш – сотні летак Віцца будзеш, як вужака*”, “*Чяхнуць будзеш, небарака!*”. До тех пор, пока герой не прислушается к предостережению, он обречен вечно стремиться за призраком счастья, и вечно терпеть неудачу. Характерно, что герой баллады не имеет имени, он – просто “чалавек”, то есть само стихотворение становится философской притчей.

Можно заметить, что по способу восприятия природы и художественным приемам баллады Я. Купалы “У Капальскую ночь” схожа с балладой У. Вордсворта “The Foster-Mother’s Tale”. В обоих текстах природа воплощается в личностной форме и наделяется собственным голосом и сознанием. Авторское воображение через ее диалог с героем, человеком, как в некоем литературном эксперименте, исследует проблемы, вызывающие разделение человеческого и природного мира, и пробует найти их решение. И в том, и в другом случае природа становится символом абсолютной свободы. Так, Я. Купала говорит, что она “*Крыжам ляжа на загоне, А не дасць надзець аковы*” [1, с. 231]. В тексте У. Вордсворта природа воплощена в образе мальчика-подкидыша. Заключение другими людьми в тюрьму, он поет песнь о желанной свободе: “*How sweet it were on lake or wild savannah, To hunt for food, and be a naked man, And wander up and down at liberty*” [4]. В конце концов, герой совершает побег из темницы и окончательно разрывает свои отношения с людьми.

Сходство этих двух произведений на идейном уровне в том, что обе баллады утверждают неспособность этих двух миров – природного и человеческого – объединиться, понять друг друга. Главное же отличие в том, что в балладе Вордсворта сами люди делают шаг навстречу природе, представлена попытка ее “очеловечить”, приблизить к собственному пониманию. Неудача вызвана тем, что эти два мира – естественный и цивилизованный – слишком разнятся своим внутренним характером. Природа прекрасна, но отчуждена, независима и недосягаема. В балладах же Я. Купалы ситуация почти противоположна. Природа часто делает шаг навстречу человеку, но оказывается в положении жертвы и вынуждена оберегать свои секреты перед угрозой неразумных, разрушительных действий человека. Непонимание людьми сложившейся ситуации порождает в них страх. Отношение человека к природе, к тому, что он не может объяснить – враждебное: “*Прэч, загіньце, ведзьмы, злыдні!*”, сам лес вырубает “без шкадобы”. Последствиям столкновения интересов человека и природы посвящена другая баллада Я. Купалы, “Лясная царэўна”. В ней отрицается сама возможность того согласия с природой, о кото-

рой в девятнадцатом веке писал Я. Чечот в своей балладе “Радзівіл, альбо заснаванне Вільні”: “Калісьці была ў нас з прыродаю згода” [2, с. 117]. На этот раз лес воплощен в образе молодой девушки: “Царэўна мая ты, зялёны лес мой” [1, с. 198]. Автор описывает ее мечтательную влюбленность в человека и опасается, что это чувство окажется для его героини роковым: “Ты ждзеш чалавечага сэрца й душы. / Падумай, царэўна, і дум не сушы”, “Ты згінеш, як знойдзе цябе чалавек!”.

Еще одним примером, иллюстрирующим авторское виденье ситуации, является баллада Дж. С. Блэки “The Jungfrau of the Lurlei. A Legend of the Rhine”, основанная на немецкой легенде о Лорелее. В сюжете баллады отражено то же желание человека владеть силами и тайнами, которые ему не принадлежат, что и в балладах Я. Купалы. Герой повествования, молодой граф Палатин (“The young Count Palatine”) намерен жениться на загадочной рейнской красавице, и стремится к достижению своей цели также безрассудно, жадно и торопливо, как герои белорусских баллад ищут заветный цветок. В обоих случаях мотивом служит воображаемое счастье. И также напрасно звучит предупреждение о том, что человек не должен посягать на то, что он не готов принять. В английской балладе Лорелея, дочь реки, противопоставляется простым смертным – людям – как существо высшего порядка: “*Rough mortal hand to touch a maid/ So pure may not beseem*” [3]. Ее образ приобретает оттенок святости. Свою роль в конфликте произведения играет и эгоистичная природа человеческого стремления. Если наказанием для героев Купалы становится отчаяние и бессмысленность всех усилий, то в случае с Палатином самонадеянность и спешка оканчиваются физической гибелью героя: он тонет в реке рядом с камнем, где пела свою песнь девушка. Сам образ ундины можно опять же интерпретировать как личностное воплощение природы. В ее описании присутствует важная деталь, повторяемая автором на протяжении повествования: фигура Лорелеи и место, где она находится, неизменно окружено сиянием, в котором сливаются лучи заходящего солнца и восходящей луны: “*And on that rock there shone a sheen/ Of mingled sun and moon*”. Это символ объединения противоположностей, двойственность героини, словно выражающая ее принадлежность одновременно и к миру людей, и к миру природы. Таким образом Лорелея – это и созданный воображением автора идеал гармонии человеческого и природного. В ее лице окружающий мир делает шаг навстречу человеку: в начале баллады она помогает рыбакам и все, кто следует ее подсказкам, получают богатый улов. Однако в финале произведения опрометчивый поступок героя нарушает эту гармонию. Лорелея навсегда покидает мир людей, а с ней уходит и возможность согласия между двумя мирами. В качестве морали звучит предостережение людям не посягать на священные тайны, скрытые от них в образах окружающего

мира: “*The lovely shapes of earth and sky Behold—but touch them not!*” [3]. Людям остается лишь право созерцать и восхищаться окружающей его красотой, но не касаться ее.

Таким образом, в рассмотренных балладах при всех различиях способа развития и разрешения конфликта наблюдается несомненное сходство в самой постановке главной проблемы: отделения и отчуждения человека от окружающего мира, а также в выводах и причинах подобного состояния, а именно духовного несовершенства людей.

Литература:

1. Купала Я. Вершы. Паэмы. П’есы / Янка Купала; [прадм. У. Гніламёдава]. – Мінск: Харвест, 2007. – 704 с. – (Бібліятэка Саюза пісьменнікаў Беларусі).
2. Чачот Я. Наваградскі замак: Творы / Ян Чачот. – Мінск: Вышэйшая школа, 1989. – 204 с.
3. Blackie J. S. The Jungfrau of the Lurlei [Electronic resource] / J. S. Blackie. – Mode of access: http://www.archive.org/stream/cu31924013295484_djvu.txt
4. Wordsworth W. The Foster Mother’s Tale [Electronic resource] / William Wordsworth. – Mode of access: <http://www.online-literature.com/wordsworth/2213/>

Москаленко О. О.,

Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Інститут філології, м. Севастополь

“БАЛАДА ПРО ЧЕРВОНИЙ КАПЕЛЮШОК” Ф. ГАРСІЯ ЛОРКИ: У ПОШУКАХ СПРАВЖНЬОЇ ПОЕЗІЇ

“Балада про Червоний Капелюшок” розглядається з позицій архетипної критики. Пошук головною героїнею свого дитинства сприймається як код екзистенціального пошуку поетом свого “Я”.

Ключові слова: ініціація, дитинство, часопростір, християнські міфологеми, казка.

“La balada de Capercucita” is analyzed on the basis of the archetypal theory. The main character’s search of her childhood is taken as a code of the existential seach.

Key words: initiation, childhood, chronotopos, Crystian mythologeme, fairy tale.

Творчість Гарсія Лорки популярна і серед читачів, і серед критиків: його роботи вивчали в контексті сучасного йому літературного процесу та ізольовано, визначали ступінь впливу фольклорного елементу і літературної традиції, доводили зв’язок з класичними текстами і з новаторськими тенденціями, виділяли складні системи образів і символів у поетичних і драматичних текстах. Велика кількість культурних референтів та моделей залишає простір для дослідника; крім того, існує пласт творів, що не публікувалися за життя Гарсія Лорки і поступово подаються на суд читачів і критиків. Особливої уваги заслуговує “Балада про Червоний Капелюшок” (*La balada de Capercucita*), що з’явилася в 1994 році в збірці *Poesía inédita de juventud*, з якою український читач, на жаль, ще не має можливості познайомитися. Сюжет про Червоний Капелюшок, що лежить в основі твору, знає кожний. Це архаїчний міф, актуальний для сучасної культури. Без перебільшення, про дівчинку, яка зустріла у лісі вовка, написано томи: казку розглядають як результат трансформації індоєвропейського міфу про безсмертя душі, трактують на основі положень фрейдизму (установка на відкидання партнера з його почуттями і бажаннями) і юнгіанської школи аналітичної психології (“гра”, підлітковий сценарій за Еріком Берном), структурують за В. Проппом і підкреслюють її ініціатичний характер.

Нам здається, що Гарсія Лорка цей сюжет, дещо анекдотичний для сучасної свідомості, сприймав насамперед як тісно пов’язаний зі світом дитинства, а точніше, світом дитячої літератури – авторської та народної. У “Баладі...” ми натикаємося на роздуми двадцятирічного автора про неминуче прощання з дитинством, дорослішання, про повну зміну ціннос-

тей, серед яких першочергову важливість мають наївність поетичного світосприйняття, щирість почуттів і свобода від любовних пристрастей. У її тексті відбилися дитячі враження поета, переплелася все те, з чим зустрічався Федеріко-слухач, Федеріко-читач, і Федеріко-глядач: казки і перекази, історії про святих, персонажі з релігійних полотен, класична література. Ці елементи, пройшовши крізь “творчий фільтр”, ожили і наповнили життям авторський твір. Їхній глибокий зв’язок з самісінькими основами колективного несвідомого дозволяє автору ще яскравіше підкреслити конфлікт та ідею.

Дивлячись на “Баладу...” через призму давніх міфологем і наративних структур, ми спробуємо зрозуміти, як сприймає поет різні вікові періоди і яке значення їм надає, чому його так лякає необхідність дорослішання, яким чином пов’язані дитинство і поезія. Щоб включити твір до контексту і краще розкрити його своєрідність і сутність, ми залучаємо й інші поетичні тексти Гарсія Лорки, серед яких є такі, що вперше вийшли в 1994 році і, на жаль, поки що не привернули уваги вітчизняних критиків та літературознавців. Алегоричний характер балади та наративна макроструктура з одного боку перешкоджають її інтерпретації, а з іншого, навпаки, дозволяють аналізувати твір за допомогою універсальних “ключів”.

Автор майстерно вибудовує твір, дія постійно тримає увагу читача. Більше половини тексту розповідає про перебування головної героїні, що поєднує риси Червоного Капелюшка (казкової героїні) – Дитини (наївність, простота, співчуття) – Поета в Раю. Героїня – родом з казки, її провідник – з релігійних переказів: саме вони визначають усю образну систему твору, домінуючі мотиви і організують хронотоп. Місце дії в “Баладі...” дозволяє провести паралель із “Божественною комедією” Данте Аліґ’єрі: події відбуваються спочатку в “похмурому лісі”, потім переміщуються в Рай. Але головна подібність не у формальній ознаці, а у хронотопі: йдеться про життєвий шлях, який починається у переломний момент життя людини. При цьому шлях розгортається в просторі, організованому відповідно до суто народних уявлень: Рай зображується як величезний палац з безліччю зал; поза певні зовнішні кордони його внутрішній простір безмірний. Усередині є вулиці і проспекти, озеро зі смарагдовими берегами, і, навіть, старе запилене горище із забутих богами – виключно дитячий простір, місце таємниць і страхів, захищеності і незахищеності одночасно. Як і в чарівній казці, нещастя з героїнею відбувається через порушення заборон, причому подвійне: Франциск Ассизький проводить її до музею, входить до якого було не можна, а там дівчинка умовляє його порушити ще одну найсуворішу заборону Всевишнього і розв’язати руки Амуру. У якості захисників для казкової дівчинки в лісі Святий Франциск обирає вовка і зайця, що у казках тра-

диційно ворогують – однак, у релігійній традиції ця пара символізує рівновагу сили і слабкості, а значить, гармонію.

Отже, “Балада” зберігає традиційну структуру чарівної казки, яка, як довів В. Я. Пропп, повторює міфоритуал ініціації: темний нічний ліс, беззахисна героїня, на яку чекає смертельна небезпека, необхідність відшукати щось вкрай важливе, подорож по небу разом із провідником, порушення заборони, ліквідація біди, просторове переміщення та повернення [3]. Так чи інакше, обряди ініціації, казки, мономіфи та навіть сновидіння повторюють цю схему.

Основним елементом, що визначає структуру і розвиток сюжету, стає пошук, розглядати який ми можемо як мінімум на двох рівнях: Червоний Капелюшок шукає “обличчя Бога” (*cara de Dios* (140)) і Діву Марію з розповідей своєї бабусі; поет шукає власне “Я”, справжню поезію, втрачене дитинство, Бога. Рядки 115 – 126, написані від першої особи, вказують на повний збіг того, що втілює в цій баладі Червоний Капелюшок, і прагнень молодого поета. Теми, що розкриваються в наступних чотирьох розділах, – любовна рана, невинність, боязнь любовних пристрастей – стають ключами до розуміння багатьох інших творів Гарсія Лорки.

Отже, головна героїня на заході сонця опиняється одна в лісі. Десять зовсім поруч лунає пісня втомлених женців, але нічний ліс і дороги поза ним – два абсолютно різних простори, переміщення між якими неможливо. Ліс – своєрідний “непрохідний простір”, безлюдний локус, у якому на Червоний Капелюшок чекають випробування і небезпека. Як тільки проведено межу між двома локусами, тиха західна природа трансформується в загрозову і ворожу. Головною небезпекою для наляканої героїні стає втрата зору: маки, мох, дуби, метелики – усі намагаються відібрати в дівчинки “погляд, що висвітлює ніч” (*mirada que ilumina la noche* (30), *mirada de luz desconocida* (43), *ojos bellos* (59), *ojos de... fulgor extraño* (61), *luzes divinas* (71)). Дитячі очі постають як вхід до “царства невинності”. З міфологічної точки зору це бар’єр між світами; з ними “пов’язується мудрість... уподібнюючись сонцю, джерелу світла, що є символом розуму і духу, очі наділяються функцією духовного бачення, розуміння” [4, с. 31]. Спроба позбавлення зору – це спроба занурити людину у вічний морок небуття, адже сліпота – знак іншого, загробного існування. Безумовно, існує й протилежне трактування символіки очей, коли сліпота пов’язується з внутрішнім зором, знаком вищого бачення, пророцтвом. Однак структура балади, згадані нами епітети схиляють до першої точки зору. Рослини і тварини, які намагаються забрати в Червоного Капелюшка очі, – перші прояви світу хтонічного, з якими вона стикається в лісі. Сама природа ініціативного лісу робить обов’язковою зустріч зі смертю. Тому рятівна функція річки, яка захищає героїню, насправді виявляється протилежною за своїм змістом. Вода, забираючи героїню “на про-

зорих хвилях”, стає другою причиною її смерті. Тема смерті дитини у воді або від води у творчості Гарсія Лорки поширена: у різних втіленнях вона служить основою у поезіях *Infancia y muerte*, *Narciso*, *Gacela del niño muerto*, *Casida del herido por el agua*, *Niña ahogada en el pozo*, *Noiturnio de adolescente morto*. У двох віршах *Narciso* (вірші-”тіні” з *Tres retratos con sombra* і вірші з *Amor* – обидва входять до збірки *Sanciones*) саме воді вдається те, що не вдалося тваринам і рослинам із “Балади...”: погляд ліричного героя “тоне” у водах ріки. Метафора з “першого” *Narciso* у другому *Narciso* перестає бути просто фігурою мови і набуває фізичного втілення. І хоча у “Баладі...” подібних прямих вказівок немає, ми цілком можемо припустити, що вся подальша мандрівка стає можливою тільки тому, що дівчинка перестає бачити реальний світ. Міжтекстуальні сигнали дозволяють вибудувати ще сміливіші паралелі й алузії. З дуже значною часткою ймовірності Федеріко Гарсія Лорка був знайомий із книгою Френка Баума “*The Wonderful Wizard of Oz*” (1900), пік популярності якої в Європі припав якраз на початок 20-го століття. Можливо, саме подія з дівчинкою Дороті та її друзями на маковому полі пояснює, звідки ж у нічному лісі лорківської “Балади...” з’явилася ціла макова галявина. Ця алузія відкриває ще один пласт чарівної дитячої літератури і вже через нього виводить читача на традиційну міфологічну символіку маків як квітів сну і смерті. І ми цілком можемо припустити, що героїня заснула набагато раніше – ще до зустрічі з бабусею-річкою.

Так чи інакше, переміщення в просторі, між двома локусами відбувається уві сні. Реальність і фантастичний хронотоп постійно нашаровуються, тягнучи нас за собою. Читач іде до світу вимислу слідом за казковою героїнею, яка залишає свою реальність і вирушає в оніричну подорож. У Гарсія Лорки актуалізується стародавня міфологема про воду, як про кордон, що “розділяє земний і потойбічний світи” [1, с. 131]: *Cuando se perdió en el agua, // comprendí. Pero no explico* [6, с. 537] (Коли у воді він згинув, // Я все зрозумів, але пояснювати не стану – Переклад О. М.) Поетичний простір “Балади...” та авторських трактувань міфа про Нарциса об’єднується не тільки течією річки: ключовим для розуміння стає *flor de amor* (*Narciso*), *flor de las pasiones* (*La balada de Capercucita*). Ще зовсім молодий поет, не готовий прийняти своє власне дорослішання, сподівається, що хворобливої зміни можна уникнути, намагається зберегти дитячу невинність-наївність-чистоту-простоту (*inocencia*), у його розумінні нерозривно пов’язану з секретом справжньої поезії та творчості. Ми можемо говорити про ототожнення “Я” поета з ліричної героїнею, слідом за якою він знову і знову повертається до світу дитинства:

*Llévame con el agua, Capercucita dulce,
Arráncame del pecho la flor de mis pasiones.*

*Hazme que viva el cuento de tu vieja casita.
Desde niño me encanta tu aventura del bosque.
Búscame las perdidas botas de siete leguas
Para escapar del reino trágico de los hombres
Y aguardame sentada en la gloria del cuento
Junto con Pulgarcito y Cenicienta. Y gocen
Mis ojos contemplando tus ojos candorosos
Que no tuvieron nunca enfermedad de amores.
Llévame con el agua, Caperucita dulce,
Arráncame del alma la flor de mis pasiones*
[5, с. 487-488].

*Мила дівчинка-Капелюшок, і мене заברי з водою,
Квітку пристрасті з грудей моїх вирви,
Хай живе твоя казка давня.
Ще з дитинства мене чарує твоя лісова мандрівка.
Дай мені чоботи-скороходи,
Щоб утекти від дорослості суму,
Дозволь Хлопчика-з-пальчика побачити,
З Попелюшкою поруч присісти. І нехай
Твої чисті очі, що хвороби кохання не знали,
хоча б трішки мій погляд потішать.
Мила дівчинка-Капелюшок, і мене заברי з водою,
Квітку пристрасті з грудей моїх вирви. – Переклад О. М.*

Однак у цій подорожі по Раю героїні якраз і судилося отримати “любовну рану” – дорослішання не можна уникнути, у світ дитинства не можна повернутися, не змінившись.

У класичній версії казки Червоний Капелюшок до лісу відправляє мати. Найчастіше саме цей факт викликає в інтерпретаторів найбільшу зацікавленість і стає відправною точкою для аналізу (наприклад, у Еріка Берна в книзі “Ігри, в які грають люди”). Однак у лорківській баладі мати героїні не згадується взагалі. Є тільки дівчинка і бабуся. Вірніше, немає і бабусі – про неї говориться мимохідь: налякана дівчинка переживає, що ніколи більше не побачить її і весь час згадує розповіді бабусі про Діву Марію. Текст глибоко інтертекстуальний: усі і так пам’ятають, що шапочку дівчинці теж подарувала колись бабуся, і не мама – а внучка несе пиріжки бабусі. Зв’язок “дитина – старий” підкреслюється всім змістом казки. У індоєвропейській міфології діти зазвичай пов’язувалися не з батьками, а зі своїми дідами і бабами. Такий зв’язок виявлявся в міфологічному, космогонічному і побутовому сенсі.

Поет навмисно підкреслює міцний зв’язок головної героїні з бабусею. До річки, яка рятує її від лякаючої нічної природи, дівчинка звертається

“бабуся” (*agua abuelita* (104), *abuela* (108)) і сприймає її як захисницю, довіряючи всі страхи, сумніви і секрети, як довірила б своїй рідній бабусі: навіть у подорожі по раю у супроводі Святого Франциска при першій же небезпеці Червоний Капелюшок шукає захисту в неї. У світогляді Гарсія Лорки архетип Мудрого Старого одержує традиційне міфологічне звучання в образі річки: *Yo voy hacia la muerte pues soy un agua vieja* (101) (Я прямую до смерті, бо вже є старою – Переклад О. М.) – “... люди, що стоять на порозі смерті, спілкуються з надприродними духами іншого світу, які залучають їх до знання майбутнього” [4, с. 192]. Для річки не існує таємниць, вона – ідеальна гармонія минулого і майбутнього, свідомості і підсвідомості; за канонами циклічного, міфологічного часу рух до смерті стає рухом до початку нового життя. Ведучи за собою дівчинку, річка-бабуся вже знає все, через що тій належить пройти:

“¿Seré también yo mala cuando llegue a mujer?”

“Tú serás siempre niña perdida por el bosque.

[5, с. 486]

“Коли жінкою стану, зіпсуюсь?”

“Назавжди залишишся дитиною, що у лісі сумнім загубилась”. – Переклад О. М.

Діва Марія, за розповідями бабусі, прекрасна, молода і білява, теж виявляється старенькою: вилікувати Червоний Капелюшок від рани, нанесеної стрілою Амура, приходиться *“... una viejecita con la cabeza blanca”* (468) (...старенька з білим волоссям – Переклад О. М.). Лише їй під силу *“знову повернути чистоту серця”* (*volver a ese herido corazón puro y limpio* (439)) – і справа тут не тільки у святості Діви Марії. У всьому Раї, де зібрані всілякі християнські і язичницькі божества, у неї серце, що натерпілося найбільше. Червоний Капелюшок раптом усвідомлює всю її трагедію, трагедію звичайної жінки: там, де немає звичайної категорії часу, і ніхто не міняється, старіє тільки мати “малюка Ісуса”. Саме у ту мить, коли дівчинка раптом розуміє значення слів Святого Франциска про те, що Діву Марію старить “людська трагедія” (*La dejaron así sus dolores humanos* (246)), її рана від стріли Амура стає справжньою:

Dice: “¡Pero la Virgen es vieja! Yo pensaba

Que era rubia y bonita como dijo mi abuela.

Y no tiene corona ni la luna a sus plantas.

De seguro que el niño Jesús ya se habrá muerto.

¡Me duele el corazón! “...

[5, с. 502]

Каже: “Але у Марії волосся сиве! Я гадала,

Що вона білокоса, вродлива, як бабуся розповідала.

*А у неї немає корони і місяця у подолі.
Напевно, малюк Ісус вже помер.
Як болюче серцю!” – Переклад О. М.*

Зіткнення з безмірною, позачасовою материнською драмою означає для героїні кордон, межу між дитинством і дорослістю. Відновлюється обов’язковий для лорківського поетичного світу зв’язок трьох поколінь: дівчинка – Мати – бабуся. Бабуся, гармонійне поєднання свідомої і несвідомої енергії, веде за собою дорогами казки, передає знання і досвід; мати, носій стихійної несвідомої енергії, виліковує душевні рани; Діва Марія, як максимум чистоти, можливої в рамках Творіння, позбавляє дівчинку від сердечного болю: *Pone sus labios mustios en la herida de amor // Y desprende la flecha con su mano arrugada* (503) (Губами вона доторкається до рани кохання // І рукою у зморшках стрілу виймає – Переклад О. М.). Так само вона буде “лікувати малих зоряною слюною” (*La Virgen cura a los niños // con la saliva de estrella* [7, с. 174]) в “Романсі про іспанську жандармерію”. Дівчині відкривається універсальне знання. На цьому закінчується її подорож до Раю: змучена болем, вона засинає, а небесні “чиновники” приймають рішення знову повернути її до лісу, щоб уникнути “скандалу у вищих сферах”. Шукання героїні увінчалися успіхом – зустріч із Дівою Марією відбулася – і можна повертатися. Схему міфологічного шляху дотримано. Шاپочка проходить через подвійну смерть і воскресіння, потрапляє зі світу земного у світ неземного, щоб пройти ініціацію, і тепер уже назавжди повернутися до простору вимислу та поезії.

Світ поезії й вимислу, фантазії, виявляється ізольованим топосом, що існує за своїми законами. Представникам світу земного, які були непрямою причиною першої смерті Червоного Капелюшка, Святий Франциск наказує залишити дівчинку у спокої і більше не лякати її. Його прощальні слова стають словами захисту на користь вічного світу дитинства:

*... “En esta selva
Sólo entrarán a verte los niños que son buenos,
Los que crean en dragones y en haditas princesas,
Los niños que se visten con ojas de Otoño
Y en las noches de invierno suspiran tu leyenda.
Tu corazón dormido no sabrá de pecados.
¡Tú tendrás, hija mía, la juventud eterna! ”*
[5, с. 506]

*...”До лісу нехай потрапляють
Лише справжнісінькі діти,
які у принцес і драконів вірять,
які в убранні з осіннього листя
зимовим вечором поруч із тобою мандрують.*

Серце твоє заснуло нехай гріхів не відає.

Залишайся ж, мила дитино, у дитинстві назавжди!” – Переклад О. М.

Створюється враження, що секрет вічного дитинства, вічної гармонії знайдено. Проте смислове навантаження останніх рядків набагато глибше: грань між дитинством і дорослістю можна перейти лише раз – назад шляху немає. Цей світ вигаданого, фантазійного, казкового буде доступний тільки дітям, кожний з яких рано чи пізно потрапить до “темного лісу”, зустрінесться з вовком, переживе свої страхи і відкриття поряд з Червоним Капелюшком, героїнею старої чудової казки. І казка на всі віки збереже свою ініціативну роль і у кожну дитину закладе правильні основи поведінки, і допоможе їй стати дорослою. Досвід сприйняття світу казкового, чарівного, фантастичного інтегрується до досвіду повсякденного життя. Уся ця балада – розпачливе благання поета, пошуки справжньої поезії. Її втілення він знаходить у образі Червоного Капелюшка, вічної мешканки світу фантазії, що оживає з кожним новим прочитанням казки. Не тільки слова героїні, яка представляється охоронцю входу до Раю поезією, дозволяють нам припустити, що внутрішній конфлікт обумовлено саме спробами знайти секрет справжньої поезії. У ролі інтерпретанти, яка окреслює концептуальне, семантичне і емоційне звучання твору, саме назва змушує нас проєктувати увагу перш за все на три компоненти: казковий (тематично-фабульний топос чарівної казки), дитячий (світ дитячих фантазій, мрій і вигадок, героїня-дівчинка) і суто поетичний (розповідь у поетичній формі, сюжет якої запозичено з фольклорних джерел – балада). Таким чином, домінанта взаємозв’язку “дитинство – поезія – фольклор” задається вже у назві твору. Ця тріада визначається епітетами одного семантичного поля: *inocencia serena, inocencia pobre, sin mancha, de alma perfecta, buena, eterna, el espíritu casto*. Але ця суть, дитинство, існування в гармонії зі світом поетично вислизає від поетів:

... Hace ya muchos años

Unos hombres que tienen melenas, los poetas

Les dicen, me perdieron en un bosque ignorado.

[5, с. 489 – 490]

... Ужє дуже багато років

Чоловіки з довгим волоссям – поетами їх називають –

Мене у лісі гублять і гублять. – Переклад О. М.

Така сама ідея обігрується і у вірші Роема de la feria (1921). Контакт із дитинством і із традицією, сприйняття фантастичного як природного, повне занурення до вигаданого світу і стан містичної співучасті, який при цьому виникає, дозволяють звернутися до самих основ психіки і створити досконалий твір, у якому душа знаходить гармонію. Тоді і

виникають образи, у яких об'єктивуються нові якості внутрішнього світу творця. Для Гарсія Лорки образ вічної дівчинки, абсолютної чистоти і невинності, завершений і досконалий, цілісний і самодостатній. На думку К. Г. Юнга, такі образи створюються під впливом архетипу Самості, коли шлях індивідуації, особистісного зростання, розвитку індивідуума вже розпочато [2]. “Людина в процесі творчості вкладає в речі те, що має в самому собі, вона здійснює, втілює свою власну Самість у творчому процесі, даючи їй життя у створеному. Творчість – реалізація внутрішнього світу особистості!” [2]. Здатність через творчість відновити контакт із найглибшими сферами психіки, звернутися до універсального через неминущі творчі втілення, які оживають і змінюються при кожному новому сприйнятті, при цьому зберігаючи універсальну, зрозумілу кожному основу, нерозривно пов'язана для поета з дитинством. Дитяча цілісність – аксіома. Для дитини не існує фізичних та часових меж: у будь-яку мить героїня “Балади...” зможе торкнутися зірок – для дорослих, “*humanidad maldita*”, цей шлях нездоланий. Дорослішаючи, людина втрачає свою цілісність. Багато в чому “Балада...” вторить віршу “Поет і весна” (*El poeta y la primavera*), що має в деяких аспектах схоже лексичне та образне рішення. Співаючі діти втілюють абсолютне щастя і радість, але ця гармонія триватиме недовго: *Mañana serán mancebos // Y el Amor los herirá* [5, с. 447] (*Завтра знаками стануть, і їх поранить любов – Переклад О. М.*). Тут теж обігрується тема любовної рани. Є два варіанти шляху: дорога пісні, повернення до першооснов, веде до щастя; дорога весни, метафори любовних пристрастей, обіцяє нещастя. Пісенний простір, простір дитинства залишається поза часом, а погоня за яскравим весняним сонцем обов'язково закінчується трагедією. Із закінченням дитинства життям людини починає керувати час. Співаючі безтурботні діти дивляться у небо, поки їм ще легко дістатися до зірок, вже недоступних для дорослого. Героїні “Балади...” вдалося зберегти своє дитинство, зберегти здатність бачити по-справжньому, тільки завдяки тому, що їй навічно дозволили залишатися у світі фантазії і вигадки. Але рано чи пізно всі йдуть слідом за любов'ю, як пішов ліричний герой вірша *El poeta y la primavera*, губляться у “темному лісі” або у “райській синяві”, і сліпнуть, і блукають дорогами життя, розриваючись між духовним і тілесним, подібно Тангейзеру.

Набуття цілісності свого “Я”, внутрішньої гармонії стає складним завданням, довжиною у все життя. Звернення до світу народної творчості, до дитячого фольклору, до прихованих у творах мистецтва найдавніших архетипів, зміна реальності шляхом занурення у вигадане здатне полегшити його і дати правильні підказки. Творчість для Гарсія Лорки стає способом досягнення внутрішньої цілісності, і сили він черпає у світі дитинства. Його пошуки, як і пошуки вічної поезії, відбилися в “Баладі

про Червоний Капелюшок”. Безумовно, ми не можемо претендувати на однозначне тлумачення її сенсу, адже багаторівнева інтертекстуальність і особливий пласт казкової модальності тягнуть за собою нескінченну кількість інтерпретацій. У кінцевому підсумку перекодування давніх архетипів, казкових і фольклорних образів приводить до щільного переплетення фольклорної (казкової) і авторської системи цінностей на рівні сюжетного і персонального. Історія Червоного Капелюшка, в якій збіглися фантазії з казок та історії про святих, втілює бажання самого автора вислизнути з повного трагедії світу дорослих. Кожне прочитання цієї історії оживляє цілий пласт пов’язаних з нею смислів та ідей, веде нас у подорож, з якої ми повертаємося вже іншими.

Література:

1. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів “Міфологія”, “Міфологія слов’янська і світова” / Н. А. Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
2. Носоченко Н. А. Совершенство и смысл творчества (Проблема совершенства в философии К. Г. Юнга) [Електронний ресурс] / Н. А. Носоченко. – Режим доступу: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1999-03/HTML/32/pap_32.html
3. Пропп В. Морфология волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.: Лабиринт, 2006. – 128 с.
4. Словарь символов и знаков [автор-составитель В. В. Адамчик]. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
5. García Lorca F. Poesía inédita de juventud / F. García Lorca. – Madrid: Cátedra, 1994. – 608 p.
6. García Lorca F. Obras I: Poesía 1 / F. García Lorca. – Madrid: Akal, 2008. – 624 p.
7. García Lorca F. Obras II: Poesía 2 / F. García Lorca. – Madrid: Akal, 2008. – 814 p.

Пасютина Ю. Н.,

УО “Витебский государственный университет им. П. М. Машиерова”, г. Витебск

“ОБЕЗЛИЧЕННЫЙ ГЕРОЙ”: СОЦИОЦЕНТРИЧЕСКИЙ ТИП РОМАННОГО ГЕРОЯ (М. А. ШОЛОХОВ “ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА”)

Статья посвящена анализу “обезличенных героев” романа М. А. Шолохова “Поднятая целина”: Макара Нагульнова, Семена Давыдова. Автор относит их к социоцентрическому типу романного героя, раскрывает сущность данного понятия.

Ключевые слова: *социоцентрический тип, герой, “обезличенность”, героизм, личность.*

The article deals with M. Sholokhov’s novel “The ploughed virgin land”, its heroes Makar Nagulnov and Semen Davydov. The author states that they are social-centered characters without individuality and tries to explain her position.

Key words: *social-centered type, a hero, a character without individuality, heroism, personality.*

В русской литературе XX века М. А. Шолохову – лауреату Нобелевской премии (1965), по праву принадлежит самое почетное место. Велика заслуга писателя в той смелости, которая присуща его произведениям, так как он никогда не избегал свойственных жизни противоречий, а раскрывал их во всей полноте прошлого и настоящего. Верно полагает В. В. Гура, что “рассказы, повести, романы Шолохова – это, собственно, единая Книга о судьбах народа...” [1, с. 8]. Думается, что одним из важнейших “разделов” этой “Книги” является роман “Поднятая целина”, в котором автор правдиво отразил трагические события тех лет.

Следует уточнить, что М. Шолохов начал писать “Поднятую целину” в 1930 году “по горячим следам, когда еще были свежи воспоминания о том, что произошло в деревне и коренным образом перевернуло ее: ликвидация кулачества как класса, сплошная коллективизация, массовое движение крестьянства в колхозы” [2, т. 8, с. 49]. Первая книга романа была опубликована в 1932 году, а вторая – в 1960 году. Роман “Поднятая целина” привлек к себе пристальное внимание критиков, особый интерес вызвали фигуры Давыдова, Нагульнова, Разметнова.

В своей работе мы попытаемся определить тип романного героя данных персонажей. Исходя из того, что литература развивается в трех парадигмах (связывают которые два полюса): социо-, индивидо- и персоноцентрической – в зависимости от того, что становится предметом изображения: индивид или личность, нам представляется возможным выделить социоцентрический, индивидоцентрический и персоноцентрический типы романных героев.

Герои социоцентрического типа, а именно такими являются Семен Давыдов, Макар Нагульнов, Андрей Разметнов, видят смысл жизни в служении Долгу, и в этом их личное достоинство, которое возвышает их и в собственных глазах, и в глазах общественного мнения. Следует отметить, что само слово "герой" носит социоцентрический характер, становится своего рода термином, под которым понимается персонаж героической ориентации.

Уточним, что существуют различные интерпретации категории героики. Например, в "Эстетике" Гегеля мы находим узкое понимание возможностей героического в человеческой истории, так как исследователь полагает, что героическая деятельность была свойственна лишь людям, жившим в "веке героев", то есть на тех ранних стадиях развития общества, когда государственная система еще не сложилась и не ограничивала свободу личности [3].

Г. Н. Пospelов подчеркивает, что героика, а следовательно, и герой возникают тогда, когда "то или иное великое общенациональное дело и те огромные усилия, которые необходимы для его осуществления, становятся сущностью характера личности" [3, с. 197].

В. Е. Хализев указывает на значимость героики иного рода: "одухотворенной сверхличной целью, альтруистической, жертвенной, знаменующей служение в самом высоком смысле слова" [4, с. 69].

Вспомним героев романа М. Шолохова "Поднятая целина" Давыдова, Нагульнова, Разметнова, которые ставят общественное счастье выше личного, они свято верят в истинность идеалов и ценностей, навязанных руководством страны. М. Шолохов с присущей ему правдивостью раскрывает характеры главных персонажей: они показаны в противоречивом единстве своих сторон.

Так, Нагульнов, отец которого был зажиточным казаком, отказался от собственности, потому что против нее он "зараженный". Герой переживает за дело партии, утверждает, что "в землю надо зарыться, а всех завлечь в колхоз", так как "все ближе к мировой революции" [5, с. 26]. Ради процветания идей социализма Нагульнов не жалеет никого и ничего, что подтверждают его слова, сказанные Андрею Разметнову в ответ на отказ "воевать с детишками": "Гад! Как служишь революции? Жа-ле-е-ешь? Да я... тысячи станови зараз дедов, детишек, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета... всех порежу!" [5, с. 47]. А когда люди начали резать скот, чтобы его не "обобществили", герой предложил "вынести собранием ходатайство, чтобы зlostных резаков расстрелять", иначе новую жизнь не построить [5, с. 89].

Макар хорошо знает жизнь деревни, он очень проницателен в понимании истинных побуждений действий своих односельчан, в частности, герой не доверяет словам и показным поступкам Островнова, сердцем

чувствует, что это враг народа, Советской власти, называет его “диким гусакон середь свойских” [5, с. 56]. Однако стремясь помочь “общему” делу, партии, народу, Нагульников совершает ряд необдуманных поступков. Так, во время сбора “семфонда” он превышает свои полномочия: угрожает Баннику, который предпочел бы высыпать хлеб свиньям, чем отдать “чужедам”. Макар обещает его застрелить “как вредного гада”, а потом пойти в тюрьму хоть на десять лет, но над Советской властью “надругиваться” не позволит [5, с. 138]. Неудивительно, что болевший душой за революцию Нагульников воспринял статью Сталина “Головокружение от успехов” как личную трагедию. Ведь теперь получалось, что он был помощником врагов, стремящихся развенчать идеи колхозного движения. И все из-за чего? Из-за того, что он, Макар Нагульников, “поспешал” к мировой революции, хотел быть ближе к расправе над “капитализмом”. Попала Макару эта статья прямо в сердце “наскрозь, навывлет”, оставалось лишь лежать в грязи “ниц лицом, столченным, сбитым с ног долой” [5, с. 165]. Настоящим ударом для него стало исключение из партии: “Куда же я без партии? И зачем? Нет, партбилет я не отдам! Я всю жизнь свою вложил... всю жизнь... прикажи ребятам... Меня тогда на распыл надо... Мне жизнь тогда без надобностей, исключите и из нее...” [5, с. 199]. Исключение из партии равнозначно для Макара Нагульнова смерти, так как жизни без нее нет, не может быть. Возвращаясь с заседания бюро райкома и не доехав до Гремячего Лога, Макар пускает коня пастись, а сам лежит у подножия могильного кургана и “равнодушно, словно о ком-то постороннем”, думает о себе: “Приеду домой, попрощаюсь с Андреем и Давыдовым, надену шинель, в какой пришел с польского фронта, и застрелюсь. Больше нету мне в жизни привязы” [5, с. 217]. Однако преданность “общему” делу настолько сильна в Нагульнове, что он решает даже “беспартийным сражаться с гадами”, с теми, кто против строительства светлого будущего. И это еще раз подтверждает, что только героической личности дано, пройдя через трагедию несправедливого отлучения от своей партии, сохранить веру в справедливость ее идеалов.

Макар Нагульников в романе М. Шолохова – характер трагический. Он смел, мужественен, решителен, но излишняя верность социализму оставляет его одиноким: не сложилось его личное счастье. Он весь настолько “заостренный” на мировую революцию, что баба для него – “тьфу, и больше ничего” [5, с. 88]. В разговоре с Андреем Разметновым Макар и вовсе заявляет, что молодым “вьюношам” по декрету сделал бы запрет жениться, так как из женатого мужика революционера не получится, а если еще и детишки пойдут, то такой человек для партии “погибший”. Думается, не случайно Андрей Разметнов не без страха подумал: “Хорошо, что брухливой корове бог рог не дает, а то если бы Макару дать

власть, что бы он мог наделать? Он бы своей ухваткой всю жизнь кверху тормашками поставил!” [5, с. 190].

Хотя ничто человеческое Макару Нагульнову не чуждо: до самого последнего момента хранил он в кармане платочек Лушки... Но любовь к социализму оказалась сильнее.

В характере путиловского рабочего Семена Давыдова – своя противоречивость. Он не уступает Нагульнову в преданности общему делу:

“...если понадобится, я за партию... я за свою партию, за дело рабочих всю кровь отдам! Всю, до последней капли!” [5, с. 53]. Он также выступает за выселение кулацких семей, которые мешают развитию нового общества: “Подумаешь! Для того и выселяем, чтобы не мешали нам строить жизнь без таких вот... чтобы в будущем не повторилось...”, но отличается от Нагульнова трезвой рассудительностью и выдержкой, прибегая в трудные минуты не к оружию, а к разъяснениям, часто возмущенным и резким [5, с. 47]. Так, Давыдов объясняет Нагульнову, что силой ничего добиться нельзя, иначе попадешь в крайность, лучше “на два года посадить, лишить земли, выселить из края”, но никак не “ходатайствовать о расстреле” [5, с. 89]. Прочитав статью Сталина, Семен объявил, что она Макару “не в бровь, а в глаз колет”, а выслушав размышления Нагульнова, обвинил его в “оппозиции” [5, с. 167].

Следует отметить, что Давыдов плохо разбирается в жизни деревни, во многом не понимает психологию казаков, наивно и поверхностно оценивает некоторых из них. Да и сам он думает о себе: “Не знаю я людей в колхозе, не знаю, чем они дышат... присмотреться к людям, узнать их поближе – времени не хватило. Какой же из меня руководитель? Узнали бы ребята в цеху, как ты руководишь колхозом, – драили бы они тебя до белых косточек!” [5, с. 320]. Неудивительно, что Шалый, кузнец, называет Давыдова не председателем, а просто “пришей-пристебаем”, так как Семен “ни хрена ничего не видит”, что в правлении делается, власть из рук выронил, подарил Островнову [5, с. 355].

Таким образом, Нагульнова и Давыдова можно отнести к героям социоцентрического типа, ведь они свято верили в истинность идей, спущенных “сверху”, не жалея ни себя, ни других, стремились построить “счастливое” будущее, в которое очень хотелось верить. А долг настоящего героя, гражданина своей страны – помочь своей родине. В итоге получилось так, как иносказательно предсказал “дядя с придурью” Аржанов Давыдову: “Вам с Макаром только воду возить, на лошадях во весь опор скакать, чтобы мыло с них во все стороны шмотьями летело, а тушить будем мы, колхозники, – кто с ведром, кто с багром, кто с топором... А распоряжаться на пожаре будет Разметнов, больше никому...” [5, с. 298].

Действительно, они скакали во весь опор, и упали, героически пожертвовав своей жизнью, которая фактически принадлежала вовсе не

им, а социуму, родине, нации и т. д. Это подтверждает завершение романа “Поднятая целина”: Давыдов и Нагульников погибли во имя будущего. С сожалением автор пишет об их смерти: “...Вот и отпели донские соловыи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка... Вот и все!” [5, с. 538].

Примечательно, что иногда героя считают образцовой, богатой, содержательной личностью. Это неверно по существу. А. Н. Андреев подчеркивает, что герой – почетная, приветствуемая обществом “обезличенность”, это “культ отношений”, в которых нет ничего личного [6, с. 82]. Герой черпает свою значимость только в социуме: без него он превращается в ноль. Для героя хорошо прожить – значит, раствориться в социуме без остатка, “обезличиться”. Отсутствие героя или даже его гибель – равным счетом ничего не меняют в мире, где главным является не герой, но то, что делает героя. Он выполнил свою миссию и ушел в другой мир, а его место займут другие. Если личность принципиально незаменима, то герой вполне заменим. Важно, что Макар Нагульников и Семен Давыдов сами это понимают. Например, Нагульников, размышляя о самоубийстве, считает, что от этого революция не пострадает: “Мало ли за ней народу идет? Одним больше, одним меньше...” [5, с. 217]. А Давыдов, поучая Макара, намекает, что “партию ты по-своему не свернешь, она не таким, как ты, рога обламывала и заставляла подчиняться” [5, с. 167].

Итак, Семен Давыдов и Макар Нагульников – “обезличенные” герои, привлекательные своим не ведающим сомнения фанатизмом, прекрасно соответствующим всем сверхзадачам идеологии. Поэтому лучший идеолог – это герой.

Литература:

1. Шолохов в школе / Под ред. В. В. Гуры, Т. Ф. Курдюмовой. – М.: Современник, 1986. – 215 с.
2. Шолохов М. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Очерки; Статьи; Фельетоны; Выступления / М. А. Шолохов. – М.: Художественная литература, 1986. – 383 с.
3. Поспелов, Г. Н. Теория литературы: Учебник для университетов / Г. Н. Поспелов. – М.: Высш. школа, 1978. – 351 с.
4. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 2000. – 398 с.
5. Шолохов М. А. Поднятая целина: Роман в 2-х кн. / М. Шолохов. – Мн.: Нар. асвета, 1978. – 544 с.
6. Андреев А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: Учеб. Пособие для студ. фил. спец. в 2-х частях. Часть 1 / А. Н. Андреев. – Мн., 2003. – 177 с.

Павлишин Г. Я.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

ЕТНОКУЛЬТУРНА КОЛОРИСТИКА У СІМЕЙНІЙ САЗІ В НОВЕЛАХ МАРІЇ МАТІОС “МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ”

Стаття присвячена аналізу етнокультурної колористики у сімейній сазі в новелах Марії Матіос “Майже ніколи не навпаки”. Досліджується специфіка та функція використання письменницею історичного, ментально-етнографічного й емоційного (інтимного) начал. Розглядається неповторний художній світ твору, аналізується перевага підсвідомого над свідомим, “законів серця” над “законами розуму”.

Ключові слова: *етнокультурна колористика, історія, ментально-етнографічне начало, емоційне начало, звичай, традиція.*

This article covers the ethnocultural values in Matios Mariya's novelette family saga “Almost never the wrong way”. The specificity and function of the authoress use of the historical, mental-ethnographic and emotional (intimate) peculiarities are studied. The predominance of subconscious over conscious, “the laws of the heart” over “the laws of the mind” is analysed.

Key words: *ethnocultural values, history, mental-ethnographic peculiarity, emotional peculiarity, custom, tradition.*

Етнокультурна колористика у всіх її значеннях, а це: діалектна мова, буковинський життєпис, тисячолітні українські повір'я і обряди, віковічні звичаї і традиції, релігія та вірування гуцулів-пращурів, – надають творам Марії Матіос надзвичайної правдоподібності та читабельності в Україні та за її межами. А місце народження, очевидно, і визначило основну тематику творчості письменниці. За її словами, “... є докази того, що передвоєнні та повоєнні події в Західній Україні, які я розробляю в кількох своїх, найголовніших, книжках, є цікавими для всієї України. Вони просто ще не артикульовані для суспільства художнім словом і правдивою правдою” [7].

Тому не дивно, що сімейна сага в новелах “Майже ніколи не навпаки”, охоплюючи всі вище згадані атрибути, які є зосереджені в історичному просторі, вважається третім романом так званого “триптиху” з попередніми – “Солодкою Дарусею” і “Нацією”. Погоджуємося зі словами Я. Голобородька, що від “Солодкої Дарусі” “сімейній сазі” передалися тричастинність композиції разом з живописністю й живописанням буковинських звичаїв, традицій, поданих на тлі трагедійного звучання конфліктів. Від “Нації. Одкровення” новий триптих перебрав джерела й вигоди буковинської колористичності [1; с. 72].

Найновіший роман своєрідного триптиху Марії Матіос “Майже ніколи не навпаки” став об'єктом різносторонніх вивчень Я. Голобородька

[1], О. Денисюк [7], Т. Трофименко [9], Т. Дігай [8] та інших, проте лише окремі аспекти їхніх спостережень проливають світло на роль етнокультурного феномену в сімейній сазі.

Метою нашого дослідження є змалювати етнокультурну колористику, наголосивши на взаємопереплетенні історичного, ментально-етнографічного та емоційного (інтимного) начал у сімейній сазі в новелі Марії Матіос “Майже ніколи не навпаки” та довести тезу письменниці, що важить не час, коли відбуваються події, а людина в подіях часу.

Перегортаючи сторінки романного триптиху, помічаємо, що у порівнянні з “Солодкою Дарусею” і “Нацією” авторка у літературну канву сімейної саги вплітає мінімум історії, а основну увагу звертає на стосунки між людьми. Або, за словами самої авторки, її книга про те, “що може людське серце, вражене любов’ю і ненавистю, радістю і заздрістю” [8].

Історичне начало роману розкривається через драматичні перипетії декількох родин, що жили у гуцульському селі Тисова Рівня в часи Першої світової війни за Австро-Угорської монархії. Проте воєнні відносини описуються Марією Матіос тільки на декількох сторінках тексту аж у третій новелі “Гойданка життя”: “Мирні політичні стосунки між австрійською короною й Сербією доходять краю. Цісарський уряд змушений був виставити Сербії ультиматум. На нашому з Росією кордоні також спостерігається напруження. З боку Росії можливі недружні, в тому числі, воєнні дії” [5, с. 142]. Таке достовірне відтворення історичних подій на гуцульському ареалі свідчить, що ця тема є рідною письменниці, адже у “Майже ніколи не навпаки” вона не є сенсацією, бо історичні події цього куточка України висвітлювалися авторкою і в “Солодкій Дарусі” та “Нації”, що ще раз підтверджує факт про досконале дослідження Марією Матіос лихолітньої дійсності в своєму регіоні. До згаданої тематики зверталися В. Стефаник, М. Черемшина, О. Кобилянська, але стилістичне зображення письменницею історичного полотна, де розгортаються події, відрізняється від описів, зроблених класиками української літератури, перш за все розкутішим змалюванням того, хто любить і кого люблять у часи воєнних нещастя і страждань; дослідженням “законів серця”, над якими не владна навіть тисячолітня історія; вживанням діалектизмів лише для того, щоб відтворити історичний і мовний контекст. Проте історичне начало – це лише тло, на якому розгортається “широкомасштабний” сюжет і аналіз вічних проблем: добра – зла, любові – ненависті, радості – заздрості, гріха – його спокути.

Новела перша “Чотири – як рідні брати” змушує читача зробити роздуми над згаданими людськими дилемами, бо саме у цій частині твору сфокусована дія навколо сім’ї Кирила та Василини Чев’юків, їхніх синів Павла, Андрія, Оксентія і Дмитрика, ворожнеча між якими, пов’язана з майном і землею, переходить межі дозволеного, а саме: підкуп нотаря, підробка заповіту, каліцтво найменшого Дмитрика. Важко збагнути, що

в душі Андрія могло бути стільки заздрості, зла та ненависті, адже поглимитися над рідним братом разом з друзями, приховати правду про зниклого безвісти батька, переробити заповіт на свою користь, вважатися фактично співучасником вбивства – хіба це не є якості людини-ката, яку не зупинить для досягнення мети ні любов, ні повага до найближчих у світі людей. І навіть батьківське серце не підказало, що в таємничій загибелі Дмитрика не обійшлося без “своїх” – без участі членів його родини [1, с. 72], та ще й навпаки – “... після смерті Дмитрика... його полонину в Кісному, – я записав на Андрія. Вони собі два любилися змалку, так що, гадаю, Дмитрик із того світа буде просити за тебе, Андрію” [5, с. 27]. Марія Матіос не дає навіть портретної характеристики Андрія, лише вчинки говорять про його аморальні якості. Зустрічаємо тільки в декількох епізодах і зображення Оксентія, який підтримав Андрія у підробці заповіту та прихованні правди про батька, що ненавмисне загинув від руки Олексі Говді. Що ж стосується найстаршого сина Павла і його дружини Докії – це взірцева сім’я, якій навіть рідна мати Василина заздрила: “Свекруха не дуже святкувала першу невістку... але те, що Павло й не дихав би без Докії – це свекруха знала точно. Не так знала, як чула серцем” [5, с. 10-11].

Культурно-етнографічне начало найяскравіше простежується у новелі другій “Будьте здорові, тату”. Прекрасне знання Марією Матіос усної народної словесності, споконвічних устроїв і звичаїв, високої духовної культури та багатого слововжитку гуцулів, побуту та реалій часів Першої світової війни надає їй твору особливо милозвучного та фольклорного звучання. У другій новелі письменниця детально описує езуїтський секрет весільного ритуалу з келихом: “Якщо наречена була незаймана, молодий вибирав для подяки її батькові келишок... із цілим дном. Але якщо цнота була її порушена... тоді в дію вступав... іще один келишок, дерев’яне дно якого мало невидимий для ока отвір. Таку собі мініатюрну дірочку, через яку при потребі могла текти рідина” [5, с. 92]. І, звичайно ж, невдячний чоловік-садист Петруні віддає батькові Гаврилові Дячку, гонор, гордість і честь для якого були понад усе, дірваний “келишок”, чим провокує приниження батька та привселюдне зганьблення невинної Петруні. “А ці два поняття – гонор і честь – для патріархальної й надміру забобонної гірської людини важать не менше, ніж маетки й статки” [5, с. 90]. Етнокультурна ниточка також вплетена в літературне полотно новели “Будьте здорові, тату” народними піснями, що їх співають на весіллі Петруні:

Не плач, не плач, молоденька, –

Бо не маєш чого.

Бо ти знаєш, що то нема

Села дівочого [5, с. 97].

Використання Марією Матіос цих віршово-пісенних рядочків пов’язане також із визначенням письменницею жанру твору – сімейна сага в

новелах. Сімейна – тому що описує стосунки декількох родин, новела – бо складається з трьох невеликих частин-новел, а сага ((давньосканд. *saga* – сказання) оригінальний та перекладний епічний твір з віршованими вставками), створений безіменними авторами – знавцями давніх законів [4, с. 622]), – оскільки це історично-біографічна чи навіть міфологічна розповідь, а у широкому розумінні сказання.

Дивовижне мовне багатство трьох новел просякнуте доречним вживанням найрідніших письменниці гуцулізмів, що іноді є незрозумілими для читача, особливо російськомовного, тому розв'язати проблему словникового потоку допомагають виноски з трактуванням значень, але у порівнянні зі “Солодкою Дарусею”, художня мова роману помірніше насичена діалектною лексикою, “рівно стільки, щоб був присутнім фльор гірської екзотики”, – зазначає Т. Трофименко [9].

Емоційне, а точніше, інтимне начало найгрунтовніше змальовано у новелі третій “Гойданка життя”, проте особистісно психологічний подих відчутний і в першій, і другій частинах також. Я. Голобородько вважає, що цей текст є новочасним “дослідженням з народно-українського сексу”, або студіями сексу по-буковинському [1, с. 73]. Інтимне життя персонажів стає чинником драматичних переживань і заздрощів. Василина (свекруха Одокії) заздрить їй, бо вона кохає її сина, “ото й злоститься по-тайки на невістку мало не з першої днини, бо невістка має з Павлом те, що свекруха давно забула” [5, с. 16].

Новела третя “Гойданка життя” розкриває провідну тему роману, описуючи доісторії та післяісторії, пов'язані зі знуцання над Дмитриком Чев'юком. Чому Грицько Кейван так безпощадно тупцював по тілу Дмитрика? Це він в особі Дмитрика, якого кохала Петруня, вбачав черкеса, з яким йому зрадила дружина Теофіла і народила двійню: “Не Дмитрика. Черкеса умертвляв Кейван, гопасуючи підощвами по хлопцевих нирках. Умертвляв черкеса і двох його вилупків з Теофілиної утроби” [5, с. 162]. Це не був поодинокий випадок у нелегкий воєнний час, оскільки схожих із Теофілиною ситуацій було безліч: “І вона не винна, що Бог і Цісар забрав чоловіка на війну, а її лишив напризволяще [5, с. 158], а із чорного чужинця-гвалтівника зробився звичайний чоловік, так само спраглий ласки, як спрагла в нічних своїх снах Теофіла після кількарічної розлуки з Грицьком [5, с. 156]. Не було ні думки... ні страху... Його губи, теплі м'ясисті губи тягнули останні соки з її уст, ніби шукали там меду чи, може, навпаки: вливали меди в Теофілу...” [5, с. 157].

З якою метою письменниця уводить у сімейну сагу у новелах ці інтимні сцени? Відповідь можна знайти у своєрідній передмові до книги, укладеній із електронних листів до автора, в якій йдеться про те, що серце навіть по тисячолітній історії не змінило ні форми, ні змісту, ні вмісту... Чоловік любить жінку. Жінка любить чоловіка. Люди не люблять ані чоловіка, що любить

жінку, ні жінку, яка любить чоловіка. Тому коханцям влаштовують лови.

Отже, дослідивши етнокультурну колористику твору, представлену органічним поєднанням історичного, ментально-етнографічного та емоційного начал в сімейній сазі в новелах “Майже ніколи не навпаки”, ще раз переконуємося у достовірності тези письменниці, що важить не час, а людина в обставинах часу. Взаємопереплетення вище згаданих начал простежується в процесі читання кожної сторінки тексту, де внутрішнє завжди перемагає над зовнішнім, інтимне над розумовим, підсвідоме над свідомим, “закопи серця” над “законами розуму”, а етнокультурна колористика у всіх її проявах, за всіх часів і народів, була і залишається цікавою, рідною і близькою кожному індивіду, спонукаючи його відчувати кольорову гаму життя. Адже людина не тільки в горезвісні воєнні часи, але і будь-якої миті, може однієї хвилини захлинатися горем, іншої – страждати, а якоїсь – топитися у задоволенні, а тоді ненавидіти себе за все зроблене. Тому підсумуємо все вище сказане словами Марії Матіос: “У світі завжди одне й те ж: одні люди вбивають інших людей, а якісь інші люди в цей самий час – люблять іще інших. А ще інші – ненавидять тих, хто любить. І не можуть собі дати ради ні перші, ні другі. Ні з любов’ю. Ні з ненавистю. І майже ніколи не є навпаки” [5, с. 14].

Література:

1. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – К., 2008. – №3. – С. 66-73.
2. Голобородько Я. Художні клейноди Марії Матіос / Я. Голобородько // Літературна Україна. – 2007. – 25 жовтня. – С. 6.
3. Гутковський В. Післямова // Матіос Марія. Майже ніколи не навпаки / Марія Матіос. – Львів: ЛА “ПІРАМІДА”, 2007. – С. 172.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. (Nota Bene).
5. Матіос Марія. Майже ніколи не навпаки / Марія Матіос. – Львів: ЛА “ПІРАМІДА”, 2007. – 176 с.
6. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період. [Навчальний посіб.] / Р. Б. Харчук. – Київ: ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.
7. Денисюк О. Літературна правда Марії Матіос [Електронний ресурс] / О. Денисюк // Gloss. ua. – 2008. – 31 березня. – 16:29. – Режим доступу до джерела: <http://gloss.ua/story/6539>.
8. Дігай Т. Новий роман Марії Матіос “Майже ніколи не навпаки”. Життя крізь призму смерті [Електронний ресурс] / Т. Дігай // Літературна Україна. – 2007. – 27 грудня. – Режим доступу до джерела: <http://maysterni.com/publication.php?id=15028>.
9. Трофименко Т. Що може людське серце, або майже ніколи не навпаки [Електронний ресурс] / Т. Трофименко // MediaPost on-line. – 2008. – 20 лютого. – 12:52. – Режим доступу до джерела: <http://www.mediaport.ua/news/statiy/49620>.

УДК 821. 161. 3. –14:911. 345(М. Богданович). 06:008(4-15)

Позняк Н. М.,

ГТУ имени Ф. Скорины, г. Гомель

УРБАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ М. БОГДАНОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Стаття присвячена розгляду урбаністичних мотивів і образів в творчості Максима Богдановича. Увага автора акцентується на тематичному зв'язку урбаністичної лірики білоруського автора з творчою спадщиною французького поета Поля Верлена.

Ключевые слова: урбаністичний мотив, міський міф, символізм, інтерпретація.

The article is devoted consideration of urbanism reasons and appearances in creation of Maxim Bogdanovich. Attention of author is accented on thematic connection of urbanism lyric poetry of the Byelorussian author with the creative legacy of the French poet Paul Verlen.

Key words: urbanism reason, city myth, symbolism, interpretation.

Одним из актуальных направлений развития современного литературоведения является интерес к урбанистической тематике и выявлению художественных функций образа города в литературном произведении.

Город как литературная тема прежде всего тесно связан с типологическим исследованием пространственно-временных координат в рамках филологических дисциплин.

Как проблема компаративистики город может быть рассмотрен в “. . . эстетическом, психологическом и философском (например, урбанистические мотивы в национальных традициях, мотив одиночества в мегаполисе), культурологическом, этноимагологическом, мифопоэтикальном и семиотическом аспектах” [3, с. 144].

Творчество Максима Богдановича в белорусской литературе являет собой пример тесного взаимодействия различных литературных кодов и взаимовлияний, что позволяет говорить о литературном наследии поэта как о диалоге достаточно разных культурных традиций европейского региона.

Как справедливо отмечает белорусский критик П. Васючэнка, сегодня в литературоведении остается актуальной проблема “недооценки роли символизма в белорусской литературе” [5, с. 3].

За последние десятилетия общепринятым стал факт прямого влияния на творчество белорусского автора идей символизма и примеров символистской поэтики, ярко проявленной во французской, бельгийской, польской, русской, украинской литературах.

Первый в истории белорусской литературы урбанистический поэтический цикл “Место” (“нізка” в оригинальной жанровой интерпретации поэта), по-

зднее вошедший в единственный прижизненный поэтический сборник Богдановича “Вянок”(1914), явился для литературы того времени настоящим “прорывом в белорусском художественном пространстве” [8, с. 162].

Именно М. Богданович в истории белорусской художественной традиции прежде всего имеет отношение “к сотворению национальной модели символизма, в которой декадансовы настроения переплетаются с ренессансными” [5, с. 4].

Символизм как художественное течение в литературе не только актуализировал сферу тем, считавшихся ранее “антиэстетическими”, но и стал причиной усиления роли городского пейзажа в лирике, противопоставления города и провинции, города и природы.

По словам Мишеля Бютора, город как текст в литературе может проявляться в двух полярных идеях: во-первых, города как “прибежища порока и страдания, и деревни – утешительницы” (со времён Вергилия и Феокрита); во-вторых, – города как “освящённого богами средоточия утончённости и культуры, наилучшей формы общественного бытия” [4, с. 157].

Достаточно полно выше сказанное иллюстрируют урбанистические поэтические циклы В. Брюсова и Э. Верхарна, с творчеством которых М. Богданович был непосредственно знаком.

Однако, по словам С. Грымуты, если в поэзии М. Богдановича “нету открытого негатива и неприятия города”, то “урбанистические же стихи Брюсова рисуют постепенное возрастание отрицание города” [8, с. 160]. Справедливо это и в отношении творчества Э. Верхарна, перевод стихотворения которого “Le revolte” (в белорусской версии “Паўстанне”) пэат осуществил примерно между 1913-1914 гг [1, с. 86].

По нашему мнению, глубокое влияние на белорусскую версию урбанистической лирики в поэтическом цикле М. Богдановича “Место” оказало, кроме культурно-исторического и биографического фактора, творчество французского поэта-символиста Поля Верлена.

Как утверждает А. Кабакович, в творчестве М. Богдановича присутствует не только целый ряд аллюзий к стихотворениям Верлена, но объединяет авторов также и “определённая переключка психологического опыта” [2, с. 553].

Увлечение творчеством Верлена зафиксировано в личной переписке Богдановича, подтверждается целым рядом переводов стихотворений французского поэта.

Владение языком оригинала позволило Богдановичу подготовить в 1912 году “законченный цикл переводов, который имеет своё внутреннее движение ритма при самоценном ритмическом рисунке каждого стихотворения”[9, с. 105].

Среди двадцати двух переводов произведений Верлена частыми являются обращения М. Богдановича к примерам урбанистической лирики в

творчестве поэта-символиста. Среди них стихотворения “Le pleure dans mon coeur. .” (“... Плач сэрца майго як над горадам дождж”), “O la riviere dans la rue” (“... Рака срэдзь вулкі! Як мана”), “L’auberge” (“Шынок”), “Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs” (“...Гул вулічных шынок”), “... Effet de nuit” (“...Ноч. Дождж. Нябёс імгла”), “Langeuer” (“Млоснасць”).

Тем же 1912 годом датируется и появление поэтического цикла М. Богдановича “Место”. Написанный под непосредственным впечатлением от первой поездки в Вильню летом 1911 года, он рисует фантомный образ древнего города. Вильня будто образует ассоциативное единство текста, становится главным смысловым центром, по запутанным лабиринтам которого вынужден бесконечно блуждать в поисках ответов на бытийные вопросы лирический герой.

Поэт возвышенно ощущает веяние истории на каждой улочке, средневековое прошлое которой неразрывно связано с поступью современности. Древняя столица Великого княжества Литовского полна мистических загадок, которые граничат с готическими символами / *Ўспамяні маё сэрца, даўнейшыя дні! / Па загаду бурмістра усе, як належа, / Зачынілі ўжо вокны, загасілі агні... / Варта вулкай прайшла... / І не спім мы адны – Я, ды чорны кажан, што шнуруе ля вежы* [2, с. 96].

Ритм городской жизни фиксируется благодаря целому ряду импрессионистических зарисовок, которые связаны с ощущением лирическим героем себя в рамках урбанистической цивилизации / *Ліхтарняў свет у сіняй вышыне... / Вітрынамі зіяючыя крамы / Кавярні, мора вывесак, як плямы, / Анонсы і плакаты на сцяне. / Кіпіць натоўп на жорсткім вулак дне! / Снуюць хлапцы, суюшычы рэкламы... / Разносчыкі крычаць ля кожнай брамы... / Грук, гоман, гул, – усе ракой імкне* [2, с. 97].

Городская жизнь в поэтических описаниях М. Богдановича постепенно мифологизируется, тут присутствуют античный гость Пегас, белорусский языческий пан Падвей, а самоубийство рядовой гражданки И. Ивановой приравнивается к смерти римского Патриция.

Беспрерывному ритму городской жизни подчинено и описание природных пейзажей / *За дахамі места памеркла нябёс пазалота; / Павебра напоена ціха гусцеючым мрокам; / Ўжо відна, як іскры злятаюць з трамвайнага дрота, / Як зоркі гараць і зрываюцца ў небе далёкам* [2; с. 99].

Подобная концепция мифологизированного города характерна и для поэтических описаний П. Верлена. В стихотворениях французского поэта не только образуются сиюминутные визуальные картины городской жизни, но и создается определённый городской миф, который складывается из элементов “реального и ирреального пространства, присутствия традиционных мифологических тем и образов” [7].

Объединяет французского и белорусского поэтов и постоянно звучащий в ряде урбанистических произведений мотив хрупкости бытия, постоянного одиночества лирического героя в человеческой толпе.

Урбанистическая лирика М. Богдановича, тесно связанная с творением городского мифа исторической столицы белорусской государственности, нашла своё продолжение в многочисленных поэтических произведениях В. Жилки, Н. Арсеньевой, М. Танка, П. Панченко, В. Короткевича, А. Рязанова, О. Минкина, А. Глобуса, что позволяет говорить о развитии устойчивой национальной традиции описания городских реалий.

Примерно также развивалась традиция французской урбанистической лирики. Заложена в произведениях французских поэтов-символистов, и их идейного вдохновителя Ш. Бодлера, она была продуктивно продолжена в новом столетии благодаря последующей мифологизации литературного образа города (в частности Парижа) в творчестве крупнейших французских поэтов двадцатого века Г. Аполлинера и П. Элюара.

Литература:

1. Багдановіч І. Бельгійскія літаратурныя ўплывы ў беларускай паэзіі пачатку ХХ ст. (М. Мегэрлінк, Э. Верхарн, Я. Купала і паэты 20-х гадоў) / І. Багдановіч // Беларусь – Бельгія: Грамадска-культурнае ўзаемадзеянне; матэрыялы Міжнар. “круглага стала”. Мінск, 18-19 мая 2001 г. / Рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.) і інш. – Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 2002. – С. 74–83. – (Беларусіка = Albaruthenica; Кн. 23).

2. Багдановіч М. Поўны збор твораў: [у 3 т]. – Мн.: Наука і тэхніка, 1992. – Кн. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. / [рэд. і праф. А. Лойка, паслясл. І. Багдановіч і інш.]. – 1992. – 752 с., [4] л. іл.

3. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ильницький. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.

4. Бютор М. Город как текст / Мишель Бютор // Роман как исследование. – М.: МГУ, 2000. – С. 137–164.

5. Васючэнка П. Максім Багдановіч і сімвалізм / П. Васючэнка // Роднае слова. – 2007. – №5. – С. 3–5.

6. Верлен П. Стихотворения. Избранное. На рус. и француз. языках [Электронный ресурс] / П. Верлен // Электронная библиотека В. Машкова. – Режим доступа: http://www.az.lib.ru/w/werlen_p/

7. Маринина Ю. А. Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера – к символистам: дис... кандидата филол. наук: 10. 01. 03 [Электронный ресурс] / Ю. А. Маринина. – Нижний Новгород, 2007. – 207 с. – Режим доступа к дис.: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/299349.html>.

8. Грымута С. В. Творчасць Максіма Багдановіча ў кантэксце беларуска-рускага культурнага дыялогу / С. В. Грымута // IV Міжнародная навуковая канферэнцыя “Скарына і наш час”, 13-14 лістапада 2008 г.: [матэрыялы]: у 2 ч. Ч. 2 / рэдкал.: А. А. Станкевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны. – С. 158–163.

9. Салей Н. Пераклады Максіма Багдановіча з Поля Верлена: метрыка, рытміка, кантэксты / Н. Салей // Скарызнаўства, кнігазнаўства, літаратуразнаўства: матэрыялы III Міжнар. кангрэса беларусістаў “Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый” (Мінск, 21-25 мая, 4-7 снеж. 2000 г.) / Рэдкал.: У. Конан (гал. рэд.) і інш. – Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 2001. – 364 с. – С. 101–106. – (Беларусіка = Albaruthenica; Кн.

Притолок С. А.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

ДОЛАННЯ ПЕРЕШКОД ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ДУХОВНОЇ І ФІЗИЧНОЇ ЗРІЛОСТІ ГЕРОЯ В РОМАНІ КАРЛА ЕМІЛЯ ФРАНЦОЗА “ПАЯЦІ”

У статті розглядається роман Карла Еміля Францоza “Паяц” (“Der Pajazt”), зокрема з’ясовується наявність інваріантних структурних ознак типової моделі роману виховання, а саме історії “освіти” і становлення характеру як етапів духовної і фізичної зрілості героя.

Ключові слова: роман виховання, структура жанру, самоідентифікація, становлення героя, протагоніст-екстраверт.

The given article touches upon the presence of invariant structural characteristics of a typical educational novel in the novel “Pajats” by Karl Emil Franzos. In particular, the process of overcoming difficulties as a must for spiritual and physical maturity of the main character.

Key words: educational novel, genre structure, self-identification, adolescence, self-affirmation, protagonist-extrovert.

Останній роман К. Е. Францоza “Паяц”, який він писав майже двадцять років, повністю був виданий уже після його смерті, у 1905 році. Цей твір, який вважається найкращим і найдосконалішим, сконцентсував у собі найхарактерніші риси індивідуального стилю письменника. У романі сконцентровані теми і мотиви попередніх творів, зокрема його збірки “Євреї із Барнова”. У “Паяці” спостерігаються відомі читачам із цієї збірки система персонажів та хронотоп. Події роману відбуваються на теренах Західної Галичини, де зростав письменник, і опис маленького містечка Барнова спирається на реальні факти про Чортків, де народився К. Е. Францоз.

В основі сюжету твору – історія талановитого єврейського юнака – Зендера Гляттайса, який мріє стати актором, що суперечить патріархальним нормам його оточення. Цілком усвідомлюючи небезпеку своїх вчинків, головний герой прагне здійснити свою мрію, щоразу наштовхуючись на протидію довкілля. Однак, незважаючи на це, він виявляє готовність до взаємодії з зовнішнім світом, тобто займає (за Г. Маером) позицію протагоніста-екстраверта [4, с. 510]. Зендер Гляттайс балансує між власними суб’єктивними потребами та встановленими суспільними нормами, намагаючись знайти компроміс: він залишається вірним своїй релігії, але зневажає усе, що перетворює її на сліпу фанатичну віру. Шануючи традиції своїх предків, він робить вчинки, що суперечать їм – прагне ознайомитись із надбаннями світової культури. Лінія його розвитку має

висхідний характер. Щоразу розширюючи поле свого суспільного досвіду, герой наближається до усвідомлення свого “Я”. Ідеальна мета відіграє роль життєвого орієнтира, яка веде Зендера до примирення й асиміляції із середовищем, спочатку ворожим йому, що служить каталізатором становлення героя. Процес фізичної зрілості Гляттаїса супроводжується еволюцією його особистості.

Таким чином, за жанровими ознаками роман “Паяц” К. Е. Францоza виявляє інваріантні ознаки традиційного роману виховання, що тематизує історію еволюції особистості, яка перебуває в постійному пошуку духовного ідеалу [1, с. 41]. Цей процес зображається у формі внутрішньої прогресії й спрямовується пошуком життєстверджувального зразка орієнтації. Дійсність, у якій перебуває протагоніст, вибудовується хронологічно, а сюжетна схема складається з трьох частин: дитинство і юність героя, роки навчання та мандрів, самовизначення (самоідентифікація) героя. Обов’язковим елементом цього процесу є випробування, які на своєму шляху долає центральний персонаж.

Перипетії головного героя роману Зендера Гляттаїса набувають особливого драматизму і психологічної глибини, оскільки він постійно нашоувхується на безліч перешкод. Насамперед – це консервативне оточення, яке через своє невігластво постійно чинить протидію головному героєві. Як противники Зендера виступають і його мати – Розель Курлендер, і старий равин Манасе, і маршалок Тюркішгелб, який виявляє, врешті, найбільше толерантності стосовно хлопця. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що всі вони впевнені: начебто діють задля щастя Зендера Гляттаїса. Кожен переконаний, що має рацію і підстави.

Розель Курлендер поклялась матері Зендера у день її смерті, що “її син не стане вуличним комедіантом” [2, с. 39]. У розпачі від того, що не може більше протистояти долі, Розель вигукує: “Що я маю їм сказати? Що? Що?” [2, с. 338]. Разом із цим у її серці прокидається материнська любов до хлопця, егоїстична за своєю суттю, і панічний страх втратити його: “... Не для цього вона з такими неймовірними зусиллями виховувала чужу дитину, аби він, як тільки зіпнеться на ноги, залишив її одну й подався у чужу безодню” [2, с. 39]. Щоб перешкодити цьому, Розель вдається до різних засобів: віддає його у “хедер”, у науку до годинникаря, намагається одружити, сподіваючись, що той забуде про своє бажання, вона навіть переслідує його після того, як він залишає її дім.

Отже, з одного боку, Француз використовує архетип матері-берегині, жертвовність якої заслуговує на захоплення і повагу, з іншого – образ слабкої, незахищеної й обмеженої жінки, яка викликає співчуття і жаль. Вона, як інші мешканці містечка, живе у світі старих забобонів і темряви зі суворою регламентацією стосунків.

Рабин Манасе, який намагається повернути Зендера “на шлях істин-

ний”, і усі інші члени громади поводяться також “правильно”, згідно із законами Талмуду та гето, що призводить до духовної ізоляції від навколишнього світу. Старий рабин твердо переконаний, що “читати і писати німецькою – це ганьба на все життя, більше того – це отрута!” [2, с. 157]. Хоча він також визнає, що для користі справи, іноді це можна вибачити, наприклад, у випадку з аптекарем або лікарем. Коли він раптом дізнається про те, що “Розелин блазень” володіє німецькою мовою, його охоплює жак: “Нещасний!... Ти можеш читати ці літери? ... Прокляття моє на тебе ... Геть ...” [2, с. 160]. Рабин навіть хоче вигнати Зендера з громади, що було найсуворішою карою, але кровотеча – симптом початку важкої хвороби, яку дістав Зендер у холодних стінах монастиря, спочатку перешкодила цьому. Пізніше Ітціг Тюркішгельб умовляє рабина вибачити Гляттайса і пом’якшити покарання. Суворість Манасе щодо “відступників” – це не простий вияв злої волі, а навпаки, – прояв “турботи” і “любові”. Він усвідомлює, що його вплив на інших обмежений: “На жаль, я маю владу лише над своєю громадою! Я захищаю їх від дурману!” [2, с. 166]. У своїх діях та вчинках він фанатично опирається на вікові традиції та звичаї, які захищає сумлінно і самовіддано. Його лякає усе нове і чуже, а тому Манасе намагається відгородити громаду від наступу цивілізації, не помічаючи, що поступово стає жалюгідною жертвою власного невігластва.

Маршалок Тюркішгельб – неординарна фігура роману. Цього персонажа зустрічаємо у збірці “Євреї із Барнова”, у повісті “Мошко із Парми”. У романі постає образ кмітливої і винахідливої людини. Він уміло і дипломатично знаходить компроміс у будь-якій критичній ситуації. Його здібності оцінили мешканці містечка: “Якби ви стали “типелматом” (дипломатом), на світі не було б воєн” [2, с. 170]. Ітціг уміло перевтілюється з одної ролі в іншу, тому він також є своєрідним “блазнем”. Його обдарування досягає вершини, коли він виступає весільним посередником. Епізоди зі сватанням сконденсували в собі всі особливості гурму і сатири єврейського народу.

З одного боку, Ітціг Тюркішгельб перебуває у таборі “противників” Зендера, з іншого, – виявляє співчуття і розуміння стосовно героя. У важкі часи саме він підтримує хлопця: знайомить із Малькою, в яку Гляттайс згодом закохується, влаштовує писарем, коли всім стає відомо, що він пише і читає німецькою. Тюркішгельба не приголомшує тяга Гляттайса до “іншої” культури, навпаки, він захищає його перед невігласами: “В чому його вина? Це ж саме роблять усі євреї у Німеччині і у наших великих містах” [2, с. 166]. Як зазначає С. Губах, “у випадку з Зендером “маршалок” стоїть на порозі між старим і новим, він постійно шукає шлях, щоб узгодити життя і закон, бодай за допомогою гри, перебільшення, комедії...” [3, с. 144]. Саме Тюркішгельб намагається переконати Розель

змиритись із Зендеровим покликанням і дати йому можливість востаннє відвідати театр. Однак його бачення світу сфокусоване на маленькому Барнові, де він не може до кінця звільнитись від упереджень, якими пронизана атмосфера містечка. Конформізм маршалка – це суто прагматична реакція на агресивність середовища, з яким він хоче мирно співіснувати, а тому – приймає його мораль і звичаї і частково займає позицію опонентів Зендера Гляттаїса.

Протидія оточення лише загартує характер Зендера, який не тільки не піддається їхньому впливу, а ще рішучіше добивається свого: “Бог хоче, щоб я досягнув своєї мети” [2, с. 216]. Його впевненість підсилюють погляди його однодумців, які виступають в ролі “каталізаторів” процесу становлення. Наприклад, отець Мар’ян, вражений талантом Гляттаїса, вигукує: “Ти справді народився, щоб стати актором!” [2, с. 260]. Зендер ні на мить не вагається, коли отримує лист від Надлера із запрошенням до Чернівців. Внутрішньо він відчуває себе повністю готовим до цього кроку і тому з легкістю позбувається атрибутів минулого. Зендер зриває із себе кафтан, збиває пейси, уподібнюється до “німця” (wird ein Deutsch) [2, с. 275]. У листі до матері він пише: “Усі кажуть, що я здатен стати актором, і моє серце підказує мені, що я для цього народився. Тому я вирушаю у далекий світ, щоб стати ним” [2, с. 275]. Француз знову наголошує на фатальній ролі покликання, яке спрямовує і корегує долю головного героя.

Символічними у романі є картини природи, які виконують функцію підсилення емоційної напруги, надають творові особливої динамічної експресивності. У досягненні своєї мети Зендер Гляттаїс змушений неодноразово змагатися з природною стихією. В цьому випадку Француз виявляє себе прихильником класичної символіки. Коли Гляттаїс зважується на свій найвідчайдушніший крок – у морозну ніч вирушає до Надлера у Чернівці, йому на заваді стає хуртовина, яка віддзеркалює бунтівний настрій героя: “Східний вітер перетворився на бурю, оббивав будинок і здіймав догори кучугури снігу” [2, с. 275]. Однак хлопець, долаючи страх і сум’яття, іде далі: “Він рішуче випростався і вступив у темряву назустріч новому життю” [2, с. 276]. Зендер мало не замерзає у дорозі, від смерті він рятується у невеличкій капличці разом із прилюдним псом, зігріваючись його теплом. Цей епізод набуває дещо містичного відтінку, оскільки дія відбувається біля могили батька Зендера, про що той навіть не здогадується. Цей трансцендентальний мотив є чи не єдиним у творчості К. Е. Францоza, не схильного до використання елементів містики. Зібратись із останніми силами головному героєві допомагає батьків молитовник. Він же рятує його від вовків, коли Зендер, згадавши, що забув дорогу для нього річ у капличці, повертається туди назад. Заметіль і мороз не зупиняють головного героя, дух батька допомагає йому протистояти стихії.

Наступним випробуванням, яке чинить природа, стала повінь – Дністер вийшов із берегів, і Зендер не може потрапити до Чернівців. Він також розуміє, що вже не може повернутись назад, бо став “відступником”. Однак і ця подія – це лише новий “урок” школи життя, який збагачує Гляттайса знаннями та досвідом.

У шинку головний герой знайомиться з членами мандрівної трупи, які відразу ж розпізнають його талант і переконують залишитися з ними і зіграти роль Шилока. І тут Зендера спантеличує реальність – життя провінційного театру: “Тут усе суцільна брехня”, – говорить актор Кон [2, с. 318]. Якщо для Гляттайса сцена – це сходинка до іншого виміру, то для акторів мандрівного театру – це спосіб заробити собі на прожиття, навіть якщо це відбувається далеким від мистецтва способом: “Це мусить бути, інакше вони [глядачі – С. П.] не прийдуть” [2, с. 319]. Паяц пізнає життя за лаштунками, яке готує йому немало розчарувань. “Ця подвійна гра удаваного і справжнього, невгамовної відвертості й надмірного лукавства якось по-особливому вразила його” [2, с. 319]. Він поступово позбувається свого “рожевого” ідеалізму, а образ служителя Мельпомени поволі заземлюється. Гляттайс стикається з меркантильністю і продажністю акторів, колишніх товаришів Надлера, ім’я якого вони пізніше безцеремонно паплюжать. Зендер виявляє надзвичайну проникливість у цій ситуації, поводить як зріла особистість, яка зробила свій вибір: він знайшов у собі сили відмежувати своє уявлення про театр від ніцості та брехні інтриганів. Навіть пройшовши через розчарування й сумніви, Зендер залишається непохитним у своєму прагненні. Він погоджується зіграти давно омріяну ним роль Шилока, але на його шляху виникає нова перешкода.

Коли мета видається для Зендера надзвичайно близькою, його розшукала Розель Курлендер. У її очах усі устремління її вихованця – це “божевілля й гріх” [2, с. 337]. Коли вона переконалась, що хлопець рішуче відмовляється повернутись із нею до Барнова, то з розпачу зізналась йому, що не є його рідною матір’ю. Це зізнання настільки глибоко зворушило Гляттайса, що він вирішує повернутись із Курлендер: “Якщо чужа людина пожертвувала мені своє життя, то вона має право вимагати за це мого” [2, с. 339]. Почуття відповідальності і вдячності виявляються для паяца вищими від його бажання. Він приносить жертву, рівноцінну його життю, – свою мрію. Цей болючий для героя момент сповнений трагізму, а емоційна напруга сягає кульмінації.

Пригнічений Гляттайс повертається додому. Такий психічний стан посилює наступ хвороби. Однак фізичні страждання Зендера не можна порівняти із його душевним боєм: “... Яким жахливим був цей біль, він здригався щоразу, коли чужа рука співчутливо доторкалася до рани, яку могла загоїти тільки смерть” [2, с. 340]. Не менше страждань завдає геро-

еві й ставлення докільля. І хоча Зендеру не розповіли, яке обурення викликала його втеча, “скільки проклять посипалось на його голову”, коли він повернувся у “німецькому вбранні”, та він здогадувався про них, і ці думки ще більше ятрили його душу: “Тільки нікого не бачити, і щоб ніхто не бачив його, у тиші померти – це усе, що він іще хотів” [2, с. 340].

Однак сила духу Зендера виявляється сильнішою від фізичних страждань. Головний герой мужньо протистоїть хворобі, яка стає нездоланою перешкодою на шляху до мети і дає про себе знати у найкритичніші моменти життя. Хвороба – це символ темних сил, що чинять опір світлу культури, яке поступово осяває його душу. Для Зендера це також відплата за його “гріхи”. Символічною є причина її виникнення, адже Зендер підхопив туберкульоз узимку в холодних мурах бібліотеки домініканського монастиря, коли порушив найбільшу заборону рабина. Перший, найбільш небезпечний, напад відбувається тоді, коли рабин проклинає Гляттайса: “... Раптом він відчув той страшний ріжучий біль, щось тепле і солоне піднімалось по горлянці і душило його; він опустився на підлогу і струмінь крові ринув із його уст” [2, с. 160]. Наступного разу захворювання дає про себе знати, коли Зендер приєднується до мандрівного театру. Останній смертельний напад уражає хлопця після відвідин театру у Львові. Хвороба відступає кожного разу, коли головний герой повертається у Барнов і вибухає з новою силою, коли герой намагається вирватись із “гето”, та минуле не “відпускає” його. Лише в день своєї смерті він звільняється від важкого полону “мороку”.

Незважаючи на жорстокі підступи долі, Зендер Гляттайс до останнього моменту сподівається здійснити свою мрію. Йому навіть удається знову завоювати прихильність громади: ризикуючи своїм життям, Зендер у загрозовій ситуації рятує життя Розелі. Сміливий вчинок належно оцінили мешканці містечка, у яких він відтоді здобув репутацію “доброї людини”: “Відтепер євреї із Барнова знову захоплювалися людиною, на чю голову нещодавно посилали найтяжчі прокльони. Він пожертвував своїм життям, щоб врятувати материне. Отже, незважаючи на своє німецьке вбрання, він знову став не людиною, а янголом” [2, с. 344]. Йому “відпускають” колишні гріхи і навіть дозволяють поїхати до Львова, щоб подивитися гру великого Богуміла Давісона у ролі Шилока. Гляттайсу влаштовують зустріч із актором. Ця подія глибоко зворушує Зендера: “Він, Зендер, паяц, був у Богуміла Давісона, і той назвав його своїм колегою. Йому здавалось, що це сон” [2, с. 354]. Окрилений цією зустріччю головний герой повертається додому і помирає. Останні рядки роману наповнені відчуттям ейфорії, яку переживає герой. “Молодим умирає той, кого люблять боги”, – завершальний лейтмотив твору. Тлумачення цієї сентенції отцем Мар’яном є останнім акордом: “Хто помирає молодим, насолодився уже найпрекраснішим, що пропонує життя – прагнен-

ням до високої мети” [2, с. 355]. Зендер йде в небуття в полоні солодкої ілюзії: “Моє життя ... таке прекрасне ... таке прекрасне” [2, с. 356].

Отже, фігура Зендера Гляттайса у романі виконує роль інтегративного центра, навколо якого відбувається локалізація конфлікту. Первинна потенційна здатність Зендера до саморозвитку стає визначальним чинником організації сюжету. При ознайомленні з “Паяцом”, читач стає свідком еволюції внутрішнього світу Зендера, його фізичного розвитку і духовного зростання. Пластичність його особистості відкриває можливість для зовнішніх сил, які, з одного боку, протидіють йому, з іншого, – стимулюють становлення героя, сприяючи тим самим його самоідентифікації та самовдосконаленню.

Література:

1. Притолюк С. А. Жанрові особливості роману виховання. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. – 48 с.
2. Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten. –Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – 373 s.
3. Hubach Sybille Galizische Träume. Die jüdische Erzählungen des Karl Emil Franzos. – Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademisher Verlag, 1986. – 216 s.
4. Mayer Gerhart. Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 510 s.

Радавська О. М.,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

ПОЕЗИЯ ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ В АСПЕКТІ “ПОЕТИКИ ВОГНЮ”

У статті показано, що в поезії французького модернізму трапляються численні приклади “Поетики Вогню”, які можна пов’язати з посиленням експресивності зображальних засобів.

Ключові слова: “Поетика Вогню”, “Поетика Фенікса”, образ Прометей, “комплекс Прометей”, прометеїзм, модернізм, експресіонізм.

In the article it is shown that in the poetry of the French modernism there are a lot of examples of “The Poetics of Fire” that can be connected with the intensification of the expressionism of the representation means.

Key words: “The Poetics of Fire”, “The Poetics of Phoenix”, the image of Prometheus, “the complex of the Prometheus”, prometheism, modernism, expressionism.

Постановка проблеми. Виникнення модернізму у Франції 60-70-х років XIX ст., як відомо, пов’язане з новим баченням людини і мистецтва, яке полягає в тому, що головним естетичним об’єктом став внутрішній світ автора. Модерністи оголосили людину найбільшою цінністю на землі: “Поету відводилась роль провідника людства до сфери ідеального. Він уподібнювався Прометею або Орфею, бо його покликанням було одухотворення дійсності, створення образів й символів, що мали протистояти буденній реальності. Розуміння мистецтва як творення нового, піднесеного світу... стало важливим принципом символізму і модернізму взагалі” [4, с. 51].

Психологічні витoki модернізму є визначальними для дослідження поетики тих чи інших явищ модернізму. Тому важливо при розгляді конкретних творів або творчості залучити якомога більше філософсько-психологічних концепцій нового часу. Зокрема, йдеться про те, щоб відому концепцію філософсько-психоаналітичного спрямування, розроблену в праці Гастона Башляра “Поетика Вогню”, застосувати при аналізі літератури модернізму.

Гастон Башляр розглядає у своєму творі психологію пережитого вогню, тобто психологію насиченого та відкритого життя людини, що означає певний пережитий період часу буття людини, його розвиток та рух. Автор зазначає, що вогонь живе у середині кожного з нас, з’являється несподівано, і навіть коли трохи затихає, все одно містить в собі жар. Цей вогонь поети зображають у своїх віршах, а люди, читаючи їх, згадують своє минуле, переживають, болюче.

Саме тому Ґ. Башляр звертається до образу Фенікса – вогняного птаха, який один раз в декілька сотень років злітає високо в небо аж до са-

мого сонця і згорає, але знову відроджується з власного попелу. Образ Фенікса уособлює життя, долю людини та наші спогади, які весь час живуть з нами, і скільки б людина не намагалась їх знищити, тобто спалити, (“ми вмираємо, спалюючи спогади” [2, с. 14]) вони все одно живуть з нами та весь час воскресають у нашій пам’яті:

Гійом Аполлінер “Пісня нелюбого” (Guillaume Apollinaire ” La chanson du mal-aimé “): ... Не знав я що моя любов / ... sans savoir que mon amour à la semblance

Неначе фенікс після смерті / Du beau Phénix s’il meurt un soir

Огненної воскресне знов [1, с. 321] (пер. М. Лукаша) / Le matin voit sa renaissance [3, с. 401].

Це нашо вхує на думку розглянути модерний стиль, а саме стиль експресіонізму, в аспекті психології творчості, яку Г. Башляр символічно описує в образах вогню.

Мета статті – показати, що в поезії французького модернізму трапляються численні приклади “Поетики Вогню”, які можна пов’язати з посиленням експресивності зображальних засобів.

Образ Прометея Гастон Башляр порівнює з поетикою людяності, його ім’я часто вживають, та не завжди розуміють цей персонаж, який втілюється у різноманітні образи. Автор розглядає первинний образ прометеїзму: Прометей – це герой, який викрав небесной вогонь для людей, тому вказує на “естетику людяності”. Башляр розглядає Прометея поряд з поетичними фантазіями: “Фантазуючи, ... ми завжди знайдемо в окремому образі прообраз поетичної уяви. Коли образ тьмяніє, відразу з’являється інший, який грає особистісними барвами і стверджує своє поетичне існування” [2, с. 88].

Творчий процес Г. Башляр називає “комплекс Прометея”, уявлення Башляра про комплекси пов’язане з творчим потенціалом людини, з бажанням розумової діяльності, тому “комплекс Прометея” заключається у бажанні Прометея знати більше та інтелектуально перевершити свого вчителя та батька. Звідси впливає поняття про непокору щодо батьків. Згідно міфу, батько не хотів навчати свого сина, оскільки не довіряв малому бешкетнику. Цікавість та небажання слідувати волі батька, не чіпати вогонь, штовхає хлопця до крадіжки. Ось чому Прометей став символом непокори на всі віки: “Історія розвитку чоловіків – це низка прометеївських діянь” [2, с. 103].

Філософ зауважує, що Прометей здобув для людей не просто тепло і світло, а приніс їм світло розуму, тобто свідомість, яку він викрав у богів, порушивши божі закони. Карою за цю зухвалу імпульсивну крадіжку може бути тільки вічне приниження “у центрі свого інстинктивного життя” [2, с. 105] та вічні страждання від болю, які спричиняє птах, пожираючи не просто його печінку, забираючи власний вогонь живої плоті. І хоча більшість вважають Прометея безбожником, автор називає ці страждання

подвійними: з одного боку, його нестерпні муки, а з іншого – туга богів, які усвідомлюють приреченість своєї влади та існування. Почуття страждання споріднюють їх світи та спонукають все-таки до примирення.

Башляр порівнює муки Прометея з творчими пошуками та муками, які вкінці призводять до творчої радості та естетичної насолоди митця. Справжню цінність надає вогню як певному піддрунтю кожної зароджуваної культури.

У відомому вірші Шарля Бодлера “Альбатрос” (Charles Baudelaire “L’albatros”):

Ходити по дошках природа не навчила – / A peine les ont-ils déposés sur les planches,

Він присоромлений, хода його смішна. / Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,

Волочаться за ним великі білі крила, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches

Як весла по боках розбитого човна. / Comme des avirons traîner à côté d’eux.

... Поет як альбатрос – володар гроз та грому, / Le poète est semblable au prince des nuées

Глузує з блискавиць, жадає висоти, / Qui hante la tempête et se rit de l’archer;

Та, вигнаний з небес, на падолі земному / Exilé sur le sol au milieu des huées,

Крилатий велетень не має змоги йти [4, с. 37] (пер. Д. Павличка).

/ Ses ailes de géant l’empêchent de marcher [6, с. 394].

Існують ще переклади цього вірша на українську мову І. Драча та М. Терещенка. Кожен перекладач наближує поезію до особистого світосприйняття. Д. Павличко, усвідомлюючи трагізм поета, возвеличує його, М. Терещенко наголошує на могутній та блискавичній силі поета: “Поет подібний теж до владаря блакиті, що серед хмар летить, мов блискавка в імлі” [4, с. 38]. І. Драч показує читачу, що мистецтво здатне освітити все навкруги: “Поете! Князю хмар твоя подібна сила, між блискавок ти свій й у грозовій імлі” [4, с. 38].

Тим не меншу в цьому вірші порушується проблема митця, який порівнюється з величним птахом, його місце у жорстокому та несправедливому суспільстві, яке його не сприймає, глузує, принижує, всіляко висміюючи талант поета. Протиставляється два світи: духовний (це – поет) та приземлений (юрба): “Бодлер стверджує високе призначення мистецтва – служити небесним ідеалам, нести дух волі, світло краси” [4, с. 31].

Поет, виконуючи заповідь Прометея, хоче донести до людей духовне світло й розуміння прекрасного, засуджує невігластво, моральну ницість. Робить так само, як Прометей, який побачив диких людей, пошкодував та приніс їм вогонь, оскільки мистецтво здатне освітлювати навколишній світ. Вони однаково покарані вічним приниженням та безпорадністю.

В іншій поезії Ш. Бодлера “Гімн красі” (Charles Baudelaire “Hymne à la Beauté “):

Красо! Чи з неба ти чи з темної безодні – / Viens-tu du ciel profond ou sors de l'abîme,

В твоєму погляді – покара і вина, / O Beauté? Ton regard, infernal et divin,

Безумні злочини й діяння благородні; / Vers confusément le bienfait et le crime,

...В твоєму погляді – і присмерк і світання, /... Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;

... Чи ти зійшла з зорі, чи вийшла із провалля [4, с. 42] (пер. Д. Павличко) /... Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres? [6, с. 435].

У цьому прикладі поєднуються образи Фенікса та Прометея. Автор поезії хоче зрозуміти суперечливе походження Краси, яка має естетичну цінність, несе велике духовне значення для людей. Краса, як і свідомість, яку подарував Прометей людству, містить світло та вогонь, оскільки вона захоплює, полонить, запалює бажанням думки та почуття людей, спонукає до безумних та благородних вчинків, які споріднені з образом Прометея. Вірш побудований на контрастах: небо – безодня, покара – вина, присмерк – світання, зоря – провалля, тому легко помітити образ Фенікса, що побудований на контрастах: життя – смерть – відродження. Все це створює особливу напругу, динаміку, експресію.

Отже, процес творчості Ш. Бодлера асоціюється з Прометеївським міфом, який в трактуванні поета набуває особливої величі та експресії.

Ще одним прикладом може служити вірш Артюра Рембо "П'яний корабель" (Arthur Rimbaud "Le Bateau ivre"):

...Я не залежав більш від гурту моряків: /... Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:

...А я, колись глухий, як мозок дівчорі, /... Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,

Все за водою плив! І заколот гігантський / Je courus ! Et les Péninsules démarrées

Зняли півострови, простори і вітри. / N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

Моє пробудження благословили шквали, / La tempête a béni mes réveils maritims.

...Я, весь плямований вогнистою дугою, /... Qui courais, taché de lunules électriques,

... – В такі-от ночі ти дримаєш у вигнанні, /... Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,

О зграє злотих птиць, Снаго прийдешніх днів? [4, с. 106-107] (пер. В. Ткаченко) / Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? [6, с. 522-525].

У цій поезії Рембо асоціює себе з п'яним кораблем, який довгий час плив за течією без точного маршруту. Цей відрізок життя поета можна порівняти зі сном, тому що він не був активним творцем своєї долі, а

просто споглядав навколишній світ через рожеві окуляри. Але він прокинувся від сну, подібно Прометею, від’єднався від натовпу і експресивно та вогненно закликає до пробудження, навіть пропонує “заколот гігантський” (tohu-bohu plus triomphants). Звичайно, його порив ніхто не розуміє, він усвідомлює жорстоку реальність, відсутність можливості щось змінити, і залишається покараним відлюдником в образі Прометея, який розмірковує над “прийдешніми днями”.

Лексика вірша емоційно забарвлена, порівняння та тропи використовуються для підсилення нагнітання емоцій, для відчуття гнітючого сірого песимізму: глухий, як мозок дітвори (plus sourd que les cerveaux d’enfants), як мрець замислений, вигулькує з-під хвилі (dévorant les azurs verts;ou, flottaison blême), неначе тьмяний знак (un noyé pensif), світанки збудженні, мов голубині зграї (l’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes), а я мов дівчина навколішках, затих... (Et je restais ainsi qu’un femme à genoux...) довбаючи, як мур, червоний небокрай (moi qui trouvais le ciel rougeoyant comme un mur).

Більшість тропів гіперболізовані: замислений мрець, збудженні світанки, я – корабель пропавший (or moi, bateau perdu). Все це можна пов’язати з притаманними прийомами експресіонізму, незважаючи на те, що вірш Рембо є ілюстрацією символістського стилю.

У висновку треба наголосити, що в концепції Г. Башляра образи Фенікса і Прометея в першу чергу стосуються специфіки творчого процесу. Поширеність цих образів в літературі модернізму дає підстави розглядати окремі стильові явища крізь призму “Поети Вогню”, інакше кажучи, витоки експресивного стилю шукати через психоаналітичну концепцію вогню.

Література:

1. Аполлінер Г. Пісня нелюбого. Зона / Гійом Аполлінер. Від Бокаччо до Аполлінера Лукаш М. О.; [пер. з франц. М. О. Лукаш]. – Ред. Упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1990. – 510 с.
2. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Гастон Башляр. – Х: ФОЛІО, 2004. – 141 с.
3. Великовский С. Французская поэзия XIX – XX веков / Самарий Велико-вский. – М: Прогресс, 1982. – На франц. яз. – 672 с.
4. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя / Ольга Ніколенко. – Х: Веста: Видавництво “Ранок”, 2003. – 144 с.
5. Новый французско-русский словарь [уклад. В. Г. Гак, К. А. Ганшина]. – М.: Рус. яз., 2001. – 1195 с.
6. Lagarde A. et Michard L. XIX-e siècle Les grands auteurs français du programme / André Lagarde et Laurent Michard. – Paris: Bordas, 1969. – 577 p.

Росстальна О. А.,

Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка, м. Чернігів

СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ОПОЗИЦІЇ “РЕАЛЬНЕ – УЯВНЕ” В ОПОВІДАННІ Т. ГАРДІ “В ЗАХІДНІЙ СУДОВІЙ ОКРУЗІ”

У статті аналізуються способи реалізації опозиції “реальне – уявне” в оповіданні Т. Гарді “В західній судовій окрузі”. Опозиція, що реалізується як протиставлення реального та вигаданого персонажами життя, виступає одним із способів моделювання сюжету та основою характеристики системи персонажів твору.

Ключові слова: протиставлення, реальне, уявне життя, проблеми морального характеру, юридична лексика.

The article is dedicated to the analysis of the ways of representation on the opposition “real – imaginary” in the short story of T. Hardy “On the Western Circuit”. Opposition presented as the contrasting of real and imaginary life of characters is one of the ways of plot construction and the basis for the description of the characters’ system.

Key words: contrast, real, imaginary life, moral problems, law terms.

Збірка коротких оповідань Томаса Гарді “Маленькі іронії життя” (“Life’s Little Ironies”, 1894) включає твори написані в кінці 1880-х – на початку 1890-х років – період, коли письменник працював над останніми романами, що певним чином зумовило проблемно-тематичну суголосність творів. Збірка замислювалася митцем як зразок “сучасної драми”, в основі якої був конфлікт особистості й соціуму, характерів і середовища [4, с. 280]. Опосередкований вплив на творчий процес означеного періоду мало захоплення творами Г. Ібсена, проблеми в яких Т. Гарді вважав співзвучними своїм романам “характерів і середовища” [4, с. 280]. Акцентуючи “соціальний” характер конфліктів своїх творів, англійський письменник підкреслював нерозривний зв’язок між трагічним і комічним. За його словами, “якщо уважніше придивитися до будь-якого фарсу, то ми побачимо трагедію, і навпаки – в трагедії завжди є місце для фарсу” [4, с. 282]. Саме таку “подвійну” природу мають короткі оповідання “Маленьких іроній життя”.

В основі сюжетів творів – події, що призводять до дисгармонії між уявленням героїв про щастя та оточуючою реальністю. Реалізоване у формі опозиції “реальне – уявне”, таке протистояння стає центром зображення у кількох оповіданнях збірки, зокрема – “В західній судовій окрузі” (“On the Western Circuit”, 1891).

Літературознавці розглядають цей твір Т. Гарді передусім у контексті ідейно-тематичного наповнення збірки. Так, Альберт Дж. Гверард на-

голошує на спорідненості теми “В західній судовій окрузі” та інших малих епічних творів письменника [3, с. 28]. Подібну точку зору висловлює Анатолій Бурцев [2, с. 155]. Іншу позицію для аналізу обирає Крістін Бреді. Вивчаючи образну систему оповідання, дослідниця акцентує важливу роль моралістичного характеру конфлікту твору. Проте, на нашу думку, для комплексного розуміння творчої спадщини Т. Гарді необхідне вивчення й інших важливих складових оповідання.

Метою літературної розвідки є дослідження принципів реалізації опозиції “реальне – уявне” в оповіданні.

Сюжет та персонажі “В західній судовій окрузі” схожі на тих, що використовувалися у фарсах. Героїв можна умовно назвати образами-масками: молода дівчина-служниця, яку спокушає заможний юнак; спокусник; заміжня жінка, закохана у спокусника; її чоловік. У контексті творчості Т. Гарді образи цих персонажів є образами-кліше [1, с. 121], типовими образами: Чарльз Рей – “end-of-the-age young man” [5, с. 81], Енн – наївна “pretty rural maiden” [5, с. 82] та Едіт – нещаслива дружина. Проте, на відміну від суто сатиричної спрямованості та відсутності моралістично-дидактичних елементів у традиційних фарсах, твір Т. Гарді апелює саме до проблем морального характеру. Відмітимо, що для першої публікації у періодиці письменнику довелося суттєво змінити сюжет оповідання, який не відповідав суворим смакам вікторіанського суспільства. Так, Едіт була вдовою, а Енн не чекала на дитину [1, с. 210]. Проте саме ці сюжетні деталі визначають характер проблематики твору.

У попередній літературній традиції сюжети з “підміною” персонажів використовувалися в основному в комедійних творах, у Т. Гарді натомість домінує драматична ситуація. В оповіданні комічні та драматичні елементи поєднуються таким чином, що найкумедніші епізоди є одночасно найтрагічнішими. Герої “В західній судовій окрузі”, які страждають через власну брехню, стають жертвами своїх помилок.

Головна героїня твору Едіт Гарнхем (Edith Harnham) – дружина заможного торговця вином – так саме як більшість героїнь збірки “Група шляхетних дам”, не дуже щаслива у шлюбі, адже виходить заміж через бажання батьків. Молода жінка приносить своє життя в жертву соціальним упередженням, що шлюб – єдиний спосіб реалізації жінки в суспільстві. Героїня так і не змогла покохати чоловіка, що акцентується автором через відсутність імені цього персонажа. І Едіт, і Енн говорять про містера Гарнхема та звертаються до нього, використовуючи виключно займенник “he” (він) та іменник “husband” (чоловік).

Як і героїня оповідання “Жінка з уявою” Елла Марчмілл, Едіт характеризується оповідачем як “lonely, impressionable creature”, “an interesting creature rather than a handsome woman; dark-eyed, thoughtful, and with sensitive lips” [5, с. 79]. Молода жінка прагне віддати комусь душевне

тепло, поділитися самотністю. Не маючи дітей, вона адресує свої турботи молодій служниці Енн. Проте ставлення місіс Гарнхем до служниці – суміш турботи та ревности – викликане самотністю героїні. З одного боку, Едіт потрібне товариство Енн, а, з іншого, вона заздрить її молодості та свободі.

Сама ж місіс Гарнхем ніби постійно перебуває на маргінесі життя, не є його активною учасницею. Так, читач вперше бачить її біля вікна. Жінка здалеку спостерігає за меллстоцьким ярмарком. Згодом, коли між Енн та лондонським адвокатом Чарльзом Реєм зав'язується листування, місіс Гарнхем погоджується допомогти неписьменній дівчині. Пишучи романтичні послання від імені Енн, Едіт знову опиняється на маргінесі, ховається за ім'ям та тілесним образом служниці. Життєву позицію Едіт Гарнхем можна охарактеризувати як споглядальне імітування. З одного боку, жінка спостерігає за розвитком стосунків Енн і Чарльза, проте, з іншого, бере в них участь через листування. В сюжетному плані оповідання споріднене з твором французького драматурга Е. Ростана “Сірано де Бержерак” (1897), в якому презентований “чоловічий” варіант розгортання подій. Проте, на противагу благородному Сірано де Бержераку, який протягом багатьох років приховував свою роль у листуванні між Роксаною та Крістіаном де Новіллеттом заради щастя та спокою коханої, Едіт Гарнхем за допомогою листів намагається заповнити прогалини свого власного життя.

Енн, яку оповідач характеризує як “a pretty rural maiden”, приваблює столичного молодика своєю простотою та сільською безпосередністю. Ця героїня уособлює образ жінки-дівчини (відмітимо спорідненість з образом Тесс початку роману Т. Гарді “Тесс із роду д’Ербервіллів”). У багатьох випадках вона поводить як дитина та має доволі наївний погляд на життя. Легковажно віддаючись Чарльзу, Енн дозволяє йому “won her body and soul”. Дізнавшись про намір героя взяти з нею шлюб – “jumped for joy like a little child” [5, с. 89], а лист, написаний її рукою, нагадує почерк восьмирічної дівчинки. Молода служниця повністю довіряє свою долю місіс Гарнхем, не допускаючи думки, що її пані сама може захопитися Чарльзом. Образ такої наївної та довірливої “pink and breezy” дівчини контрастує з сірою рутинною лондонських буднів молодого адвоката та слугує для відтворення контрасту між містом і селом, який присутній практично в усіх творах Т. Гарді. Проте природна невимушеність та врода виявляються єдиною чеснотою Енн. Її малоосвіченість та неактовність, що залишаються поза увагою Чарльза під час кількох романтичних зустрічей, проте відкриваються після весілля, знищують Енн, створену листами Едіт. Лондонський молодик проектує образ майбутньої дружини у своїй уяві. Завдяки листуванню Чарльз починає бачити в Енн не тільки “дитя природи”, а й особу, що може стати достойною дру-

жиною для людини його соціального становища та походження. Саме тому розчарування чоловіка, який дізнається, що неписьменна Енн не написала жодного листа без сторонньої допомоги та не може підтримати навіть простої розмови у товаристві, вдвічі жорстокіше. Шлюб, який здається герою “a galley, in which he, the fastidious urban, was chained to work for the remainder of his life, with her, the unlettered peasant, chained to his side” [5, с. 94], – фіаско не тільки сімейного, а й професійного життя. Союз двох людей, зовсім чужих одне одному, робить нещасним і третю сторону – Едіт Гарнхем, яка закохалася у молодого чоловіка, листуючись з ним під іменем своєї служниці.

Стосунки двох жінок та чоловіка, що укладаються у своєрідний трикутник, можна схарактеризувати, як ілюзорні, адже кожна зі сторін дуже мало знає об’єкт свого захоплення, натомість заповнюючи прогалини фантазіями, часто ігноруючи факти реальної дійсності. Так, і Енн, і Едіт відчувають прихильність до молодого адвоката через вишукані манери та приємну зовнішність. Проте, якщо Енн не соромлячись говорить Чарльзу: “you are so genteel that you must have plenty of money” [5, с. 78], тим самим окреслюючи межу своїх інтересів, Едіт намагається заповнити порожнечу у стосунках з чоловіком. Роль юнака у житті місіс Гарнхем підкреслюється автором за допомогою значення прізвища героя, що перекладається як “промінь, проблиск” [6, с. 379]. Листи до Чарльза, які позбавляють Едіт самотності та стають променем світла у темряві подружнього буття, насправді можна назвати імітуванням чужого життя. Місіс Гарнхем підмінює своє життя вигаданим. Лондонський адвокат видається Едіт романтичним героєм. Її захоплення настільки сильне, що його не знищує навіть усвідомлення реальної сутності Чарльзових дій – герой спокушає Енн без наміру взяти з нею шлюб. Вона кохає чоловіка незважаючи на те, що від нього вагітна інша жінка. Емоційний вигук: “I wish it was mine – I wish it was!” [5, с. 88] ілюструє двозначність становища героїні. Допмагаючи Енн, місіс Гартхем одночасно хоче опинитися на її місці, що підкреслюється автором за допомогою значення імені Едіт (староанглійське “суперниця”). Проте, обманюючи себе, героїня одночасно вводить в оману й Чарльза. Спроби жінки перенести свої емоції та почуття на чоловіка, який пов’язаний з Енн незримим ланцюгом її вагітності, обертається для Едіт на подвійну втрату. Повернувшись після весілля у порожній, мовчазний та холодний будинок, місіс Гарнхем усвідомлює беззмістовність свого життя. Образ-символ дому, важливий елемент художнього світу творів Т. Гарді, виступає в оповіданні як уособлення самотності героїні. І в першій, і в фінальній сценах твору читач бачить Едіт у темному та холодному будинку. Показово, що елемент щасливого фіналу (поцілунок Едіт та Чарльза) – не є заключним епізодом твору. Натомість фінальним акордом стає зображення сцен із життя двох подружніх

пар – повернення до реальності та знищення мрій та ілюзій, створених героями власноруч. Рефлексія, якою герої замінюють своє життя, не вписується в реалію їх справжнього існування. Опозиція “реальне – уявне”, намічена на проблемно-тематичному рівні, реалізується також у специфічній стилістичній манері письменника.

“В західній судовій окрузі” характеризується “використанням значної кількості термінів юриспруденції” [1, с. 125], непрямой мови й імітуванням епістолярного жанру. Відомо, що у 1890 р. Т. Гарді відвідував судові засідання у Лондоні, збираючи інформацію для романів [4]. Важлива роль специфічної судової лексики фіксується вже у назві оповідання. Таким чином у особливий спосіб називається місце, де розгортаються події. Один з головних героїв твору – адвокат за фахом, а використання автором юридичної лексики створює для читача атмосферу перебування у залі суду. Так, лист Рея до Енн називається “document”, шлюбні Едіт та Енн – “contracts”, освічення Чарльза супроводжується “a statement of his position and consultation”, а одруження героя визначається, як “ratification of a previous union”. Найдраматичніша сцена твору – відкриття юристом правди про неписьменність дружини та справжню авторку листів – презентована у вигляді перехресного допиту свідка в суді. Короткі влучні уточнюючі запитання чоловіка слугують підтвердженням його провини перед Енн та провини Едіт перед молодим подружжям, а сам Чарльз виступає радше у ролі адвоката, аніж закоханого. Навіть цілунок вписується у схему допиту, оскільки є безпосередньою відповіддю на питання юриста.

Початок та фінал твору теж набувають обрамлення юридичного характеру. Оповідання відкривається описом меллстоцького ярмарку: “The spectacle was that of the eighth chasm of the Inferno as to colour and flame, and, as to mirth, a development of the Homeric heaven” [5, с. 75]. Ремінісценція “Божественної комедії” Данте – згадка восьмого кола пекла, де серед інших грішників перебувають звідники та спокусники, має своєрідне продовження у фіналі твору. Чарльз Рей, який спокусив Енн, не маючи наміру взяти її за дружину, юридично закріплює шлюбом своє занурення у пекло життя з “неписьменною селючкою”. Спокутуючи свою провину в юридичному розумінні, адвокат не відчуває моральної правоти свого вчинку. Різниця у походженні та вихованні Чарльза та Енн – порожнеча у подружньому житті, яку не може заповнити легітимізація стосунків, акцентується у творі за допомогою використання непрямой мови та листування.

Опосередковане звернення автора до епістолярної форми підкреслює драматизм долі героїв. Роман молодого адвоката та служниці, що розгортається передусім у листуванні, тобто має “заочний характер”, не отримує щасливого продовження при зустрічі в реальності. У тексті оповідання діалоги між Чарльзом та Енн передаються у вигляді непрямой

мови, при чому в більшості – це слова дівчини. Відсутність безпосереднього спілкування підкреслює характер стосунків героїв: сільській жінці заможний чоловік-городянин видається “неначе якимось божеством” (алюзія сцени зустрічі Ежені Гранде та Шарля Гранде з роману О. де Бальзака “Ежені Гранде”), проте для нього неписьменна та малоосвічена дружина – “неначе домашня тварина”. Нерівний шлюб, який “скріплюється” майбутньою дитиною, – прозаїчний фінал ілюзії – романтичного захоплення епістолярного характеру.

Проблеми моральної відповідальності за свої вчинки, до яких Т. Гарді звертається у романах та оповіданнях збірки “Маленькі іронії життя”, інтерпретуються у творі “В західній судовій окрузі” як протиставлення вигаданого та реального життя в контексті взаємин між чоловіком та жінкою. Використання специфічної юридичної лексики, що акцентує теми провини та каяття, та непрямої мови, за допомогою якої підкреслюється неправдивість та нещирість відносин героїв, переносить проблему стосунків між персонажами у площину етики та моралі. Опозиція “реальне – уявне” виступає при цьому одним із способів моделювання сюжету та основою для характеристики системи персонажів твору.

Література:

1. Brady K. The Short Stories of Thomas Hardy / Kristin Brady. – New-York: St. Martin’s Press, 1982. – xii, 235 p.
2. Бурцев А. А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики / Анатолий Алексеевич Бурцев. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1991. – 366с.
3. Guerard A. J. Thomas Hardy. The novels and stories / Albert J. Guerard. – Cambridge: Harvard univ. press, 1949. – xii, 177 p.
4. Hardy F. E. The Life of Thomas Hardy (1840 – 1891) / Florence Emily Hardy. – London, Macmillan, 1933. – xi, 327 p.
5. Hardy T. Selected short stories: [short stories] / Thomas Hardy. – Hertfordshire: Wordsworth Edition Ltd, 1996. – 180 p. – (Першотвір).
6. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий: Ок. 22700 фамилий / Анатолий Иванович Рыбакин. – М.: Рус. яз., 1986. – 576 с.

Самолук О. В.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка, м. Тернопіль

ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОЧОСТІ 40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУР

Стаття присвячена типологічному вивченню української та німецької поезії 40-х років ХХ століття. У статті з'ясовуються джерела вивчення поетичної творчості українських поетів Андрія Малишка, Михайла Ореста та німецьких – Еріха Вайнерта, Готфріда Бенна. Творчість цих поетів досліджується на основі пошуків аналогій у поетичних збірках Андрія Малишка та Еріха Вайнерта, Михайла Ореста та Готфріда Бенна.

Ключові слова: *порівняльне літературознавство, аналогія, поетична творчість, поезія, художній образ.*

The article is devoted to typological research of Ukrainian and German poetry of 40-ties of the 20th century. The sources of research of poetry of Ukrainian poets Andriy Malyshko, Mychailo Orest and German poets Erich Weinert, Gottfried Benn are investigated. The poetry of these poets is investigated on the basis of searching for analogies in volumes of Andriy Malyshko and Erich Weinert, Mychailo Orest and Gottfried Benn.

Key words: *comparative literature studies, analogy, poetry, image.*

“Типологічна систематизація дає змогу глибше пізнати й подумки упорядкувати життєвий хаос літературного життя й полегшує читачеві орієнтацію в надзвичайному багатстві мистецьких явищ” [1, с. 111]. Порівняльне літературознавство послуговуючись порівняльно-типологічним підходом прагне не лише упорядкувати “життєвий літературний хаос”, не лише провести паралелі між аналогіями та контрастами у полілозі літератур, а й цим самим дослідити нове, маючи необмежений обсяг експериментального матеріалу.

“Типологічне вивчення, ґрунтуючись на паралельних зіставленнях і контекстуальному аналізі, займається не з'ясуванням індивідуальної своєрідності літературного явища, а системним розкриттям тих структурних властивостей, які дають змогу говорити про його належність до певного літературно-естетичного чи історико-літературного типу, навіть якщо зіставлявані літературні факти не перебувають у безпосередньому зв'язку між собою” [1, с. 117].

Кожна епоха, час залишають по собі культурну спадщину. Поетична спадщина – це один із елементів культуротворення та культуровпливу. Дослідник поетичної творчості ставить перед собою завдання розкрити особливості поезії того чи іншого літературного періоду. У цій стат-

ті досліджується поезія 40-х років ХХ століття у контексті двох літератур: української та німецької, хоча можна говорити і про три літератури: українську, східнонімецьку та західнонімецьку, проте такий поділ німецької літератури почав назрівати лише після капітуляції Німеччини у Другій світовій війні, а остаточно така переорієнтація на німецьку літературу відбулася у 1956 році, коли Вальтер Ульбріхт у своєму зверненні на четвертому конгресі письменників (наразі вважається третім) виголосив положення про формування двох німецьких літератур. З того часу у НДР розвивалася література орієнтована на канони соцреалізму, а західнонімецька література спроектувала своє естетичне обличчя в бік європейського літературного процесу.

Актуальність статті зумовлена передусім новою літературознавчою стратегією – компаративним дослідженням двох літератур – української та німецької, остання з яких в подальшому вивчається у статусах східнонімецької та західнонімецької. У цьому напрямі пропонуємо типологопорівняльне дослідження поетичної творчості Андрія Малишка (1912–1970) та Еріха Вайнерта (1890–1953), Михайла Ореста (1901–1963) та Готфріда Бенна (1886–1956). Перша паралель проводиться на основі української та східнонімецької поезії, друга – на основі української та західнонімецької. Усі вищезгадані митці виражають дух та психологію нелегкого життя першої половини ХХ століття. Розквіт їхньої творчості припадає на 30–40-ві роки. Тематика поетичних творів цих митців у сфері поезики відбиває складні процеси модерністської та соцреалістичної образності. Поетична творчість являється різновидом біографічних та історикоуніверсальних часопросторових уявлень. Дослідження поетичної спадщини не лише доповнить широко вивчений статус української та зарубіжної воєнної та повоєнної художньої творчості, а й є цілком самостійним організмом, через особливості якого можна спостерігати розвиток літературних явищ, таких, скажімо, як експресіонізм, екзистенціалізм та соцреалізм української та німецької поезії. Панорама поетичної картинності української та німецької поезії 40-х років ХХ століття у літературознавчій компаративістиці досліджена не достатньо в порівнянні із прозою.

Компаративно творчість Андрія Малишка та Еріха Вайнерта, Михайла Ореста та Готфріда Бенна досі не вивчалася, хоча творчості українських поетів присвячені поодинокі наукові дослідження. Так, творчість А. Малишка розглядалася біографічно у літературно-критичних нарисах С. Крижанівського “Андрій Малишко” (1951), Л. Коваленка “Поет Андрій Малишко” (1957), М. Богуцького “Дзвінке слово поета” (1962), О. Килимника “Крізь роки. Літературно-критичні нариси” (1968), “Поет і час. Літературно-критичні нариси” (1973); І. Дузя “З відкритим серцем” (1974), В. Неділька “Вивчення творчості Андрія Малишка” (1977), А. Костенка “Андрій Малишко. Біографічна повість” (1981, 1987), Д. Шла-

пака “Полум’яний сурмач. Життя і творчість Андрія Малишка” (1982), Л. Дем’янівської “А. Малишко: життя і творчість” (1985) та інших. Про особистість та становлення Андрія Малишка як поета багато написано у передмовах, вступних статтях до його збірок, які належать Д. Павличку, В. Іванисенку, І. В. Зубі та корифею української поезії М. Рильському. Наразі дослідження по творчості А. Малишка вщухли і не набувають нового резонансу у літературознавчих дискусіях, навіть вищезазвані біографічні твори свідчать про застарілість поглядів щодо вивчення його творчості (переважно 50-80 роки минулого століття).

Поетика образів Андрія Малишка та Еріха Вайнерта багата на стилістично-образні аналогії, деякі види тематично-образних подібностей мають часто архетипний характер і також поезії притаманне інтертекстуальне підґрунтя та фольклорні мотиви. Поезія близька за стилем написання. Ряд геополітичних чинників (Друга світова війна, тоталітарний режим, теорія соцреалізму) вплинули на появу спільних рис у творчості поетів без наявності безпосередніх контактів між ними.

Еріх Вайнерт з 1935 до 1946 року жив і працював у колишньому Радянському Союзі. Під час Другої світової війни Вайнерт перебував на фронті на боці Радянської армії. Сьогодні Еріх Вайнерт відомий як автор численних збірок: “Affentheater. Politische Gedichte” (1925), “Erich Weinert spricht” (1930), “Es kommt der Tag” (1934), “Pflastersteine” (1934), “Rot Front” (1936, видана у Києві), “An die deutschen Soldaten” (1942), “Stalin spricht” (1942), “Gegen den wahren Feind” (1944), “Kapitel II der Weltgeschichte. Gedichte über das Land des Sozialismus” (1947), “Rufe in die Nacht” (1947), “Das Zwischenspiel. Deutsche Revue von 1918 bis 1933” (1950) та як перекладач поетичної творчості Івана Франка та Тараса Шевченка. З його творчістю можна познайомитися більш детально у російськомовному перекладі. Поодинокі спроби перекладати творчість Вайнерта українською мовою належать Олександрі Седеню [4] та Оксані Самолюк [3]. Під редакцією В. Н. Девекіна вийшли в світ російськомовні книги, де творчість Еріха Вайнерта розглядається біографічно та з погляду його художньої майстерності: “Писатели Германской Демократической республики. Эрих Вайнерт” (1953), “Эрих Вайнерт. Избранное” (1958) та “Эрих Вайнерт. Критико-биографический очерк” (1965).

Михайлу Оресту в Україні присвячено, на жаль, небагато наукових досліджень. Його творчість інтерпретували В. Державин, С. Гординський, М. Ільницький, І. Качуровський, С. Павличко. Сучасні дослідники його поетичної творчості – Олена Бросаліна, Юрій Ковалів, Марія Козак, О. Лященко та Яр Славутич. Велике значення для популяризації Михайла Ореста в Україні як особистості та неперевершеного митця мають матеріали літературознавчого симпозиуму “Михайло Орест – адепт духовності нової” під редакцією П. Роєнка. Вагоме місце серед літературоз-

навчих намагань донести творчість Михайла Ореста в сучасних літературних традиціях належить Наталії Кириєнко, авторці багатьох наукових статей та аналітичного дослідження "Я вернуся до тебе, Отчизно моя...". Естетична система Михайла Ореста" (2008).

Творчість Михайла Ореста, особливо поезія написана у 40-ві роки, дотична з поетичною спадщиною німецького поета, філософа, письменника, Готфріда Бенна. Цих поетів зближує географічна площина, яка дала змогу розвивати своє мистецтво в руслі європейського літературного процесу з вкрапленням у творчість рис експресіонізму, сюрреалізму та екзистенціалізму. Екстраординарний розвиток поетичної думки, психологія почуттів, внутрішня експресивність, тяжіння до античної міфології та образність поєднують поезію Ореста та Бенна у один творчий тандем, який не боявся експериментувати мовним матеріалом та розлогістю свого філософського світобачення. Вірші, що увійшли до збірок "Душа і доля" (1946) М. Ореста та "Статичні вірші" (1948) Г. Бенна знаходяться на міметичному рівні психоемоційного сплеску, який викликаний не лише життєвими перипетіями авторського Я, а й долею нації в цілому. Художній континуум поетичної творчості М. Ореста та Г. Бенна позначений також імпліцитними образами, які потребують ґрунтового аналізу з опорою на біографічні реквізити авторів.

Творчість Готфріда Бенна в Німеччині вже давно набула великої популярності. Свідченням цього є назви монографій "Готфрід Бенн – не-примириме протиріччя" Іохіма Фаланда, "Готфрід Бенн: життя, творчість, протиріччя" Г. Е. Хольхузена та вже у 1958 році написана Дітером Велерсофом дисертація "Готфрід Бенн, фенотип свого часу". Дітер Велерсоф вважав, що творчість Готфріда Бенна є досить оригінальною і нетиповою для епохи фашизму та його розгрому. Бенну вдалося описати свою епоху поетично, не виключаючи при цьому проблему людської екзистенції, яка знаходить своє вирішення у Бенна через мистецтво, в якому звільняється Я від жахів дійсності, відчуженості, болю утрат та страхів. Готфрід Бенн став для повоєнного покоління культовою постаттю, "фенотипом свого часу".

Про творчість Г. Бенна голосно та захоплююче говорять німецькі критики та літературознавці, свідченням цього є велика кількість публікацій: М. Браунк "Бенн" у "Autoren. Lexikon deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts", Х. А. Глазер "Готфрід Бенн" у "Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995", Р. Шнель "Абсолютна поезія. Готфрід Бенн" у "Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945", Г. Форстер "Готфрід Бенн" у "Deutsche Literaturgeschichte" (ті, які потрапили до можливостей прочитання). Вагоме значення для популяризації творчості Готфріда Бенна – скромного генія літератури ХХ століття – становлять такі найновіші німецькомовні праці як "G. Benn. Der Mensch zwischen Welt

und Leere” (2004) Крістіан Штайн, “Gottfried Benn” (2006) Вольфганга Емеріха, “Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit” (2006) Гельмута Летена, “Gottfried Benn. Leben, niederer Wahn. Eine Biographie” (2006) Фрітца Й. Радатца, “Sein Leben in Bildern und Texten” (2007) Хольгера Гофа, “Gottfried Benn. Genie und Barbar: Biographie” (2008) Гунара Декера, “Lektüreschlüssel zu Gottfried Benn: Lyrik” (2008) Маріо Ляйза.

Творчість Г. Бенна набула в 90-ті роки ХХ століття широкого розголосу у Росії. Його поезію перекладали С. Аверінцев, Е. Вітковський, В. Марінін, С. Морейно, А. Прокоп'єв, В. Топоров та багато інших. Значну лепту до популяризації його творчості внесли Вальдемар Вебер та Ольга Татарінова.

Наші розвідки в українському перекладознавстві натрапили на україномовні переклади поодиноких віршів Бенна в особах Г. Петросаняка, П. Рихла та В. Стуса, які вміщені в “Антологію зарубіжної літератури другої половини ХІХ – ХХ століття” за редакцією Д. С. Наливайка (2002). До переліку перекладених німецьких творів Мойсея Фішбеяна теж входять переклади поезій Готфріда Бенна. Найбільшої популярності вірші Бенна набули після закінчення Другої світової війни й після його десятирічного літературного мовчання (1936-1946). Читацька аудиторія була захоплена читанням збірок “Статичні вірші” (1948), “Сп’янілі хвилі” (1949), “Фрагменти” (1951). Поетичні тексти цих збірок зараховують до так званих “герметичних віршів”, які пронизані впливом Т. С. Еліота та В. Х. Аудена. “Статичні вірші” Г. Бенна є специфічним зображенням художньої форми “Gewalt des Nichts” (“влади Нічого”). Бенн у формі, тобто у мистецтві, вбачав можливий захист від хаосу, демонічних впливів та існування “Ніщо”.

Автор дисертаційного дослідження А. Ю. Вонторський знаходить багато спільних рис Г. Бенна з О. Ольжичем, відносячи Бенна до німецьких “революційних консерваторів”, “ідейний стрижень” яких вбачає у спробі “поєднати настанову на відродження героїчного майбутнього з революційними засобами, що мають здійснити такий проект” [2, с. 6]. На наш погляд, Г. Бенн зі своїм дуалістичним світобаченням, філософською постановкою онтологічних та антропологічних питань знаходиться у тісному змістовому концепті з М. Орестом. Поетичний космос лірики М. Ореста та Г. Бенна єднає у собі пантеїстичне, сакральне, есхатологічне, він знаходиться у постійних пошуках метафізичних основ буття.

Хірургічне втручання в українську та німецьку поезію: розчленовування, діагностика внутрішніх органів (образи, мотиви, тропи), які впливають на дихальні шляхи (літературний процес). Така медицина в середовищі літературної матриці окреслює основні елементи (органи), які є функціонально-важливими. Кожна поезія має своє серце, свої очі та вуха. Поезія чутлива, вразлива – вона це організм, в якому словесна циркуляція утворює кровоносно-судинну систему всього поетичного організму.

Образна система поетичного твору є кардіологічним відділенням поетичного задуму. Образ є опорою, на якій тримається поетична матерія, тому, власне, і на його особливостях ми будуємо наше компаративне дослідження, адже за специфікою присутності образів у поетичному тексті, можна спостерігати загальні тенденції творчості поета загалом і також того періоду, який ознаменовується кризь призму образів. Образ є вагомим елементом внутрішньої форми твору. Взаємодія образів у поетичному тексті утворює цілісну систему образів, які своїм динамічним рухом у матриці словесної матерії, стають експліцитними кодами, знаками всієї творчої спадщини митця. На наш погляд, образ є тим акумулятивним елементом, через який можна яскраво презентувати творчість досліджуваних нами поетів та й загалом знаменне десятиліття у контексті двох літератур ХХ століття.

Література:

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Льницький. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
2. Вонторський А. Ю. Образ світу в поезії Олега Ольжича: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01 “Українська література” / А. Ю. Вонторський. – Львів, 2002. – 20 с.
3. Самолук Оксана. Поезія 40-х років ХХ століття. Скринька печалі / Оксана Самолук. – Тернопіль: Астон, 2009. – 160 с.
4. Седень Александр. Три коліскові [Електронний ресурс] / Александр Седень // Стихи Ру. Бібліотечний вісник – 2009. – С. 5. – Режим доступу.: <http://www.stihi.ru/2009/05/06/6194>.

Сафіюк О. В.,

*Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Шевченка,
м. Кременець*

РЕЦЕПТИВНА ПОЕТИКА МОДЕРНІСТИЧНОГО РОМАНУ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА “УЛІСС”

У статті йдеться про літературно-критичну рецепцію модерністичного роману Джеймса Джойса “Улісс”. Її представниками є Дарія Віконська, Умберто Еко, Карл Густав Юнг та ін. Значна увага зосереджується на рецептивній поетиці роману в контексті взаємодії категорій “автор-читач”.

Ключові слова: модерністичний роман, рецептивна поетика, джой-сознавство, автор, читач, реципієнт.

The article reveals the critical perception of James Joyce’s “Ulysses”. Among the representatives of the Ukrainian critical individuals are Dariya Vikonska, Umberto Eco, Carl Gustav Jung and others. Great attention is paid to perception of the novel by the interrelation of two categories – “author – reader”.

Keywords: modernistic novel, perception, Joyce studies, author, reader.

Рецепція творів художньої літератури завжди була об’єктом вивчення літературознавчої компаративістики. Проблемним тут залишається і зв’язок між автором та читачем, сприймання останнім художнього доробку. Авторка ставить за мету проаналізувати особливості рецепції роману відомого ірландського письменника Джеймса Джойса “Улісс” та вияснити шляхи взаємодії категорій “автор – читач”.

Основний акцент будь-якого художнього твору змістився із осі “автор – твір” на вісь “твір – читач (реципієнт)”, де читач має повне відношення до художньої цілісності та завершеності твору. Читач, як самостійна та повноправна ланка вищезгаданої осі, з’явився від часів романтизму. Він відразу ж став невід’ємним співучасником “діалогу”, дискурсу. Адже дотепер саме “кінцевий адресат” (реципієнт) розумівся в науці як фігура, що є присутньою лише апіорі, своєрідним прихованим “знаком” будь-якого твору [14, с. 26]. Реципієнт утвердився як наукова категорія, як необхідний складник сприймання твору. Рецептивна поетика досліджує іманентну багатозначність змісту, який насичує текст, притому на рівні індивідуального сприйняття цього тексту [14, с. 7].

Відомо, що засобом створення і передачі поетичного образу є слово, наша мова, яка має знаковий характер (знак – це будь-який предмет, який виконує комунікативну роль, вказуючи на інший, відсутній предмет). Згідно із знаковою теорією, текст не можна розглядати поза триадою автор – текст – читач. Автор виконує важливу роль, маркуючи текст,

який в свою чергу продукує очікування, пошук читачем культурних асоціацій, розуміння тексту та його переосмислення.

Поетичний текст сприймається нами за допомогою читання, де поетичний образ є уявним. Цей образ здатний бентежити свідомість читача, навіювати на нього різноманітні враження. Автор, як творець тексту, використовує різноманітну кількість знаків та кодів, які читач розшифровує, знайомлячись з тим чи іншим твором” [12]. Таким знаковим романом на нашу думку є “Улісс” Джеймса Джойса, роман, що змусив замислитися і багатьох дослідників джойсіани загалом і читачів зокрема. Сам письменник наголошував, що мріяв про читача, який до кінця своїх днів битиметься над розгадками багатьох його символів та знаків в “Уліссі”.

Роман Джеймса Джойса мав суттєвий вплив на творчість багатьох видатних літературних постатей Америки та Західної Європи свого часу, а саме В. Вулф, С. Беккета, Е. Хемінгуей, Дж. Стейнбека, В. Фолкнера, Т. Манна. Ціле покоління модерністів виховувалися на його доробку. Творчість Джеймса Джойса посприяла інтелектуалізації літератури його сучасності та розвитку модерністичного роману. Джойса ще до публікації повного тексту роману почали наслідувати. “Улісс” був проголошений прапором “сучасного” мистецтва (тобто модернізму) і в самій Англії, і за її межами. Про твір цей заговорили, як про новий етап в розвитку сучасної прози” [11, с. 106].

Роман писався з 1914 по 1921 рік, у Трієсті та Цюриху. Як і багатьом письменникам, Джойсу здалеку Ірландію вдалося набагато легше зрозуміти та описати. Англійську версію роману у вигляді окремих епізодів було опубліковано у 1918–1920 роках в американському журналі *Little Review*. Але потім, ще до завершення публікації повного тексту, з 1920 до 1933 року його було заборонено до друку американським судом. Примірники роману вилучали й знищували. Лише у 1933 році він отримав дозвіл на публікацію у США. У Великій Британії перше видання “Улісса” з’явилося у 1936 році, а на батьківщині Джойса, в Ірландії перші копії роману відкрилися широкому загалу лише у 1960 році.

У Радянському Союзі перші переклади окремих уривків було зроблено у 1925 році В. Житомирським. Здійснені у 30-ті роки спроби повного перекладу роману “Улісс” були перервані репресіями. Перекладач В. Стеніч і група перекладачів під керівництвом П. Кашкіна були заарештовані й загинули у 1937 році. У 80-ті роки були ще кілька спроб перекладу роману російською мовою [18].

На вітчизняних теренах “Улісс” було представлено у перекладі В. Хінкінса та С. Хоружого, із коментарями та поясненнями. Російські перекладачі дали змогу читачеві зрозуміти посилання та зв’язки, на які вказує Джойс впродовж усього роману, допомогли російському читачеві збагнути те, що англійському доводилося б здогадуватися. В. Хінкінс

справедливо вважає, що працювати над текстом “Улісса” потрібно одній людині – повинна відчуватися одна рука, адже у іншому випадку слово та лейтмотиви важливі для автора, що з’явилися на перших сторінках книги, повинні відгукнутися на останніх [4, с. 169].

Шукав зустрічі із Джойсом і Всеволод Вишневский. Він прочитав роман у перекладі, та був вражений не лише силою, а й новаторством ірландця. Письменник гостро засуджував негативних критиків роману і тих, хто вважав “Улісс” недоречним для прочитання. Перша публікація роману на російській мові відбулася на сторінках альманаху “Новини Заходу” у 1925 році, а першим рецензентом Джойса став Євген Замятін.

Такою була історія написання “Улісса”, та не менш важким та проблематичним виявилось сприймання роману. І якщо письменник XIX століття “знав усе” про своїх героїв, то письменник кінця XIX – початку XX століття дає можливість читачеві самому робити висновки через фіксацію своїх спостережень і тих деколи небагато чисельних, але глибоко виразних натяків, розкиданих по тексту, які ніколи прямо не розкриваються [5, с. 32]. Дослідник джойсіани Умберто Еко наголошував, що автор – це той, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й укомплектовані деталями для правильного розвитку [9, с. 56].

У своїй праці “Відкритий твір” (1962) Еко запропонував зрозуміти “нову діалектику між твором та інтерпретатором”, і представив “визначеність” та “відкритість” твору на рівні його “споживання”. Дослідник справедливо стверджує, що кожне таке “споживання” твору – це інтерпретація та реалізація його, і кожного разу твір знову і знову оживає у своїй неповторній перспективі” [10, с. 409]. Адже ланцюг “автор – читач” нероздільний та єдиний.

Твір – це в першу чергу автор і навіть символ автора [14, с. 71]. Будь-який художній твір є відображенням почуттів та світогляду автора, втіленням позитивних чи негативних емоцій, через твір автор передає свої настрої та переживання. Адже твір це не мертва окрема субстанція, вона оживає в уяві читача. Звісно, ми не можемо стверджувати про існування якогось сталої однакової рецепції художнього твору “споживачем”.

Прикметно, що протягом усього минулого століття робилися спроби дослідити проблеми, пов’язані із категорією “читач”. Було представлено низку термінів для дефініції читача – “імпліцитний читач” В. Ізера, “зразковий читач” У. Еко, “архічитач” М. Ріффатера, “інформований читач” С. Фіша, “уявний читач” Е. Вульфа [10, с. 55]. Однак, більшість дослідників сходилося на думці, що читач не є відстороненим спостерігачем, а необхідною складовою художнього твору, без якої твір фактично перестає існувати. У рецептивній поезиці основа аналізу – сприйняття твору читачем, бо твір без читача не функціонує, він реалізується тіль-

ки в діалозі з читачем. Засновники рецептивної естетики – німецькі вчені Ганс Роберт Яусс і Вольфганг Ізер заперечили уявлення про твір як автономний об’єкт, і звернули увагу на читача як адресата і сприймача літературного тексту.

В. Ізер досліджує взаємодію тексту з читачем, конкретні текстуальні стратегії залучення читача до співгри тощо, висвітлюючи специфічний спосіб існування літературного твору, становлення якого відбувається у свідомості під час акту читання, де в уяві читач вимальовує окрему сталу картину. Особливу увагу В. Ізер спрямовує на так звані “порожні місця” – прогалини, які читачева уява заповнює самотужки” [12].

Безсумнівно перспективними були спостереження ролі читача Морисом Бланшо у збірці “Простір літератури” (1955) про діалогічність співпраці автора та читача, як нерозривну сукупність та єдність. Автор переконував, що “читання, що приймає творіння, яким воно є, і таким чином звільняє його від будь-якого автора, не полягає в запровадженні на його місце читача, особистості, що існує в твердому стані, має свою історію, ремесло, релігію і навіть читає, тож виходячи з усього цього, починає діалог із іншою особистістю, тією, що написала книгу” [2, с. 181].

Кожен твір містить у собі образ свого читача, тому ми можемо говорити про те, що читач є дійовою особою твору [грек, 30]. Крім того і читач і автор повинні керуватися однаковою системою кодів, тому це і є прерогативою для автора при створенні тексту як дискурсу. “Улісс” Джеймса Джойса безперечно орієнтований на попередньо поінформованого читача, оскільки містить величезну кількість таких кодів, які потрібно сприйняти та зрозуміти.

Елла Гончаренко, дослідниця ірландського письменника, вказує на недостатнє висвітлення читачького сприйняття “Улісса”. Адже Джойс успадкував класичне уявлення про стосунки письменника та читача. Е. Гончаренко значної уваги приділяє аналізу критичного прочитання роману К. Юнгом, виявляючи у нього конфлікт між труднощами, “нудьгою”, “гіпнотичним сном” та відчуттям зачарованості, незвичайної сили, багатогранності, геніальності творця” [6, с. 23].

Психолог Карл Юнг у 30-х роках зробив спробу проаналізувати рецепцію роману Джеймса Джойса у праці “Улісс. Монолог”: “Мое есе лежить осторонь не тільки від наукових, але також і від будь-яких дидактичних намірів, а тому і читачу варто розглядати його як усього лише вираження суб’єктивної і нічого не зобов’язуючої думки” [16, с. 153-154]. Вчений на сторінках розмірковує також про головного героя роману, прагнучи збагнути істину: “Отже, хто такий Улісс? Він, очевидно, символ усього того, що утворюється від зведення разом, від об’єднання всіх окремих персонажів усього “Улісса”: містера Блума, Стівена, місіс Блум і, звичайно містера Джеймса Джойса” [16, с. 187]. Ми можемо прослід-

кувати таким чином нерозривний ланцюг між твором та самим автором, а саме Джеймсом Джойсом. Карл Юнг зазначає у своїй праці про неперевершеність роману: “О “Улісс”, ти справді благословенна книга для блідолицької людини, яка вірить у об’єкт, проклинає об’єкт! Ти – духовна вправа, аскеза, повний внутрішнього напруження ритуал, магічне дійство. Вісімнадцять виставлених одне за одним алхімічних реторт, у яких за допомогою кислот, отруйних парів, охолодження і нагрівання виділяється гомункулус нового самоусвідомлення!” [16, с. 189-190].

У листі до Джойса Карл Юнг пише: “Я не упевнений, чи сподобається Вам написане мною про “Улісса”, тому що я не міг не розповісти світу, як сильно я нудьгував, як сильно я нарікав, як я лявся і як я захоплювався... У всякому разі, читаючи мою статтю, Ви можете переконатися, що зробив “Улісс” із психологом, який має репутацію спокійної людини” [16, с. 192].

Д. Мирський, викладач російської філології у Лондонському університеті, відзначав, що для розуміння “Улісса” найсерйознішою вимогою залишається добре знання англійської; від читача вимагаються героїчні зусилля, щоб пробитися до більш менш адекватного осмислення цього “понадлюдського роману” [13, с. 88]. Р. Адамс, американський критик справедливо зауважив, що “цю книгу не стільки читають, скільки вчитуються в неї” [1, с. 158].

Знаходимо у критичному дискурсі і негативні відгуки про творчість ірландського письменника. У 20-ті роки відомий літературознавець С. Р. Куртіус відзначив: “Джойсова творчість ґрунтується на збуренні Духа й веде до зруйнування світу... Все це багатство філософського і теологічного аналізу, ця культура Духа, вихована на всіх світових літературах, все це спалює себе в полум’ї всесвітньої пожежі... Що ж залишається? Запах попелу, жах смерті...” [17].

Серед українців, які цікавилися “Уліссом” Джойса, був і Євген Маланюк (1897-1968) – видатний поет української еміграції, культуролог, літературний критик, який зовсім не сприймав “Кафок і Джойсів”, трактуючи їх як “мікробів”, носіїв порожньої і шкідливої для українського контексту псевдоінтелектуальної моди [8].

На сторінках першої в Україні студії “Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя” дослідниця джойсіани Дарія Віконська відзначила: “Щоб цілком відчуті “Улісса” та ввійти у контакт з його духовною суттю, треба також підійти до нього якнайбільш рецептивно, з певного роду інтелектуальною покорою. З хвилиною, коли цей контакт нав’язаний, відкривається щораз ширший, щораз виразніший овид нечувано багатой, але дивно спустошеної душі. Ця душа видалася мені подібно до чарівного краєвиду, де є долини і гори, ясніє небо, клубляться хмари, срібляться тихі свічада озер, тягнуться вужові закрути ріки, чути шум недалеко

го моря і шум прибережного вітру, але не чути голосу ні одної пташини, що оживила би веселим співом пригнітаючий настрій цієї, немов заляклої природи” [3, с. 22]. Саме ця студія і надихнула подальших дослідників “Улісса” трактувати його як неперевершений модерністичний роман ХХ століття.

Дослідниця джойсознавства К. Шахова зазначає, що позитивного сприйняття прози Джойса немає і в наш час [15, с. 112]. За життя письменника цю “нетрадиційну книгу” критикували доволі негативно, як показує історія. Однак, дослідники джойсознавства загалом та роману “Улісс” зокрема при ретельному вчитуванні і досі не можуть дійти згоди: “Пошуки продовжуються. Кожний знаходить нові розгалуження у лабіринті, у кожного свій ключ, але ніхто не скаже вам, де та нитка Аріадни. На обличчі Джойса продовжує грати посмішка чеширського kota” [1, с. 159].

Можливо, і справді, Джойс прагнув представити “Улісс” відданому читачеві, тому, хто зміг би розгадати ті загадки, якими наскрізно переповнений роман. Письменник апелював до пресупозиції читача, котрий сам повинен домислити те, що було не повністю подане та трактоване автором – Джеймсом Джойсом.

Література:

1. Анастасьєв Н. Преодоление “Улисса” / Н. Анастасьєв // Вопросы литературы. – 1985. – № 11. – С. 155-188
2. Бланшо М. Простір літератури. / М. Бланшо; [пер. з французької Л. Кононовича]. – Львів: Кальварія, 2007. – С. 180
3. Віконська Дарія. Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя. / Дарія Віконська – Львів: Накладом авторки, 1934. – 100 с.
4. Гениева Е. Одиссея русского “Улисса” / Е. Гениева // Литературная учеба. – 1988. – №1 – С. 167-170
5. Гнідан О. Д. Покутська Трійця: Проблеми індивідуального стилю як художнього виміру духовної атмосфери часу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. Наук: спец. 10. 01. 03 / О. Д. Гнідан. – Київський державний ун – т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1992. – 51 с.
6. Гончаренко Е. П. Проза Джеймса Джойса і проблема новаторства в англійському модернізмі початку ХХ століття: автореф. дис. д-ра філол. наук: спец. 10. 01. 04 / Е. П. Гончаренко. – НАН України. Інститут л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2001. – 36 с.
7. Грек Л. Інтертекстуальність роману Дж. Джойса “Улісс” як перекладознавча проблема// Л. Грек // Мандрівець: Актуальні проблеми гуманітарного пізнання. – Тернопіль, 2002. – № 6 – С. 29-32
8. Донцов Д. Atrophia cerebri (до психології рідного філістерства) / Д. Донцов // Літературно-Науковий Вістник. – 1923. – Ч. 7
9. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги “Відкритий твір”) /

Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 409

10. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Марія Зубрицька // (ред.). – 2-е вид, доп. – Л.: Літопис, 2002. – 832 с. – (Слово. Знак. Дискурс.)

11. Івашова В. Безвихідь Джеймса Джойса / В. Івашова // Всесвіт. – 1966. – №5. – С. 104 – 113.

12. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: Навчальний посібник. / Микола Ільницький, Василь Будний. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006.

13. Корнвэлл Н. Джойс и Россия / Н. Корнвэлл; О. Сажина [пер. с англ.] – Санкт-Петербург: Гуманитарное агенство “Академический проект”, 1998.

14. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник / Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2009. – 284 с.

15. Шахова К. О. Джеймс Джойс “Улісс”. Література Англії ХХ століття / за редакцією К. О. Шахової. – Київ: Либідь, 1993.

16. Юнг К. Г. Собрание сочинений: В 19 т. / К. Г. Юнг [пер. с нем.] – М.: Ренессанс, 1992. – Т. 15. – С. 153-154.

17. Curtius E. R. James Joyce und sein “Ulisses” / E. R. Curtius – Zuerich, 1929.

18. <http://umoloda.kiev.ua/>

Сидоренко О. В.,

Запорізький державний медичний університет, м. Запоріжжя

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ГЕНДЕРНОЇ ТЕМАТИКИ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МІСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ

Стаття присвячена вивченню міжстатевих відносин у різнонаціональних жанрах міської літератури – французьких фабліо та англійських джестях, виявленню спільних і національнозабарвлених особливостей.

Ключові слова: фабліо, джест, гендер, міська література.

The article is devoted to the study of intercarnal knowledges in the different national genres of city literature – French fabliau and English jests, to the exposure of general and National colouring features.

Keywords: fabliau, jests, hender, city literature.

Тематичною домінантою, що являє свою присутність у пізньосередньовічних фабліо та в ренесансних джестях, правомірно вважати так звану гендерну ситуацію, тобто стосунки між представниками чоловічої та жіночої статі. Прикметно, що у кожному зі згаданих жанрів ця тематика висвітлюється досить специфічно, і розбіжності виявляються доволі очевидними [детальніше див.: 7; 8; 9]. На жаль, попри зростаючий інтерес сучасного літературознавства до дослідження гендерних відносин в епоху Середньовіччя та Відродження, поза увагою науковців залишається так звана “низова” література, жанровими різновидами якої є французькі фабліо, англійські джести, німецькі шванки тощо. Безперечно, загальну характеристику міжстатевих відносин, представлену в таких творах, можна віднайти в працях тих науковців, об’єктом вивчення яких були зазначені жанри. Зокрема, варто згадати роботи М. Бахтіна, В. Динник, А. Михайлова, М. Шенк, Б. Д’Анджело та ін. Проте ніколи дослідження цієї проблематики не відбувалося крізь призму порівняльних студій. Це дозволило б виявити не лише національний критерій оцінки міжстатевих відносин, але й дало б можливість прослідкувати зміни у трактуванні гендерного питання у діахронному вимірі. Представлена стаття є першим кроком на шляху до ґрунтовного вивчення зазначеної проблеми.

Щодо французьких фабліо, то для них характерна наявність двох типів мотивів, орієнтованих на художню розробку гендерної теми: куртуазні мотиви та соціально-побутові.

Куртуазні мотиви яскраво представлені у трьох відомих фабліо – “Про трьох рицарів та сорочку”, “Про сірого в яблуках коня” та “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. У кожній зі згаданих оповідок сюжет сконцентрований навколо любовної колізії, у якій задіяні прекрасна дама та зако-

ханий у неї юнак, що своїми чеснотами заслуговує на її прихильність. У першій історії розгортається досить напружена, майже драматична колізія, яка гіпотетично заслуговує на те, щоб стати сюжетною основою героїчної поеми чи епізодом лицарського роману. Знатна заміжня дама пропонує трьом закоханим у неї лицарям, вийти на турнір в одній сорочці, щоб продемонструвати щирість і силу своїх почуттів. Лише один, найбідніший із лицарів, погоджується на пропозицію дами, і саме він одержує перемогу в турнірі. На черзі випробування для дами, яка має у присутності гостей з'явитися у тій самій сорочці, що була на бідному лицарі під час турніру. Героїня виявляється гідною свого лицаря, і навіть її чоловік, якому бракує воїнського хисту, попри образи й гнів, змушений визнати шляхетність цього вчинку [5, с. 55-68]. Як бачимо, у даному фаблію є ключовий сюжетотворюючий елемент – вдала витівка персонажа, але форма художньої репрезентації цього елемента є типовою не для фаблію, як жанру комічної літератури, а для “високих” жанрів куртуазного спрямування (лірики труверів і трубадурів, лицарського роману, героїчної епічної поеми).

Аналогічною є й ситуація, представлена у фаблію “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. Герой цієї історії – закоханий паж – добивається взаємності дружини свого сюзерена завдяки власній настирливості та винахідливості дами серця. Будучи послідовним у своєму бажанні домогтися кохання знатної дами, паж Гільом на відмову господині реагує голодуванням і доводить себе до критичного стану. Навіть вимоги сюзерена дати пояснення дивній хворобі свого пажа і спроби жінки за допомогою натяків розкрити чоловікові справжню причину поведінки закоханого не лякають Гільома, одержимого пристрастю. Скорена силою почуттів підданого, жертівністю його кохання, дама в останній момент вирішує виявити прихильність до нещасного закоханого. Чоловікові ж дивний стан пажа вона пояснює бажанням останнього отримати в подарунок сокола, із яким лицар завжди виїздив на полювання. Щоб повернути пажа до життя, благородний лицар віддає йому сокола, а разом із тим, сам того не відаючи, уможливило інтимні стосунки своєї дружини та пажа [5, с. 129-152].

У цьому фаблію розв'язка конфлікту в любовному трикутнику (лицар, його паж, прекрасна дама) відбувається завдяки послідовній і, до певної міри, пародійній репрезентації трьох психологічних характеристик, які і є іманентними рисами типових для куртуазної літератури персонажів. Лицар є шляхетним, благородним і справедливим. Дама є справжньою шанувальницею тих чеснот, які культивував куртуазний кодекс. Паж є взірцевим закоханим, ладним померти заради досягнення своєї мети (насолоти від фізичної близькості з прекрасною дамою). Проте рольові функції подані у фаблію таким чином, що створюють комічний ефект: благородство лицаря подається у пародійному ключі і обертається до нього очевидним для читачів моральним збитком, прагнення пре-

красної дами відповідати канонам куртуазності стимулює її винахідливість і створює майже шахрайську розв’язку.

В оповідці “Про сірого в яблуках коня” і власне рицарська стихія, і стихія фаблію підпорядковані суто казковому мотиву: справедлива розв’язка (щасливий шлюб юних закоханих – бідного рицаря і доньки багатого феодала) стає можливою завдяки втручання випадку. Кінь, якого бідний рицар погодився позичити для весілля коханої та багатого нареченого (його власного дядька), привозить сонну наречену до оселі свого господаря [5, с. 81-128]. Куртуазність цієї оповідки є лише формальною, оскільки вона фіксується не на рівні культурних кодів, як у перших двох проаналізованих фаблію, а лише на рівні соціально-станової ідентифікації персонажів.

Формальною виявляється і куртуазність деяких інших фаблію, що висвітлюють гендерну ситуацію (“Про бабу, яка змазала рицарю руку”, “Про вілана-лікаря”). В обох цих творах авторські симпатії на боці жінок і жодною мірою не залежать від станової приналежності: у першому творі проста селянка одержує перемогу над рицарем, а в другому – рицарська донька “виховує” чоловіка-селяка. Комічний ефект у фаблію “Про бабу, яка змазала рицареві руку” створюється внаслідок буквального виконання метафоричної фрази, сказаної рицарем. Зрозумівши прямо вислів “помастити руку”, бідна жінка бере вдома шмат сала і, тихенько підкравшись до рицаря-судді, дослівно виконує його “прохання” [5, с. 295-297]. Соціально-побутовий мотив – критика суддівського стягання – репрезентується у типовій для фаблію формі.

Якщо у фаблію “Про бабу, яка змазала рицарю руку” комізм виникає спонтанно чи то внаслідок недолугості баби, чи то внаслідок її надмірної запобігливості, то у фаблію “Про вілана-лікаря” джерелом сміхового ефекту є свідомо активність героїні. У цьому творі розповідається про ревнивого вілана, котрому за дружину дісталася донька збіднілого рицаря. Героїня вирішує провчити чоловіка, аби позбутися безпідставних звинувачень і незаслужених побоїв, вказавши на нього королівським посланцем як на неперевершеного лікаря. Щоб вілан зміг відчути на собі незаслужені побиття, дружина “відкриває” секрет його лікарського таланту: примусити “лікаря” працювати можна лише надавши йому добрячих тумаків. Першим лікарським обов’язком вілана було вилікувати хвору королівську дочку, у горлі якої застрягла кістка. Після щедрих ударів, герой знаходить “рецепт” від хвороби і, примусивши сміятися королівну, позбавляє її недуги. Згодом неборака виліковує за наказом короля ще “з півсотні хворих і недужих, калік, горбатих і сліпих...” [5, с. 285], котрих було запрошено до короля на бенкет. Повернувшись після лікарської практики додому, він починає нове життя і вже ніколи не ображає свою шляхетну і розумну дружину. Прикметно, що донька збіднілого рицаря отримує бажаний ефект (позбавляється ревнощів з боку малоосвіченого багатого чоловіка) виключно завдяки власному розумові та дотепності. У цьому фаблію зна-

ходить яскраве і переконливе художнє висвітлення апологетика людської винахідливості та кмітливості, що згодом стане лейтмотивом ренесансних жанрових модифікацій комічної літератури.

Присутність куртуазності як своєрідного топосу у жанровому просторі фаблію може бути пояснена хронологічно-географічними параметрами, у межах яких відбувається народження та історичне життя жанру. Відносна нерозмежованість в епоху Середньовіччя двох літературних потоків, а саме літератури елітарної, для якої було характерним, зокрема, зображення рицарства, та народної, з її прагненням до “низової” тематики, призводила до активної взаємодії двох значених потоків на рівні систем образів, сюжетних кліше, алгоритмів тощо. Народна “низова” література ще не виокремилася в самостійну, однак її поетика вже чітко вимальовується в тісному конгломераті з куртуазною поетикою. Тож не дивно, що і авторами, і читачами фаблію були, як правило, представники вищих соціальних прошарків. Саме з цих причин доволі поодинокими у французьких оповідках є теми соціальної несправедливості, станового поділу та ін.

Часте зображення рицарства та його побуту у французьких фаблію пов'язане також із тим, що функціонування даної жанрової моделі хронологічно збігається з піком рицарської культури. Рицар у фаблію не просто популярний літературний персонаж, не високий титул, на зразок англійського *sig*, це факт повсякденної дійсності, детермінований соціокультурними чинниками. Однак, як зауважує дослідниця В. Динник, ідеологія міської літератури у фаблію все ж переважає [3, с. 14]. Переможцями у життєвих перипетіях, покладених в основу даних оповідок, завжди виступають збіднілі, але чесні, благородні та хоробрі рицарі, а їхні опоненти – багаті, самовпевнені, позбавлені честі рицарі – залишаються з програшем.

Не менш популярними, ніж куртуазні мотиви і куртуазні топоси, при художній репрезентації теми стосунків між чоловіком та жінкою є теми суто соціально-побутові. Як правило, при реалізації цих мотивів у фаблію розгортання сюжетних колізій відбувається завдяки активній ролі жіночого персонажа, причому жінка, як зауважує Б. Д'Анджело, “підкреслено розглядається як достойна учениця Єви, котра обдурює чоловіка” [2, с. 53]. Так, наприклад, у численній групі середньовічних французьких комічних творів жінки зображуються як лукаві, хитрі, підступні, вони легко зраджують своїх чоловіків і за маскою благочестя займаються звідництвом тощо (“Обере, стара звідниця”, “Про жіночі коси”, “Горюдянка із Орлеана”). Авторське ставлення до героїнь у цих фаблію виявляється доволі неоднозначним: з одного боку, їхні вчинки досить цинічні й аморальні, з іншого боку – їхня кмітливість і винахідливість заслуговують на схвалення чи принаймні спроможні викликати симпатії читачів.

Однак все ж є твори, у яких ставлення до жінки виключно позитивне. Автори захоплюються жіночою вірністю, їх самовідданим коханням

("Кошіль розуму", "Про вілана-лікаря"). Варто наголосити, що у фаблію, де розробляється дана тематична група, жіночі персонажі займають набагато дієвішу позицію, аніж чоловіки. Наприклад, у фаблію "Про Арістотеля" цар Олександр, сильний і мудрий правитель, полководець, який підкорив мало не півсвіту, виявився безсилим відстояти своє кохання перед Арістотелем, своїм учителем. А от його кохана дівчина з легкістю змусила Арістотеля відступитися від спроб примусити царя зректися любові, змусивши вчителя, так би мовити, на власній шкурі відчувати силу кохання [5, с. 23-45]. Що ж до зразків фаблію із амбівалентним ставленням автора до жіночих персонажів, то в них героїні не просто домагаються свого (зраджують чоловіка), а й хитрістю примушують чоловіків реальний хід подій сприймати за сон ("Про рицаря в ясно-червоному вбранні") чи тимчасове потьмарення розуму ("Про жіночі коси").

Згідно з позицією М. Бахтіна, таке двояке трактування образу жінки у французьких фаблію пояснюється домінуванням у народній культурі того часу так званої "галльської традиції". Згідно з нею жінка являє собою вмістилище всього гріховного, вона асоціюється зі злом, бо своєю звабницькою зовнішністю доводить до гріха і чоловіків. Однак поряд із цим образ жінки і захоплює, оскільки "поданий у плані амбівалентного сміху, одночасно і насмішувато-знищуючого і радісно-стверджуючого" [1, с. 326]. Крім цієї позиції варто враховувати, пам'ятаючи про зв'язок фаблію з куртуазною літературою, і куртуазний кодекс, який передбачав як правила поведінки з жінкою, так і надавав певні права і свободи самій жінці [детальніше див.: 4]. Ось чому у фаблію жіночі персонажі виявляються здебільшого позитивними.

Що ж до аналізованої тематики в англійських джестах, то тут спостерігаються і непоодинокі випадки подібності в інтерпретації магістральних сюжетів, і декілька досить самотутніх мотивів, які не зустрічалися у фабульному фонді фаблію. Ситуація стосунків між представниками жіночої та чоловічої статі у жанровому просторі джесту постає у трьох основних модифікаціях: чоловік-рогоносець і винахідлива дружина, яка завжди спроможна вийти сухою із води; недолугий чоловік і хитромудра жінка, яка знаходить надійний спосіб реалізації своїх планів; жінка-господиня і чоловік, який потрапляє у певну залежність від неї (слуга, гість, постоялець та ін.) і стає об'єктом її крутістьства. Як бачимо, куртуазні топоси і коди, що посідали певне місце у художньому світі середньовічних фаблію, взагалі відсутні у тій картині світу, що вибудовується в англійських ренесансних джестах.

Перша модифікація, яка представляє різноманітні випадки подружньої зради, як реальної, так і бажаної чи гіпотетичної, зустрічається доволі часто і у "Ста веселих історій", і у "Торбині новин". Зауважимо, що подібно до фаблію, в англійських оповідках провідним персонажем, організатором і переможцем більшості сюжетних колізій такого гендерного типу є жінка. Показовими у цьому сенсі є оповідки 3 та 58 зі збірки "Сто веселих історій", героїні яких активно відстоюють свої права у сі-

мейних конфліктах і завдяки гострому розуму (оповідка 58) чи винахідливості (оповідка 3) здобувають перемогу над чоловіками. Аналогічним є і пафос історії 3 із “Торбини новин”, де йдеться про те, як молода дружина зраджує старому чоловіку з юним слугою. Меткий розум жінки, настирливість із якою вона досягає бажаного, допомагають їй не тільки задовольнити свої бажання зі слугою, але й переконати наївного чоловіка у своїй власній вірності та у відданості їхнього слуги. Винахідливість молодої дружини не викликає осуду з боку автора чи читачів.

Далеко, втім, не завжди симпатії англійських авторів на боці “винахідливої зрадниці”. Так, наприклад, джест 11 “Ста веселих історій” розповідає, як жінка, проводжаючи в останній путь свого чоловіка, ревно молилася біля його гробу. У той же самий час один чоловік нашіптував їй непристойності, на які героїня спокійно зауважила: “Я вже не сама, бо ще вчора відказала “так” іншому чоловіку” [6, с. 74]. Подібним виявляється і імпліцитний осуд героїні-зрадниці в оповідці 10: йдучи за гробом свого четвертого чоловіка, вдова невтішно ридає, але на спроби одного з родичів розрадити її, пояснює, що глибина її страждань зумовлена не втратою чоловіка, а тим, що цього разу після похорону, на відміну від трьох попередніх випадків, вдома її не чекає наступний претендент на руку.

У збірці зустрічаємо і джести, у яких гендерна тематика не пов’язана з мотивами зради, тілесного задоволення, а сюжет вибудовується на словесній перепалці між чоловіком і дружиною. У деяких історіях задіяні мотиви фліртування і обмін натяками (приміром, оповідки 23, 58 “Ста веселих історій”) або ж зображується якийсь епізод сімейного життя, у якому комічна стихія створюється внаслідок дотепності чи вдалого виверту жінки. Так, героїня оповідки 66 “Ста веселих історій” знаходить вдалий спосіб перевиховання чоловіка-самодура, котрий примушував її виконувати абсурдні накази [6, с. 123-124]. Гострий розум стає у пригоді і героїні оповідки 46 зі згаданої збірки. Дружина одного лондонського купця підозрює вагітну служницю в тому, що вона спокусила свого хазяїна, і вимагає від неї зізнання. Дотепна служниця, вступивши у словесну перепалку зі своєю господинею, збиває її з пантелику: “Чому це я не можу мати дитину без чоловіка, якщо курка і та здатна відкладати яйця без допомоги півня” [6, с. 124].

Щодо третьої модифікації гендерної тематики (жінка-господиня і чоловік, який потрапляє у певну залежність від неї), то тут частіше переможцем виявляється чоловік, а жінка зображена чи то як скупа й недолуга, чи то як сварлива й занадто прискіплива. Всі ці риси, що, по суті, провокують магістральний конфлікт джестів, подані як об’єкт критики, а отже симпатії – на боці спритних і хитрих чоловіків. Показовими у цьому сенсі є оповідки про дотепників-слуг, яким вдається провчити недостойних господинь (джести 2, 15, 21 із “Торбини новин”), а також “Історія про те, як майстер Скелтон провчив хазяйку таверни, що розбавляла вино водою”.

Увага до постаті жінки, а також до тих проблемно-тематичних аспектів (любовний, сімейний, інколи соціально-побутовий та ін.), у яких гендерний фактор виявляється значимим, є спільною рисою для фаблію і джестів. Проте приналежність цих жанрових модифікацій до різноякісних літературних епох дещо позначилася на ідейно-смысловому трактуванні проблеми. Так, скажімо, для середньовічних фаблію домінантною все ж залишається укоріненість у куртуазно-аристократичну культуру, з її рицарським кодексом, культом кохання, відданості і служіння Прекрасній Дамі. Закономірно, що кульмінацією таких творів є досягнення своєї гармонії (в сім'ї, сюзерено-васальських відносинах, соціумі) та справедливості у вирішенні всіх проблем, відповідно і сприйняття жінки, її вчинків, оцінка рис її характеру теж гармонізується.

Орієнтація пізніших фаблію на міську літературу максимально наблизила їх до англійських ренесансних джестів. Домінування "низової" стихії позначилася і на презентації гендерної тематики. Характеристика образу жінки почала відбуватися з суто практичного погляду: досягнення матеріальної вигоди, тимчасового задоволення, вміння виправдати себе стали ознаками появи нового типу особистості. При цьому суттєвої відмінності між критеріями ставлення до чоловіка і жінки не спостерігається, головними чинниками створення позитивного образу стають демонстрація розуму, хитрості, винахідливості і оптимістичне сприйняття дійсності.

Література:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 526 с.
2. Д'Анджело Б. Пародия в средневековой романской литературе (1250-1350). – М.: ОГИ, 2003. – 176 с.
3. Дынник В. У истоков французской новеллы // Фаблио. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С. Вышеславцевой и В. Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 5-20.
4. Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 90-96.
5. Фаблио. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С. Вышеславцевой и В. Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – 343 с.
6. A Hundred Merry Tales // Merry Tales by Master Skelton and Other Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. ed. by P. M. Zall. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1963. – P. 57-150.
7. Bynum C. W. Fragmentation and Redemption: Essays on gender and the Human Body in Medieval Religion. – NY: Zone Books, 1991. – 426 p.
8. Kritzman L. D. The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 260 p.
9. Macfarlane A. Marriage and Love in England 1300-1840. – NY: Basil Blackwell, 1986. – 380 p.

Скороходько Ю. С.,

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь

ТРАКТОВКА ПРОШЛОГО В АНГЛИЙСКОМ НЕОВИКТОРИАНСКОМ РОМАНЕ

Стаття присвячена уточненню поняття “неовікторіанський роман” як специфічного різновиду історіографічного метароману, що є утворений на основі звертання до епохи вікторіанства та вікторіанської літератури. У статті виявляються особливості трактування минулого у неовікторіанському романі. Трактування минулого у такому романі побудоване на постмодерністському принципі гри. Автори неовікторіанських романів пропонують читачеві велику кількість інтерпретацій минулого, створюють ефект недовідності історії.

Ключові слова: *неовікторіанський роман, постмодернізм, історіографічний метароман, минуле, гра.*

The article presents the detailed analyses of the neo-Victorian novel as a historiographic metafiction particular variety, being built on the recall of the Victorian culture and Victorian literature. Interpretation of the past peculiarities are brought to light in the article. Interpretation of the past in neo-Victorian novel is based on postmodernistic concept of play. Neo-Victorian writers suggest a number of interpretations of the past and create an effect of unprovability of history.

Key words: *neo-Victorian novel, postmodernism, historiographic metafiction, past, play.*

В современной английской литературе заметно возрос интерес к истории. В 80-е – 90-е годы XX – первом десятилетии XXI века появляется значительное количество романов на историческую тематику. Было бы ошибочным утверждать, что подобный интерес отсутствовал ранее. Однако романы на историческую тематику, написанные в наши дни, отличаются от традиционных исторических романов. Изменения, произошедшие с романом на историческую тематику конца XX – начала XXI века, объясняются влиянием на него постмодернизма. Современные литературоведы, такие как Д. Шиллер, М. Льюлин, Ж. Летисье, А. Киркнофф, Г. Мур и многие другие подтверждают такое влияние [18, с. 15, 14, 12, 16].

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей романа на историческую тематику конца XX – начала XXI века, а также уточнение понятия “неовикторианский роман” через выявление особенностей трактовки прошлого в этом типе романа.

Постмодернизм характеризуется особым отношением к истории, к прошлому. Согласно общепринятому мнению, историческая наука имеет дело с фактами, которые составляют основу всякого исторического знания. Именно на фактах базируются все исторические представления и кон-

цепции [1, с. 7]. Задача историка должна была бы состоять в максимально точном и правдивом фиксировании исторических фактов и сохранении их для потомков. Однако проблема заключается в том, что фигура такого историка – идеального, свободного от внешнего влияния на него общества и внутреннего личностного влияния – существует только в теории. На самом деле историк фиксирует происходящие события и доносит их до общества пропустив через себя, через свое видение. Кроме того, как утверждает французский историк Мишель де Серто, на работу историков всегда влияют социально-экономические, политические и культурные факторы [7, с. 65]. Поэтому в разных системах взглядов один и тот же исторический факт получает разное толкование: между историческим фактом и соответствующим ему научно-историческим фактом стоит интерпретация [1, с. 7]. Поэтому от историка мы получаем не факты, а рассказ об этих фактах: события прошлого превращаются в повествование [3, с. 8]. Писатели-постмодернисты именно так воспринимают историю и прошлое [11].

Постмодернизм понимает прошлое не как последовательность произошедших событий, а как повествование. Так, английский историк Р. Дж. Коллингвуд в своей работе “Идея истории” утверждает, что реальность относится к сфере “возможного”, а история становится повествованием об этом “возможном” [6, р. 179]. Американский историк Х. Уайт в своей книге “Метаистория” развивает такое восприятие истории. Он утверждает, что никакая фальсификация исторических фактов невозможна, поскольку эти “факты” находятся вне доступа так называемого “прямого наблюдения”. Таким образом, эти факты становятся гипотетическими объектами, требующими “толкования с помощью процессов воображения, имеющих больше общего с литературой, чем с какой-либо наукой” [3, с. 12].

Подобным образом рассуждает американский литературовед Ф. Джеймсон. Он говорит о значительной разнице между прошлым, которое действительно имело место, и его репрезентацией. Ф. Джеймсон утверждает, что история – это нечто “несуществующее”, то, в чем нельзя быть абсолютно уверенным, поскольку история недоступна потомкам. Потомкам доступна лишь ее словесная реконструкция [11, р. 150]. Таким образом, по мнению Ф. Джеймсона, постмодернисты оставляют прошлое в стороне, не интересуются действительной историей, а опираются на историю-повествование.

Таким образом, постмодернисты используют принцип невозможности установления точной, единственно верной правды о прошлом как фундамент для своих произведений на историческую тематику. И здесь можно говорить об отличии романа на историческую тематику середины XX – начала XXI века от традиционного исторического романа. По нашему мнению, это отличие заключается в первую очередь в том, что в основу романов на историческую тематику эпохи постмодернизма положена игра: игра

со временем, интертекстуальная игра. Писатели-постмодернисты свободно обращаются с историей: изменяют ее, смешивают реальные события с вымышленными, “обманывая” читателя и заставляя его потерять ощущение границы между вымыслом и исторической правдой. Постмодернисты создают пародии и пастиши, предлагают множественные интерпретации истории, оставляя за читателем право выбора своего варианта (вариантов) прошлого, “переписывая” историю, создавая собственный постмодернистский ее вариант, а точнее – бесконечное множество возможных вариантов [13]. Так, современный английский литературовед и писатель П. Акройд, словами героя своего романа “Чаттертон”, утверждает: “If there were no truths, everything was true” [4, с. 127].

Особенности отношения писателей-постмодернистов к прошлому выражены в постмодернистском романе на историческую тематику. Л. Хатчен в своей работе “Поэтика постмодернизма” называет такой роман “историографический метароман” [9, с. 5]. По мнению исследовательницы, историографический метароман – это новый тип исторического романа. Обосновывая использование термина “историографический метароман”, Л. Хатчен приводит следующие аргументы: понятие “историографичность” воплощает изображаемое в романе прошлое, а понятие “метароман” подразумевает пародийную интертекстуальность [10, с. 3]. Говоря об историографичности метаромана, Л. Хатчен, во-первых, обращает внимание на переплетение в нем историографии и литературы: “такой роман устанавливает и затем стирает грань между литературой и историей” [9, с. 113]. Во-вторых, исследовательница указывает на характерное для историографического метаромана “стремление сократить разрыв между прошлым и настоящим и переписать прошлое в новом контексте” [Ibid, с. 118].

Итак, определяя сущность историографического метаромана, Л. Хатчен характеризует его как роман, с одной стороны, глубоко саморефлексивный, но и, с другой стороны, претендующий на соотнесенность с историей [Ibid, с. 5]. Саморефлексивность предполагает, что историографический метароман соотносится с самим собой, он не ставит целью утверждать историческую подлинность описываемых событий. Напротив, в нем акцентируется внимание на недоступности достоверных и унифицированных знаний о прошлом. Основа видения прошлого в историографическом метаромане – собственные представления о прошлом автора / рассказчика (рассказчиков). Эти представления могут быть многочисленны, многообразны и даже противоположны. Подобное мнение высказывает А. Киркнофф, утверждая, что историографический метароман взаимодействует с историей, находится с ней в диалоге и одновременно ставит под сомнение такую возможность [12, с. 60]. Как мы смогли убедиться, обращает на себя внимание некоторая противоречи-

вость и неопределенность термина “историографический метароман”. Тем не менее, на наш взгляд, этот термин наилучшим образом отражает противоречивость изображения истории в романах на историческую тему, создаваемых в эпоху постмодернизма.

Итак, к историографическим метароманам мы будем относить романы, создающиеся во второй половине XX – начале XXI века, обращенные к тем или иным историческим эпохам и “переписывающие”, перерабатывающие, интерпретирующие их в постмодернистском ключе.

Историографические метароманы обращаются к различным историческим эпохам. У. Эко и его роман “Имя Розы” переносит читателя в 1327 г. – эпоху высокого средневековья, роман П. Зюскинда “Парфюмер. История одного убийцы” – в середину восемнадцатого века, а роман “Ночной дозор” С. Уотерс – в Великобританию сороковых годов двадцатого века. На этом фоне особенно заметен интерес к эпохе правления королевы Виктории, проявляемый в последние годы писателями Великобритании и других англоязычных стран. Д. Джонсон и К. Уотерс говорят об этом как о “втором рождении” викторианства в современной английской литературе [8, с. 8]. Обращение современных английских писателей к эпохе викторианства объясняется особой любовью и уважением, которые англичане питают к данному периоду своей истории – периоду наивысшего экономического, политического и культурного расцвета Великобритании, периоду зарождения и укрепления традиций, уклада жизни, сохранившегося до нашего времени, периоду формирования самого понятия “английскости” (Englishness) – характерных черт английской нации [2].

Как утверждает Ж. Летисье, второе рождение викторианства в форме неовикторианства произошло более пятидесяти лет назад. Отправной точкой здесь считают появление двух романов, обращенных к викторианской эпохе: “Широкое Саргассово море” (1966) доминиканской писательницы английского происхождения Джин Рис и “Женщина французского лейтенанта” (1969) Джона Роберта Фаулза [14, с. 1]. По мнению А. С. Байетт, именно “Джон Фаулз стоял у истоков неовикторианского романа” [5, с. 78].

Историографические метароманы, созданные на основе обращения к эпохе викторианства, а также к викторианской литературе, принято называть неовикторианскими романами [15, р. 165]. Так их именуют Д. Шиллер, М. Льюлин, Ж. Летисье, Г. Мур, К. Уотерс и многие другие литературоведы, изучающие современную английскую литературу [18; 15; 14; 16; 8]. Термин “неовикторианский роман” ввела Д. Шиллер в 1997 году. В своей работе “Искупительное былое в неовикторианском романе” Д. Шиллер определяет неовикторианский роман как роман, обладающий характерными чертами постмодернизма и пропитанный историческими реминисценциями, относящимися к XIX веку [18, с. 538].

Таким образом, неовикторианский роман – историографический ме-

тароман, обращающийся к викторианской эпохе – соединяет в себе черты исторические и постмодернистские. Постмодернистские черты проявляются в неовикторианском романе в следующем: во-первых, прошлое в нем воспринимается и отражается на основе его недоказуемости и множественности его интерпретации. Во-вторых, неовикторианский роман строится на основе интертекстуальности и игры.

Рассмотрим отношение к прошлому на примере неовикторианских романов С. Уотерс и Ч. Паллисера. Материалом исследования послужил роман Ч. Паллисера “Непогребенный”, а также романы С. Уотерс “Нить, сотканная из тьмы”, “Бархатные коготки” и “Тонкая работа”.

События, описанные в вышеназванных романах, происходят в викторианскую эпоху. Действие романа Ч. Паллисера “Непогребенный” разворачивается в городе Турчестер, куда главный герой романа Куртин приезжает по приглашению своего старого друга и однокашника Остина. Действие романа С. Уотерс “Нить, сотканная из тьмы” происходит в викторианском Лондоне, а романов “Бархатные коготки” и “Тонкая работа” – частично в Лондоне, частично в английской провинции. Помимо обращения к викторианской эпохе, романы С. Уотерс и Ч. Паллисера объединяет постмодернистское отношение авторов к истории, к прошлому, и на этом основании мы можем отнести данные романы к историографическим метароманам. Прошлое в романах С. Уотерс и Ч. Паллисера воспринимается и отражается через недоказуемость его фактов и множественность его интерпретаций. Множественность интерпретаций и недоказуемость фактов прошлого может проявляться в неовикторианских романах по-разному.

Прежде всего в неовикторианском романе обращает на себя внимание наличие большого количества взаимоисключающих версий произошедших событий. Эти версии на каждом шагу подстерегают, запутывают, сбивают с толку как самих героев романов, так, в конечном счете, и читателя. Писатель ведет игру со своими персонажами, а через них – с читателем, переворачивая с ног на голову их первоначальные представления о событиях прошлого. Так, одной из целей приезда доктора Куртина, главного героя романа Ч. Паллисера “Непогребенный”, в город Турчестер является раскрытие загадок прошлого, связанных с фигурой короля Уэссекса Альфреда, жившего в IX веке. На протяжении всей своей работы по поиску старинного манускрипта в архивах библиотеки Турчестера доктор Куртин сталкивается с множеством версий, касающихся деятельности короля Альфреда, высказываемых местными жителями, в том числе и учеными: одни видят его смелым воином и мудрым правителем, другие – трусом, предавшим своих друзей и свой народ. Кроме того собственную теорию, интерпретирующую деятельность короля Альфреда и его личность, имел сам доктор Куртин, а также его оппонент – историк из Оксфорда Скаттард. Таким образом, Ч. Паллисер предлагает

несколько равноправных “правд”, а читатель может на основании этих правд-версий составить свое представление об историческом событии, вывести свою “правду” или даже несколько “правд”.

На примере истории короля Альфреда в романе Ч. Паллисера скажем о еще одном способе воссоздания и переписывания прошлого в неовикторианском романе. До самого последнего момента история Альфреда оказывается доступной читателю лишь по рассказам современников Куртина, а также по манускриптам XVII века. В результате этого фигура короля превращается из реальной исторической личности в “словесную реконструкцию”, говоря словами Ф. Джеймсона [11]. Деятельность короля можно прочитывать по-разному, воссоздавать и интерпретировать множеством различных способов. При этом факты из жизни Альфреда превращаются в рассказы об этих фактах, в события прошлого, они становятся, как говорит Х. Уайт, повествованием [3]. История жизни короля Уэссекса заменяется историей-плодом фантазии рассказчиков. При этом число рассказчиков и, соответственно, самих историй, достаточно велико. Таким образом выстраивается постмодернистская модель отношения к истории, выраженная в неовикторианском романе: большое количество различающихся историй об Альфреде, поведенных разными рассказчиками, продуцирует множество самих “исторических” фигур короля. Так в духе постмодернизма и неовикторианства появляется множество интерпретаций одной исторической фигуры. Именно читатель волен выбирать из предложенных интерпретаций одну, наиболее его удовлетворяющую.

Неовикторианский роман прибегает еще к одному способу достижения множественности интерпретаций и недоказуемости фактов прошлого: автор использует мотив обнаружения ранее забытых или утерянных старинных документов, манускриптов, писем или книг. Скрытые от внешнего мира, они хранятся в библиотеках, архивах, антикварных магазинах или в других местах. В соответствии с постмодернистской теорией отношения к истории, нахождение документов, ранее неизвестных или утерянных, помогают создать эффект интерпретации истории: представление о прошлом меняется с обнаружением каждого нового исторического документа. Так, доктор Куртин, отыскав в Турчестере старинную летопись, надеется подтвердить свою теорию, выдвинутую на основании более поздних документов. Однако описание происходивших с королем событий, сделанное его современником, не соответствовало представлениям о них Куртина и говорило об ошибочности первоначальной теории ученого.

Однако порой даже обнаружение старинных манускриптов не является гарантией доказуемости прошлого. Писатели-неовикторианцы твердо придерживаются мнения о недостоверности истории, и поэтому, ведя игру со своими персонажами и с читателями, подбрасывают им документы-подделки. Доктор Куртин, например, опирается в сво-

их первоначальных исследованиях на документ XVII века – якобы копию более раннего манускрипта, восхваляющего смелость и благородство короля Альфреда. Однако в процессе расследования выясняется, что документ не был достоверен. Таким образом, прием использования документов-подделок позволяет неовикторианским авторам еще больше запутать героев в их стремлении изучить прошлое, вынуждает их интерпретировать историю на разные лады, искать ту правду, которая оказывается недостижимой, поскольку она находится вне доступа так называемого “прямого наблюдения” [3].

Итак, старинные документы (случайно или в результате целенаправленных поисков) попадают в руки главных героев. Часто в неовикторианских романах обладателями таких находок становятся ученые: историки, исследователи литературы, искусства и религии. “Вручение” исторических документов таким героям – это еще один способ, с помощью которого реализуется множественность интерпретаций прошлого в неовикторианских романах. Именно исследователи могут получить доступ к историческим документам, проанализировать существующие версии произошедшего или предложить новые. Именно так происходит в романе Ч. Паллисера, главным героем которого становится ученый-историк.

Подводя итог, мы можем сделать следующие выводы. Далеко не все появляющиеся в середине XX века романы на историческую тематику безоговорочно можно отнести к жанру исторического романа. Отличие таких романов от традиционного исторического романа обусловлено влиянием постмодернизма. Трактовка постмодернизмом прошлого не как последовательности произошедших событий, а как повествования, состоит в том, что постмодернизм концентрируется на истории-повествовании, истории, в значительной степени интерпретированной, или даже на истории-плоде фантазии рассказчика. Такой роман, “переписывающий”, историю в постмодернистском ключе, называют историографическим метароманом.

Особой разновидностью историографического метаромана стал неовикторианский роман, который создается на основе обращения к эпохе викторианства и к викторианской литературе. Для неовикторианского романа также характерно специфическое отношение к прошлому, основанное на постмодернистском принципе игры. Авторы неовикторианских романов предлагают читателю множество интерпретаций прошлого, создают эффект недоказуемости истории. Для этого они смешивают реальные события с вымышленными, выдвигают множество версий произошедшего, используют мотив обнаружения исследователями истории или литературы ранее забытых старинных документов.

Перспективы дальнейшего исследования состоят в определении степени влияния постмодернизма на неовикторианский роман, а также выявлении постмодернистских черт неовикторианского романа.

Литература:

1. История России с древнейших времен до второй половины XIX века. Курс лекций. Ч. 1. / Под ред. академика Личмана Б. В. – Екатеринбург: Уральский государственный технический университет, 1995. – 620 с.
2. Зброжек Е. В. Викторианство в контексте культуры повседневности // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 28-44.
3. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2002 г. – 528 с.
4. Ackroyd P. Chatterton. – New York: Random House, 1989. – 234 p.
5. Byatt A. S. On histories and stories: selected essays. – London: Chatto & Windus, 2000. – 196 p.
6. Collingwood R. G. The Idea of History. – New York: Oxford University Press, USA, 1994. – 576 p.
7. de Certeau M. L'écriture de l'Histoire. – P.: Editions Gallimard, 1975. – 490 p.
8. Gay P., Johnston J. E., Waters C. Victorian Turns, Neo-Victorian Returns: Essays on Fiction and Culture. – Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 240 p.
9. Hutcheon L. A. Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. – London: Routledge, 1988. – 274 p.
10. Hutcheon L. Historiographic Metafiction: Parody and the Intertexts of History / [Eds. O'Donnell P., Con Davis R.] // Intertextuality and Contemporary American Fiction. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. – P. 3-32.
11. Jameson F. Marxism and Historicism // The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Vol. 2. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1988. – 230 p.
12. Kirchknopf A. (Re)working of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts [Электронный ресурс] // Neo-Victorian Studies online scholarly journal. – Autumn 2008. – P. 53-80. – Режим доступа до журн.: www.neovictorianstudies.com.
13. La Capra D. Rethinking Intellectual History. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1983. – 350 p.
14. Letissier G. The Crimson Petal and the White: a Neo-Victorian Classic // "Rewriting / Reprising" – La reprise en littérature. – Lyon: Université Lyon, 2006. – P. 1-8.
15. Llewellyn M. What is Neo-Victorian Studies [Электронный ресурс] // Neo-Victorian Studies online scholarly journal. – Autumn 2008. – P. 164-185. – Режим доступа до журн.: www.neovictorianstudies.com.
16. Moore G. Twentieth-century re-workings of the Victorian novel [Электронный ресурс] // Literature compass. – 2008. – Volume 5. – Issue 1. – P. 134-144. – Режим доступа до журн.: www.blackwell-compass.com/subject/literature/.
17. Palliser Ch. The Unburied. – New York: Washington Square Press, 2000. – 432 p.
18. Shiller D. The redemptive past in the neo-Victorian novel // Studies in the Novel. – 29. 4. – 1997. – P. 538-560.
19. Waters S. Affinity. – London: Virago Press, 2005. – 368 p.
20. Waters S. Fingersmith. – London: Virago Press, 2003. – 560 p.
21. Waters S. Tipping the Velvet. – London: Virago Press, 1999. – 472 p.

Сокол М. О.,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПЕРЕДМОВИ РІЗНОМОВНИХ ВИДАНЬ “ЗАХАРА БЕРКУТА” І. ФРАНКА

У сучасній практиці аналізу художнього тексту часто доводиться звертатися до теорії паратекстуальності, започаткованої Ж. Женеттом. Адже, концепція паратекстуальності розширює межі розуміння тексту, дозволяє простежити вплив різноманітних конституентів паратексту, а також розкрити нові контексти твору. Доповідь спрямована передусім на розстановку низки акцентів у реценції феномену передмови як елемента паратексту.

Ключові слова: паратекст, паратекстуальність, конституент паратексту, передмова, авторіальна передмова, видання.

In modern practice of analyzing artistic text we often contact to the theory of paratextuality, which was created by G. Genette. As the concept of paratextuality expands the borders of text understands and it also opens new contexts of work. The report focused primarily on the balance of a number of accents in the reception of the phenomenon preface as paratext's element.

Key words: paratext, paratextuality, constituent of paratext, preface, authorial preface, edition.

Для докладнішого розуміння процесу паратекстуальності, звернемося до розгляду такого вагомого конституента паратексту – передмови. Одним із вихідних положень подальших спостережень над функціонуванням між текстових елементів у творчості І. Франка є теза одного з чільних теоретиків структуралізму Ж. Женетта, який зазначає, що паратекстуальність не зводиться лишень до з'ясування наявності тих чи інших елементів паратексту літературного твору, адже саме “феномен паратексту насамперед передбачає аналіз дискурсивних практик, які уможливають шляхи означування у наступних виданнях” [13, с. 145]. Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду паратекстуальності передмови у різномовних виданнях “Захара Беркута”, нам варто простежити історію написання даного художнього твору. Як нам відомо, повість була надрукована у львівському журналі “Зоря”, 1883 р., № 7-15, і того самого року вийшла окремою відбиткою з журналу (Львів, накладом редакції “Зорі”, 184 с.), то у цьому виданні містилась передмова, яку письменник вважаючи її неначе за документ часу, передрукував у другому виданні виправивши в ній мову. Цікаво відмітити той факт, що перша передмова у певній мірі створена на прохання О. Патрицького, який після написання повісті зажадав деяких змін і скорочень у тексті, адже твір видався для формату журналу “Зоря” занадто довгим (8 друкованих аркушів). У цій справі між автором

і редактором почалось листування. На закиди О. Патрицького Франко запропонував додати до повісті примітку від редакції – що мовляв, вона “за історичні погляди автора не відповідає” [5, с. 490], а справу змін та скорочень погодити особисто з редактором. Які були ті поправки та скорочення і чи взагалі вони були, невідомо, тому що автограф твору не зберігся. Адже, бажаючи застерегти себе від критики, подібної до зауважень Патрицького (“надати розповіді більш документального характеру” [6, с. 667]) Франко пише 1 грудня 1882 року передмову до першої публікації повісті. Оскільки, про остаточні зміни нам нічого не відомо, через відсутність рукопису, проте з даного передмовного тексту ми бачимо, що автор все ж таки звертається до критиків і у певній мірі виконує прохання Патрицького про те, що “редакція “Зорі” за історичні погляди не відповідає” [10, с. 6], і підтвердження цих слів ми знаходимо у першій передмові: “наскільки мені удалось віддати духа тих давніх часів, нехай судить критика” [10, с. 6]. Видається варитим увазі й твердження Г. К. Ліхтенберга про те, що “передмова – це громовідвід”. І насправді, як стверджує “справді у передмові автор зазвичай намагається наперед виправдатися, пояснити чому він обрав саме цю тему і таку сторону її розгляду, ці, а не інші методи дослідження і способи викладу. Автор добре знає свої недоліки і слабкі місця, й саме тому намагається першим у передмові назвати хоча б деякі з них, тим самим обеззброївши своїх майбутніх критиків та недоброзичливців” [2, с. 227]. Отже, як бачимо цей елемент паратексту висловлює не лишень виправдання щодо закидів авторів журналу, а й проспективно вказує для кого написана дана повість – “сучасних живих людей” [10, с. 6]. Додамо ще той факт, що Франко у цій же передмові пояснює відмінність між історією й історичною повістю, істориком та повістярем, тим самим у деякій мірі виправдовуючи себе, а також пояснюючи власну точку зору щодо достовірності описаних подій: “де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістярь мусить оперувати живими людьми, особами” [10, с. 6].

І. Франко глибоко розумів природу художнього твору на історичну тему. Як бачимо, автор не ототожнював поняття історичної і художньої правди, яка вимагає ретельного добору подій, фактів і правильного їх трактування. У передмові до повісті він коротко виклав теорію жанру, не ототожнював поняття історичної і художньої правди. Історична правда вимагає ретельного добору подій, фактів і правильного їх трактування. Письменникові ж потрібне насамперед художнє бачення історії, її творче осмислення. Спираючись на дані історичної науки, він повинен збагнути дух епохи, покликати до життя типових її представників. Митець має право навіть “домислювати” історію, але в плані, що не суперечить історичній правді. Іншими словами – історична правда у творі повинна стати художньою, інакше письменник буде не художником, а лише ілюстратором історії.

Використавши літописні документи та народні перекази, письменник відтворив правдиву картину з життя Русі першої половини XIII століття і зокрема виступи вільних громад проти князівсько-боярського засилля та їх самовіддану боротьбу проти татаро-монгольського іга. Змальовуючи староруське суспільство, Франко не збився на сухий переказ історичних фактів, весь час пам'ятаючи, що він повинен дати читачеві не голі історичні документи, а твір художній, історичну повість, що “має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна” [10, с. 173].

Вже закінчуючи повість, Франко в листі до М. Павлика від 12. 11. 1882 р. писав по свій намір “на підставі тих немногих актів історичних про давнє громадське життя показати життя самоуправне, безначальне і федеральне наших громад, боротьбу елементу вічево-федерального з князівсько-боярським і в кінці з руйнуючою силою монголів. Повість тота хоч і містить в собі багато історичної і неісторичної декорації, все-таки надіюсь збудить живий інтерес і у сучасних людей “, не то що наприклад “Чорна Рада” [9, с. 174]. Далі у своїй передмові до першого видання Франко напише схожу фразу: “Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причинному зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей....” [10, с. 6].

У передмові до повісті І Франко зауважив, що скупиий історичний скелет він дозволив собі доповнювати “поетичною фікцією” (художнім домислом. В історичній повісті всі головні персонажі не історичні, а як стверджував сам автор, є витвором художньої фантазії. Але це ніскільки не шкодило історизму твору, не суперечило його художній правді. Безумовно, Захар Беркут і його син Максим, Тугар Вовк, Мирослава сприймаються як реальні особи, вони дають нам конкретне уявлення про громадське життя і класову боротьбу в Карпатській Русі XIII століття.

Безумовно у повісті І. Франка є і те, що підтверджується історичними документами. Вся сюжетна канва твору будується на достовірному історичному факті – напади монголо-татар. Письменник точно називає імена їхніх ватажків, накреслює маршрути походів, згадує про боротьбу на річці Калці, про Данила Галицького тощо. Та історичні факти – лише одне фактологічне джерело цієї повісті. Другим джерелом став фольклор, перекази і легенди, які народ зберіг у своїй пам'яті. Таким чином, “Захар Беркут” – це художній сплав історії та легенди, їх мистецьке творче осмислення. Про ці дві тематичні притоки свого твору говорить І. Франко в передмові: “Головна основа почасти взята з історії (напад монголів і їх ватажок Пета), а почасти з переказів народних (про витоплення монгольської ватаги й ін.)” [10, с. 6]. Ключовим моментом щодо розуміння даного елементу паратексту є наступне твердження С. Залигіна: “перед-

мова, якщо вона не ставить перед собою літературознавчого завдання, повинна лише доповнювати автора, повідомляючи читачеві щось таке, що напевно залишиться за рамками його творів – хай то будуть біографічні дані чи особисті враження від прочитаного” [1, с. 20].

За життя автора вийшло й друге видання твору (Львів, 1902 р., накладом Українсько-руської видавничої спілки, 224 с.), у якому Франко додав ще одну передмову, зазначивши, про те що він виправив не тільки мову, орфографію (перше видання друкувалося “максимовичівкою”), пунктуацію, а й зробив деякі незначні зміни: “обмежився на виправлення язика відповідно до того постулу, який зробила наша літературна мова протягом сих двадцяти літ”, а також додав, що це видання вийшло аж через “двадцять літ по виході першого видання” [10, с. 6].

Слід згадати про те, що існує ще одне прижиттєве іноземне видання, яке вийшло у друк двома роками пізніше львівського 1902 р., де ми не помітили жодних змін у порівнянні із вище зазначеним.

Беручи до уваги локацію даних передмов, ми з’ясували, що першоджерелі автор подав їх перед епіграфом повісті, тим самим позначивши своєрідну відправну точку читання для реципієнта. Проте існує той факт, що у декількох україномовних виданнях ми знаходимо передмову в кінці книги (найчастіше у примітках), що у даному випадку свідчить про її підсумковий, а не прогнозуючий характер у сприйнятті читачем. Ще одним цікавим моментом є розміщення тексту передмови у вступній статті, як от у виданні видавництва “Каменярь” – Львів, 1990 р. або ж у післямові (наприклад, Державне в-во худ. Літератури – Київ, 1957), у даному випадку вагомий статус передмови як “порогу чи ганку” до твору уже втрачається саме через невідповідну локацію по відношенню до авторського задуму повісті.

Слід звернути увагу на те, що передмова як і післямова пишуться після основного тексту, з яким вони пов’язані. Безумовно, що від дати написання і до першого видання твору проходить певний часовий проміжок, отож згідно класифікації Ж. Женетта [13, с. 59-60], ми визначатимемо першу передмову як запізнiлу, оскільки вона написана і надрукована у книжковому виданні 1882 р., а не у журналі “Зоря”. Таким чином запізнiла компенсація за прогалини чи скорочення в оригінальній передмові у наступному виданні приймає форму відповіді на першочергову реакцію суспільства та критиків – це і буде основна функція запізнiлої передмови. Додамо той факт, що наступне переднє слова вийшло у світ аж через 20 років потому і включене до видання 1992 р., яке ми вслід за Ж. Женеттом називатимемо затриманим, у зв’язку з відкладеним перевиданням повісті, котра довго не друкувалась, до того ж даній передмова виконує функцію привертання уваги до авторських поправок, у нашому випадку це типографічні виправлення мови твору.

Відправник як першої так і другої передмови є очевидним, оскільки Франко у кінці кожної зазначив або своє прізвище, або ініціали, додавши також дату написання. Отож, крізь призму таких прикладів стає зрозумілою думка, що згідно вище згаданої класифікації даний елемент паратексту є авторіальним-автентичним, оскільки автор у нашому випадку засвідчує про написання даного тексту і саме він бере на себе відповідальність за його написання. На нашу думку, передмова як прагматична форма паратексту повинна читатись у поєднанні із рештою повісті, адже існує безліч різноманітних видів текстів, що називаються передмовами, проте авторіальна передмова це щось досить відмінне та специфічне: вступне твердження (заява) зроблене автором у кожному виданні твору, що адресоване аудиторії книги. Також авторіальна передмова відрізняється від інших текстів, що мають назву передмова своєю локацією та відношенням до самого твору. Як паратекстуальний елемент, його форма визначається серією авторських тверджень, що визначають його взаємозв'язок з текстом.

Важливо підкреслити, що адресатом передмови завжди є сам читач тесту, адже він зазвичай зустрічається з авторським голосом спочатку в передмові саме через її “фізичне” розташування в книзі. Реципієнт, передбачаючи, що передмова була написана або як мінімум переглянута після завершення головного тексту, також передбачає, що передмова забезпечує найнадійніше доступне “керівництво” до того, що слідує, безпосередньо підтримуючи дещо віддалений зміст та настрої самої книги. Хоча її роль в конструкції аудиторії часто витончена, передмова надає простір для розмірковувань. Оскільки передмова передує твору, то вона дозволяє Франку апелювати до читачів в більш особистому тоні, ніж у решті тексту. Як бачимо, перш за все у передмові митець сформував аудиторію потрібних йому читачів, забезпечивши належне розуміння, інтерпретацію, а також використання тексту у вигляді навчально-підготовчого матеріалу до книги, що подається. Згідно тверджень О. Б. Рогози ми зазначимо, що: “водночас свідомо чи ні автор покладає надію на передмову, а саме надію привернути увагу “свого” читача, подати знак, що книга написана для нього. Таким “своїм”, “заповітним” читачем не обов'язково є спеціаліст у даній галузі, якому в силу професійних потреб необхідно стежити за літературою, що видається. Це не завжди буде читач, якому сподобається книга, що займатиме місце “корисної”, “цікавої”, “забавної”. “Своїм” є той, хто ще навіть не траплявся, проте реальний для автора читач – сьогоднішній чи майбутній – який незримо був присутнім при написанні книги, дискутував з автором, підбадьорював його, наполягати на щирості та правдивості його твору [4, с. 183]. Отже, якраз такого читача – співрозмовника змальовує собі Франко, тому що кінець кінців лишень для нього він пише книгу (а не для без-

ликої “наукової громадськості”), він боїться відштовхнути його недобросовісним текстом передмови, поспішними висновками тощо. Аналіз передмовних текстів дозволяє нам дійти висновку, що передмова виступає прямим зверненням автора до кола читачів, як бачимо митець локалізується перед основним текстом твору, звертаючись до реципієнта уже за межами наративної структури, він апелює до когорти читачів, а не до індивідуального адресата.

Перейдемо до визначення паратекстуальних особливостей передмови в академічних виданнях “Захара Беркута” Франка, які були надруковані починаючи з 1925 року. Розглядаючи Харківські видання 1925 та 1927 років, ми знаходимо дві авторські передмови у додатках поданих видавцями. Отже, у даному випадку ці паратекстуальні елементи уже носитимуть не передмовний характер, а післямовний оскільки вони розташовані уже після самого тексту повісті, що на нашу думку матиме вагомий вплив на читача. Адже, Н. С. Олизько визначає передмову як “текст пояснювального, критичного характеру, що передує будь-якому твору, а також повідомляє, який твір за характером, жанром і метою, пояснює критерії вибору матеріалу” [3, с. 68]. Оскільки, Франко розмістив передмову перед текстом повісті, то ми можемо зробити наступні висновки, що будучи перед текстовим елементом, передмова виражає особистий досвід письменника, виконує функції: проспекції, інтродукції та коментування. На жаль, у нашому випадку редактори вчинили навпаки, а саме розмістивши передмови у після повісті, ти самим “обмежили”, “спантеличили” потенційних читачів у правильному розумінні твору. Відтак, ставши післямовою дані передмови лишень вносять певні деталі в уже сформований у процесі читання світогляд читача, проте не стають тим “кістяком” для осмислення яким вони були першочергово у задумі автора.

Варто підкреслити, що видавці 50-ти томника 1978 року подали читачам достовірний оригіналу текст передмови і розмістили її перед твором, додавши свою вступну статтю на якій ми зупинимось пізніше.

У сучасному виданні “Захара Беркута” Видавничий дім, Київ – 2006 рік, редактори окрім оригінальних першої та другої передмов Франка, додали ще й власну передмову, яка повідомляє історію видання даного твору, а саме: “Вперше надрукована у журналі “Зоря” 1883 № 7 с. 97-103, № 8 с. 117-121, після публікації в журналі “Зоря” повість вийшла окремим виданням: “Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці”. Накладом редакції “Зорі” Львів 1883, 184с.... . 1902 року накладом “Українсько-руської видавничої спілки” у Львові вийшло друге видання повісті” [10, с. 366]. Разом з тим видавці зазначили, що твір було опубліковано без суттєвих змін і відхилень від першодруку, проте в текст внесено деякі мовно-правописні поправки, що свідчить про намір авторів у найменших деталях без суттєвих змін відтво-

риту повість, що відповідає оригіналу. Цілком очевидно, що такі короткі передмовні відомості допомагають читачу зрозуміти історію написання твору. Також аналізуючи даний вид видань ми помітили, що у 20% книг харківського видання 1925-30 років та повість видана у Нью-Йорку 1960 року, відсутній такий компонент паратексту як передмова взагалі, що свідчить про певну недбалість авторів до такого вагомого конституента книги, котрий не лишень допомагає читачам правильно зрозуміти твір, а й налаштовує їх на правильне прочитання й осмислення повісті.

Наступною характерною паратекстуальною ознакою передмов російських видань є те, що у більшості випадків вона розташована у кінці книги, а саме у примітках, що свідчить про її заключну роль для читача. Проте у даних виданнях видавці розмістили лишень текст першої передмови Франка, а от у томі IV Москва, 1957 р., видавці ще й додали лишень замітку про другу передмову: “готуючи дане видання, автор вніс у текст повісті незначні зміни” [12, с. 526]. Нам слід зазначити, що даний тип російськомовних видань є дещо “біднішим” на паратекстуальні конституенти передмовного характеру, адже окрім упущення другої передмови у виданні “Правда” т. VI Москва, 1990 р., автори зовсім упустили даний елемент паратексту, тим самим не дозволивши читачам сформулювати відповідні висновки і внаслідок цього, реципієнт уже не здатен правильно інтерпретувати, розуміти й аналізувати повість. Отже, ми можемо зробити висновок, що для академічного виду україномовних видань характерна наявність обох авторіальних передмов, котрі відрізняються лишень своєю локацією, а саме дотекстові або ж післятекстові, тим самим символізуючи для читача прогноз чи підсумок після прочитаного.

Розгляд передмови є досить актуальним при аналізі паратексту повісті у суспільних виданнях. Насамперед, проаналізувавши паратекст передмови у найпоширенішому типі виданні “Захара Беркута” І. Франка – суспільному, ми дійшли висновку, видавці у 80% книг не подали жодного із передмовних текстів автора, даний факт стосується і україно, і російсько, так і іншомовних видань повісті. Априорно складається враження, що редактори у деякій мірі недооцінили вплив такого паратекстуального конституента як передмова. Беручи до уваги львівське видання 1986 р., ми з впевненістю можемо сказати, що при укладанні цієї книги автори включили усі передмовні тексти Франка, які відповідають першоджерелам, і до того ж обидві передмови привертають увагу своєю локацією, адже кожна з них розташована на окремій сторінці перед епіграфом. Таким чином, ми підтверджуємо той факт, що у даному типі видань редактори не зруйнували паратекстуальну цілісність твору з усіма його конституентами, зокрема передмовою. Оскільки, як повідомляє О. Г. Лазареску саме переднє слово “намагається зберегти зв’язок з текстом, виступаючи як “предуведомление”, “роз’яснення” даного тексту. Характер

цих “роз’яснень” в більшій мірі визначає побудову самого твору, його жанрові характеристики, весь його неповторний вигляд” [2, с. 158].

Ще одним цікавим прикладом є видання Львів-Тернопіль, 1928 р., у якому автори також подають дві передмови Франка, проте уже в кінці книги, на окремій сторінці та ще й із наступними заголовками: “Передмова до першого видання” і “Передмова до другого видання” [10, с. 180], сподіваючись на те, що читач неодмінно зверне увагу на такий неординарний прийом видавців і обов’язково хоча й уже по завершених повісті все ж таки прочитає їх, а потім зробить свої заключні висновки.

Щодо останнього типу видань дитячого або ж шкільного, то як і у попередніх випадках із заголовком й епіграфом, ми помітили досить незначну кількість передмов Франка поданих видавцями саме у даному типі книг. Проте, ми все ж таки зустрічаємо передмовний текст лишень у 10% творів цього виду. Наприклад, у виданні “Каменяр” Львів, 1990 р. автор насамперед подає текст передмов у вступній статті, супроводжуючи їх коментарями та роз’ясненнями, що на нашу думку значно полегшить сприймання передмов і повісті, що слідує після вступного слова А. Скоця (далі уже редактори подають тексти двох передмов на окремій сторінці). Отже, безперечно такий прийом дублювання передмов сприятиме кращому запам’ятовуванню і розумінню такого паратекстуального конститuenta потенційним реципієнтом – школярем, адже в силу своїх юних років даний тип читачів не завжди може правильно оцінити “суху” передмову (тобто без детального коментаря).

У іншій книзі цього ж видавництва проте 1977 року, ми також зустрічаємо дві оригінальні авторські передмови проте в кінці книги у примітках, що нам уже траплялось у суспільному виданні, як ми зазначали такі передмовні тексти уже набувають статусу післямови, а також виконують уже післямовні функції, а не передмовні. Ще одне видання про яке ми не можемо не згадати – Kjow-Lwow, 1940, надруковане польською мовою, характеризується багатим паратекстуальним матеріалом, про що свідчить наявність двох перекладених Франкових передмов, до яких редактори додали наступні заголовки: “PRZEDMOWA DO PIEKWSZEGO WYDANIA” та ” PRZEDMOWA DO DRYGIEGO WYDANIA” [14, с. 3–4]. Слід зазначити, що видавці дуже ретельно підійшли до подання передмови у даному виданні, адже розмістили кожну із них на окремій сторінці перед текстом повісті, як це ми зустрічаємо саме в першоджерелі. На нашу думку, додавши ще й заголовки, автори намагались привернути увагу читачів до такого вагомого елемента паратексту у системі даної повісті, а така локація є досить позитивною для реципієнта, який після кожної перегорнутої сторінки матиме певну “паузу” для міркувань як після прочитання першої так і наступної із передмов.

Осмислюючи всі нюанси передмов Франка до його історичної повісті

“Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці” у різноманітних виданнях, дійшли висновку, що генезис переднього слова тісно пов’язаний з таким явищем як паратекст. Подаючи передмову перед повістю автор налаштовує читача на правильну інтерпретацію, тим самим готуючи його до сприйняття художнього твору, налаштовує читачку аудиторію на стиль розповіді, додаючи характеристику героїв й обстановку того часу. Адже вивчення передмови як складового елементу теорії паратекстуальності сприяє кращому зрозумінню й осмисленню синтагматичних, парадигматичних й прагматичних відносин всередині повісті.

Література:

1. Гром’як Р. Т. Громадянськість і професіоналізм (Соціальна відповідальність критики): Літ.-крит. нарис / Р. Т. Гром’як. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 20.
2. Лазареску О. Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики: (На материале рус. лит. XVIII–XIX в. в) / О. Г. Лазарескут. – М., 2007. – 380 с.
3. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста (на материале творчества Дж. Барта) / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. – Сер. Филология. Искусствоведение. – Вып. 18. – №3 (104). – Челябинск, 2008. – С. 67–71.
4. Рогоза О. Б. Роль передмови в організації французького епістолярного роману / О. Б. Рогоза. – К.: Вид центр КНЛУ, 2006. – 240 с.
5. Франко І. Зібрання творів: в 20 т. / І. Франко. – К.: Наук. думка, 1951 –. –Т. 6: Повісті / [укл. П. Козланюк]. – 1978. –507 с.
6. Франко І. Вибрані твори: в 3-х т. / І. Франко. – К.: Дніпро, 1973 –. – Т. 3 / [упоряд., підгот. текстів та прим. В. С. Бородіна]. –1973. – 675 с.
7. Франко І. Вибрані твори / І. Франко. – К.: Видавничий дім, 2006. – 427 с.
8. Франко І. Захар Беркут / І. Франко. – Львів – Тернопіль, 1928. – 185 с.
9. Франко І. Захар Беркут / І. Франко. – Київ: Державне в-во худ. літератури, 1957. – 186 с.
10. Франко І. Захар Беркут / І. Франко. – Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1902. – 224 с.
11. Франко І. Захар Беркут / І. Франко. – Львів – Тернопіль, 1928. – 185 с.
12. Франко И. Захар Беркут / И. Франко. –М.: Гос. Изд. худ. лит., 1957 –. –Т. 4: Сочинения / [под. ред. О. Белецкого]. – 1957. – 697 с.
13. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.
14. Franko I. Zakhar Berkut / Ivan Franko. – Kijow-Lwow, 1940. – 254 p.

Соколовська С. Ф.,

Житомирський державний університет ім. Івана Франка, м. Житомир

КОНЦЕПТОСФЕРА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Об'єктом аналізу є концептосфера художнього тексту, яка визначається авторським світобаченням. Зміст художнього тексту представлено як фрагмент концептуальної картини світу автора, об'єктивно матеріалізований у художній формі на основі системи конкретних мовних засобів та їх певної організації.

Ключові слова: *концептуальний аналіз, лінгвістична концептуальна парадигма, ключове слово.*

The object of analysis is the concept-sphere of a belles-lettres text defined by the author's perception of the world. The contents of the belles-lettres text is shown as the fragment of the conceptual picture of the author's world materialized objectively in the form of fiction based on the system of specific linguistic means and their appropriate formation.

Key words: *the conceptual analysis, linguistic conceptual paradigm, key word.*

Постановка проблеми. Наукові досягнення гуманітарних наук у кінці ХХ – на початку ХХІ століття, зростання ступеня їх “абсолютної людиноспрямованості” дозволяють розглядати текст як багатомірну та поліфункціональну дискурсивну систему, яка забезпечує індивідуальний розвиток мовної особистості, а також її соціальну, культурну та інтелектуальну взаємодію з іншими. Принцип зворотного зв'язку, або діалогізм, що супроводжує процеси породження, розуміння та інтерпретації будь-якого виду тексту, пронизує й охоплює всі сторони літературної комунікації та всі рівні художнього тексту. Цілком природно, що зазначений принцип дав поштовх тим студіям, які розглядають динаміку когнітивно-прагматичних відношень між творцем художнього тексту та суб'єктом, який його сприймає й інтерпретує, а також вплив результатів цих взаємовідносин на характер подальшого функціонування художнього твору в культурному розвитку й культурній пам'яті суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх десятиліть зростає увага лінгвістів до вивчення лексичної структури художнього тексту, зокрема до комунікативного аспекту її розгляду. Поєднання семантико-лінгвістичного та функціонально-комунікативного підходів до художнього тексту представлено у працях Н. Д. Арутюнової, Л. Р. Безуглої, Л. І. Белехової, Н. С. Болотнової, О. П. Воробйової, О. О. Гончарової, С. А. Жаботинської, О. С. Кубрякової, А. М. Приходько, І. О. Щирової, Д. Бахманн-Медік, Є. Бенвеніста, М. Холлідєя, Ю. Крістевої, У. Еко та інших. Когнітивно-дискурсивна парадигма дослідження тексту передбачає аналіз тексту на основі синтезу ідей власне когнітивної пара-

дигми наукових знань з ідеями парадигми дискурсивної (комунікативної, прагматичної). Цей синтез, на думку О. С. Кубрякової, означає “поєднання формальної суворості опису з функціональними поясненнями, принцип системності, відповідно до якого кожне мовне явище повинно бути проаналізоване відповідно до його статусу не тільки щодо мовної системи, але й стосовно більш високих систем, частиною яких є мова” [2, с. 10]. Якщо предметом функціонально-лінгвістичного аналізу виступає мотивований авторським задумом вибір мовних засобів із резервів мовної системи, то предметом функціонально-комунікативного аналізу є діалог автора з читачем, який здійснюється за допомогою динамічних текстових одиниць, що мають лінгвістичну та екстралінгвістичну сутність та різняться функціонально й комунікативно.

Актуальність дослідження. Під час руху від тексту до підтексту, від значення до смислу естетико-художня інформація семантично виводиться з усього тексту як структурно-сислового та комунікативного цілого, що стимулює діяльність читача. Отже, особливої значущості набуває концептуальний аналіз, мета якого полягає у виявленні парадигми авторських смислів і опису механізмів їх породження, а також тих компонентів, які складають мовну реалізацію найбільш вагомих для кожного твору концептів.

Дослідницьке завдання полягає у виявленні в романі Германа Гессе “Степовий вовк” значущих для реалізації авторського задуму концептів та аналізі своєрідності лінгвістичних концептуальних парадигм, які їх реалізують із урахуванням виділення ключових слів як семантичних центрів тексту.

Термін “концепт” активно входить до термінологічної системи сучасної гуманітарної науки. Цей процес відбувається одночасно в кількох напрямках. Перший напрямок пов’язаний з “обживанням” концептом свого теоретичного простору – пошуком дефініцій поняття та типологізацією концептів, другий – із породженням власних дериватів, появою слів і сполучень типу концептосфера (Д. С. Лихачов), концептуалізована предметна царина (Ю. С. Степанов), концептуальний фон (Н. Д. Арутюнова), концептуальна парадигма (О. О. Гончарова).

Концепт може бути виражений у мові за допомогою цілої системи епідигматично пов’язаних одна з одною мовних одиниць, які об’єднуються навколо однієї “центральної” одиниці – концептуального маркера, найтісніше поєданого у свідомості носіїв мови з певною метальною сутністю. У мовному творі до цих одиниць системного рівня, як правило, додається значна кількість утворень мовного характеру, які певним чином доповнюють та розширюють когніцію [4, с. 24]. Ця сукупність лінгвістичних засобів із чітко виділеним ядром і досить розпливчастою периферією утворює план вираження концепту – лінгвістичну концептуальну парадигму.

У світлі когнітивної лінгвістики зміст художнього твору формується як ментальне утворення, яке моделює фрагмент художньої дійсності, а смисл – це думка про цю дійсність, тобто інтерпретація того, про що повідомляється в тексті [4, с. 37]. Іншими словами, смисл співвідноситься з інтерпретаційним компонентом семантичного простору, з його концептуальною спрямованістю. Інтерпретація смислу художнього тексту здійснюється шляхом семантичного аналізу домінантних текстових концептів, які являють собою закодовані мовленнєво-смислові утворення змістовного плану [1, с. 7]. Процедура пошуку текстового концепту здійснюється шляхом семантичного аналізу ключових слів текстових ситуацій, тобто репрезентантів концепту.

Аналіз різних підходів до ключових слів (КС) дозволяє виділити їх суттєві риси, які є актуальними для цього дослідження:

КС є найважливішими елементами лексичної структури художнього тексту, оскільки вони, маючи концептуальну та образну насиченість, є результатом “смислового згущення” художнього тексту;

КС характеризуються наявністю контекстуальних асоціативно-семантичних зв’язків з іншими словами, входячи до складу лінгвістичних концептуальних парадигм, тобто структурують текст;

КС є тими опорами, які слугують читачеві орієнтирами при інтерпретації тексту;

КС сприяють створенню структурно-семантичної єдності тексту, його цілісності.

Під час смислової інтерпретації твору КС виступають інформативними й прагматичними сигналами, які стимулюють мовленнєво-смислову діяльність читача, дають ключ до подальшого складання ментальних структур-концептів. Аналіз КС – найважливіший прийом аналізу концептуального простору художнього тексту. Основу його складає виділення та структурування лінгвістичних концептуальних парадигм. Їх зв’язок у процесі текстового розгортання, мобілізація інформаційного тезауруса читача й усвідомлення ним комунікативної стратегії автора формує уявлення про концептосферу тексту, а на її основі – про його загальний естетичний зміст.

Підсумовуючи сказане, слід зазначити, що відповідно до теоретичних наробок сьогодення актуальним є концептуально-семантичний аналіз, який виявляє відбиття в художньому тексті концептів культури як базових одиниць картини світу через ключові слова. При цьому процес художньої когніції розуміється як формування та взаємодія на текстовому рівні концептів різного статусу та якості [3, с. 110]. Це може бути єдиний гіперконцепт (практично тотожний концепту-ідеї тексту) або окремі фрагментарні концепти, які, окрім обов’язкової лінгвокогнітивної основи, несуть лінгвокультурні та індивідуально-авторські відмінності. У

“Степовому вовку” центрований та експліцитно висунутий на перший план концепт ДУША є гіперконцептом, який характеризує авторський вибір концептуальних пріоритетів і формує індивідуально-авторську картину в художньому тексті.

У фокусі творчих інтересів Г. Гессе – буття індивідуальної свідомості особистості. У “Степовому вовку” це головний суб’єкт і об’єкт вивчення, причому для письменника характерним є інтерес до закономірностей буття свідомості, що тече, а не до стійкого морально-психологічного ядра особистості, адже *“der Mensch ist ja keine feste und dauernde Gestaltung, er ist vielmehr ein Versuch und Übergang, er ist nichts anderes als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist”* [6, с. 80]. Г. Гессе властива концепція багатоскладності людської душі, яка є близькою буддійській філософії: *“In Wirklichkeit aber ist kein Ich, auch nicht das naivste, eine Einheit, sondern eine höchst vielfältige Welt, ein kleiner Sternhimmel, ein Chaos von Formen, von Stufen und Zuständen, von Erbschaften und Möglichkeiten”* [6, с. 77]. Тіло кожної людини є цільним, душа – ні: *“Der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe”* [6, с. 79].

Ця авторська думка проявляється вже на перших сторінках тексту, у першому смисловому блоці діє прийом “початкових акордів”, які продовжують звучати і в подальшому оповіданні [5, с. 69]. На самому початку тексту висунуті актуалізовані автором слова, які вводять основні мотиви, що є головними віхами розуміння авторського задуму: *Seelenleben, Geistigkeit, Fremdheit, Vereinsamung, Entwurzelung, Steppenwölfigkeit, Unruhe, Heimweh, Heimatlosigkeit, überirdisch*. Значна частина цих слів повторюється, створюючи когерентність тексту, поступово до них додаються нові, асоціативно пов’язані з ними: *allein, Sinnlichkeit, Magie, Einbildung, Poesie, Fröhlichkeit, Unschuld, Leic*. Ключовими словами тексту є елементи концептуальної парадигми, які перебувають у різноманітних смислових перегуках з іншими текстами, тобто співвідносяться з пам’яттю культури (*Schuldfragen, schuldig, nationalistisch, Gedankenklause, Donquichotterie*), характеризують макроситуацію тексту (*Seelenkrankheit, Zeitkrankheit, Neurose, Qual, Hölle, Chaos, verfinstert, Fragwürdigkeit*), займають сильні текстові позиції, позначаючи кульмінаційні моменти оповідання (*Seelensterben, Leere, Verzweiflung, Wahn, Zerstörung, Anpassung, Kompromiss*), спрямовують увагу читача на домінанти тексту шляхом повторення номінацій (*Altes und Neues, Schmerz und Lust, Furcht und Freude, Hölle und Himmel, Leid und Glück, Schreck und Entzücken*).

Розгортання лінгвістичної концептуальної парадигми посилює емоційну драматичну напругу й поступово підводить до розуміння людської душі у складно, часом асиметрично організованій системі дзеркал, кожне з яких відображає й дозволяє реалізуватися тій чи іншій частині

його душі: *"Das Herz stand mir still vor Entzücken und vor Trauer darüber, wie reich der Bildersaal meines Lebens, wie voll hoher ewiger Sterne und Sternbilder die Seele des armen Steppenwolfes gewesen sei"* [6, с. 181].

Аналогічну функцію виконує система героїв-двійників: вони говорять Гаррі те, що він і сам уже знає, але ще собі не сказав. Кожен із них ніби дзеркало, яке відображає одну з граней його особистості. Найглибший, інтимний зв'язок існує між Гаррі та його сестрою по духу Герміною: їх об'єднує спільна природа людини, що страждає, душа якої прагне до Бога, до високого ідеалу: *"Wer statt Gedudel Musik, statt Vergnügen Freude, statt Geld Seele, statt Betrieb echte Arbeit, statt Spielerei eicht Leidenschaft verlangt, für den ist diese hübsche Welt hier keine Heimat"* [6, с. 194].

Отже, у художньому тексті на перший план виходять одиниці, значущість яких щодо інших елементів лінгвістичної концептуальної парадигми є більш високою. Цю роль можуть виконувати одиниці, які несуть у собі символічне значення, які розташовані в сильних текстових позиціях, які повторюються й підтримуються окремими субпарадигмами, зв'язаними на асоціативному рівні.

Результатом інтерпретаційної діяльності читача є розуміння гіперконцепту як відображення загального змісту тексту. Гіперконцепт має статус ключової ланки в загальній концептуальній структурі тексту, яка відображає взаємозв'язок концептів, закодованих у ньому вербально. Їх система утворює концептосферу тексту, яка визначається авторським баченням світу і є об'єктом аналізу читача.

Подальше вивчення концептосфери текстів різних типів є перспективним для розробки методики смислової інтерпретації та дослідження ідіостильових особливостей текстової діяльності різних авторів.

Література:

1. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: когнітивна та комунікативна динаміка (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя): автор. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / О. М. Кагановська. – К., 2003. – 35 с.
2. Кубрякова Е. С. Языковое сознание и языковая картина мира // Филология и культура: Мат-лы 2-й междунар. конф. Ч. 3. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 1999. – С. 6-13.
3. Кудашова Н. Н. Текстовый антропоцентризм в аспекте художественной когниции // Филологические науки. – 2009. – № 2. – С. 109-117.
4. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
5. Bachmann-Medick D. Kultur als Text. – Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2004. – 350 S.
6. Hesse H. Der Steppenwolf. – Berlin: Suhrkamp, 2004. – 278 S.

Сулейманова Н. В.,

*Горловский государственный педагогический институт иностранных языков,
г. Горловка*

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА “ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ”

Стаття присвячена дослідженню жанрових джерел і авторських жанрових пошуків у романі “Герой нашего времени”, які відрізняються різноманітністю і оригінальністю. Доба 30-х років XIX ст. – період бурхливих пошуків нових жанрових форм, про що свідчить різнобарвність прози початку століття: від великих віршованих жанрів у прозі – до різних видів поем і роману. Ця тенденція притаманна загальноєвропейському розвитку магістральних шляхів формування романного жанру. Лермонтов створює роман із самостійних новел, в якому діють закономірності образного взаємозв’язку повістей, що створює особливий поетичний і психологічний контекст, який розширює і збагачує у книзі їх художню ємкість.

Ключові слова: роман, жанр, психологізм, поема, циклізація, новела.

The article is devoted to researching of genre sources and author genre quests in the novel “Hero of our Time”, which are distinguished by variety and originality. The time of 30-s of nineteenth century is a period of enthusiastic quests of new genre forms. The variety of the early centuries prose testifies about it – from the great verse genre in prose to different kinds of poems and novels. This tendency characterizes common European development of the main ways of novel formation. Lermontov creates the novel from separate stories, in which objective laws of mutual connection image stories act. It creates a specific poetic and psychological context, developing and enriching their literary depth in the book.

Key words: novel, genre, psychologism, poem, cyclication, story.

Одной из особенностей литературы XIX века следует считать бурное развитие жанров: стихотворных и прозаических. И это вполне закономерно, поскольку новые идейные искания литературы сопровождаются поисками новой формы и, в первую очередь, жанровой.

Исторические события первой четверти XIX века – война 1812 года, декабристское восстание 1825 и последующая затем реакция – побудили литературу обратиться к художественному анализу русской жизни, ее главных “стихий”. Эта задача требовала поиска новой жанровой формы. Одним из вариантов которой стала циклизация сцен, рассказов, очерков, повестей, т. е. малых форм и жанров, позволивших оперативно реагировать на основные проблемы действительности.

Разнообразные формы циклизации стали характерной чертой прозы в русской литературе 30-х годов: “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н. Гоголя, “Повести покойного Ивана Петровича Белкина” А. Пушкина, “Ве-

чера на Карповке” М. Жуковой, “Пестрые сказки” В. Одоевского и др. циклы стали по мнению Б. Эйхенбаума тем подготовительным этапом, который привел к созданию оригинального романа Лермонтова – в виде “цепи повестей”. Ведь, по справедливому утверждению В. Хализева, вновь возникшие в собственно литературном опыте жанры “являют собой плод совокупной деятельности начинателей и продолжателей” [3, с. 319]. Русская проза 30-х годов и русская поэзия начала XIX века способствовали формированию великого русского реалистического романа: “...от больших стиховых жанров к прозе – от поэм разных видов к повести и роману” [4, с. 269].

В ряду активно развивающейся русской прозы “Герою нашего времени” М. Ю. Лермонтова принадлежит особое место, поскольку созданный им “вариант” романа не имел аналогов как в русской, так и в западноевропейской прозе. Стремление к жанровой необычности (разумеется, не ради оригинальности, а в связи с новыми задачами постижения действительности) выявляется в двух направлениях: во-первых, писатель приходит к переосмыслению содержательности некоторых уже известных и широко бытовавших жанровых форм, а во-вторых, в его прозе явно просматривается тенденция к циклизации.

Задуманная Лермонтовым психологическая циклизация требовала отказа от принятых приемов “сцепления” эпизодов и поиска новых, которые придали бы всей композиции цикла мотивированный характер. “Герой нашего времени – “цикл повестей, собранных вокруг одного героя” [4, с. 298]. Новаторский прием заключался в том, что Лермонтов “отделил” автора от героя, показав его со стороны, глазами разных героев. Поэтому так значима композиция лермонтовского романа. Повести расположены в особой последовательности, которые мотивируются не только сменой рассказчика, но и постепенным знакомством с героем романа: от “посторонних” лиц (Максим Максимович) и “авторских” наблюдений до исповедальных монологов самого героя и его дневника (“журнала”). На этот важнейший жанровый аспект указывал еще В. Г. Белинский, подчеркивающий, что несмотря на эпизодичность и отрывочность лермонтовского произведения “части этого романа расположены соответственно с внутренней необходимостью” [1, с. 267]. Созданная Лермонтовым двойная композиция, с одной стороны, приводит к ощущению длительности во времени и сложности сюжета, с другой – “интимный” характер собственных переживаний героя через исповедальные монологи, вводит читателя в душевный мир героя и открывает возможности для разнообразных сложных положений в самом романе.

Известно, что идейные и стилистические тенденции позднего творчества М. Ю. Лермонтова получили развернутое воплощение в “Герое нашего времени”, как и “Демон” и “Мцыри” опиравшиеся на более ранние

замыслы, прежде всего, на задуманный традиционный роман – “Княгиня Лиговская”. Однако в своем новом произведении Лермонтов отказался от последовательного повествования романного типа и предпочел форму отдельных повестей, объединенных им потом в довольно сложное композиционное целое. В самом деле, каждая из “повестей” – самостоятельные законченные произведения, обладающие своей непреходящей художественной ценностью. Однако только в “цикле”, в новом художественном единстве они прочитываются как роман, с его сложной структурой, внутренней логикой, идейно-тематической проблематикой. Этот своеобразный “циклический” роман “нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать”, – отмечал В. Г. Белинский [1, с. 146]. Новый тип романа создавался постепенно. “Нельзя была сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом – надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собой сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика”, – отмечает Б. М. Эйхенбаум [4, с. 286]. Проблему сюжетного сцепления и проблему циклического повествования в стихотворных жанрах решил А. С. Пушкин в стихотворном романе “Евгений Онегин”, в прозе эту проблему решал М. Ю. Лермонтов “Героем нашего времени”. Появилась не простая подборка тематически однородных рассказов, а родилось единое художественное произведение, внутри которого действуют закономерности образной взаимосвязи повестей. Эта взаимосвязь создает особый поэтический контекст, бесконечно расширяющий и обогащающий в книге их художественную емкость.

Работая над “Княгиней Лиговской”, поэт дал четкое жанровое определение своему произведению – роман. “Герою нашего времени” определения жанра Лермонтов не дал. Опубликованная в “Отечественных” записках “Бэла” (1839) имела подзаголовок “Из записок офицера с Кавказа”, что указывало на возможность продолжения рассказов из “записок”. В тексте “Максима Максимовича” в этом отношении есть своеобразное “указание” на такую перспективу. Автор-повествователь, рассказывая о своей вынужденной остановке во Владикавказе говорит о своем желании “записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей” [2], но он мог быть таким “звеном”. Когда в 1840 г. “Герой нашего времени” вышел отдельной книгой в подзаголовке значилось не “записки” или “рассказы”, а “Сочинение М. Лермонтова”.

Итак, жанр “Героя нашего времени” обозначен автором по-разному: “записки”, “сочинения”, “длинная цепь повестей”. Последний вариант

указывает на то, что перед читателем не просто повести, собранные в одной книге, а именно “цепь”, составляющая единое художественное целое. Таким образом, создавался не традиционный жанр романа, а жанр, не укладывавшийся в общепринятые романские рамки – цикл повестей, собранных вокруг одного героя. Эта структурная особенность отличала “сочинение” М. Лермонтова от разнообразных сборников и циклов, распространенных в русской и европейской литературах. Оригинальность, самобытность романной формы была обозначена В. Белинским как “литературная новость”, а жанр как роман, “в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая” [1, с. 146].

Особая жанровая синкретичность “Героя нашего времени” отмечается многими исследователями. Б. М. Эйхенбаум полагал, что лермонтовский роман синтезировал такие характерные для 30-х годов жанры, как путевой очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла, вобрал в себя и такие жанровые формы, как исповедь, дневник (“журнал”).

Синкретичность “Героя нашего времени” проявлялась и в том, что он отразил своеобразные тенденции развития романного жанра европейской традиции. Эти тенденции можно условно обозначить как “объективный” и “субъективный” роман. Развитие жанра “объективного” романа восходит к авантюрно-плутовскому роману, который с течением времени видоизменялся, наполнялся все большим социально-историческим содержанием (романы Филдинга, Смоллетта, Бальзака, Диккенса). “Субъективный” роман (Стерна, Руссо) получил свое продолжение в исповедально-психологических романах Сенанкура, Константа, Мюссе и др. Разрабатывая собственную концепцию человека, Лермонтов одним из первых приходит к новаторскому единству этих тенденций в развитии романа, осуществляя их синтез, который был закономерно подготовлен движением мирового историко-литературного процесса.

Повышенный интерес к “внутреннему человеку” в структуре личности, обусловленный в первую очередь историческими условиями русской национальной жизни, развернутое изображение “истории души человеческой” закономерно приводили Лермонтова к углубленному психологизму. Однако “Герой нашего времени” вмещает в себя не только “биографию чувств”, характерную для “личного (по терминологии, принятой во французской литературе) или “аналитического” романа, где идейным и сюжетным центром является личность человека “его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс” [4, с. 301]. Но и внешнюю биографию героя (“жизнь и приключения”) столь характерные для “объективного” романа. Безусловно, на лермонтовский роман оказали влияние достижения французского психологического романа 30-х годов, явившиеся отражением глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований, связанных с революцией 1789 года, и русского

правоописательного и исторического романа, видными представителями которого были В. Т. Нарезный, А. Ф. Вельтман, М. Н. Загоскин, И. И. Лажечников и др.

Социально-психологический и философский роман Лермонтова, унаследовавший самые различные тенденции в мировом развитии романного жанра, синтезировавший в себе его субъективные и объективные, романтические и реалистические начала, представляет собой уникальную художественно-жанровую систему. Социально-психологическая направленность сочетается в нем с глубинной нравственно-философской проблематикой; беспощадный самоанализ героя – с острой, почти авантурной сюжетностью и занимательностью повествования; очерковость отдельных описаний и зарисовок сменяется в нем новеллистической стремительностью и неожиданными поворотами в развитии событий. В жанровой синкретичности лермонтовского романа, сконцентрировавшего в себе важнейшие, исторически развивающиеся качества этого жанра, кроется одна из причин его мощного воздействия на дальнейшее формирование и развитие в русской литературе XIX века.

Таким образом, жанровые истоки романа “Герой нашего времени” необычайно широки и многообразны, они связаны с развитием магистральных путей формирования романного жанра в мировой литературе начала XIX века. Несомненно, роман представляет собой целостное и законченное произведение. Однако в силу особенностей этого произведения его правомерно рассматривать в циклической соотнесенности его частей, выделяя здесь определенные закономерности, которые позволяют нам говорить о дополнительном художественном эффекте такого поджанрового образования как цикл.

Литература:

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В. Г. Белинский – М.: Худож. лит., 1954. – Т. 4. – 432 с.
2. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. / М. Ю. Лермонтов – М.: Худож. лит., 1958. – Т. 4: Проза. Письма. – 594 с.
3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
4. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум; Вступ. ст. Г. Бялого. – Л.: Худож. лит., 1986. – 456 с.

Тарарива Л. Ю.,

Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка, м. Луганськ

РЕЦЕПЦІЯ МІФОСЮЖЕТУ БРАТОВБИВСТВА В ЛІРИКО-ДИДАКТИЧНІЙ ФАНТАЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО “СІНО” Й СЕРБСЬКІЙ ЕПІЧНІЙ ПІСНІ “МУЙО І АЛІЯ”

У статті досліджуються шляхи трансформації міфосюжету про Каїна та Авеля в лірико-драматичній фантазії Максима Рильського “Сіно” й сербській епічній пісні “Муїо і Алія” як вияв міжкультурної комунікації.

Ключові слова: міфосюжет, міфонім, бінарність.

The article deals with the ways of mythplot's transformation about Cain and Abel in lyrico-dramatic fantasy of Maxym Rylsky “The hay” and the Serbian epic song “Mujo and Alija” as the display of intercultural communication.

Keywords: mythplot, mythonim, binaryness.

Рецепція протосюжету є важливим фактором розвитку літератури, стає рушійною силою опозиції традиція / новаторство. Використання міфосюжетної матриці слугує засобом подолання часових і просторових відстаней, є потенційною можливістю для міжкультурної комунікації. Тому очевидною стає зацікавленість літературного дискурсу традиційним сюжетом та його інтерпретацією. Перспективним вбачається дослідження трансформацій сюжетної матриці в розрізі компаративних студій.

Творчий доробок Максима Рильського, попри значну кількість досліджень, потребує реінтерпретації у сфері міфопоетики, оскільки цей аспект ще не був предметом спеціального дослідження, а крім того, компаративні студії є способом випрозорення еволюції образного світу, сюжету, дають змогу “... розшифрувати досвід світу навіть на часовій, просторовій чи культурній відстані” [2, с. 44].

Стаття є фрагментом дисертаційного дослідження “Міфопоетика творчості Максима Рильського” (затверджена протоколом № 2 від 28 травня 2009 року Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка).

До творчості М. Рильського в різні роки зверталися В. Агеєва, Ю. Булаховська, С. Єрмоленко, С. Єфремов, П. Мовчан, В. Моренець, М. Неврлий, В. Новак, О. Стеценко, Л. Таран та ін. Проте поза увагою залишається рецепція міфосюжету М. Рильським, у тому числі й компаративні дослідження цього аспекту.

Міфосюжет про Каїна та Авеля крізь призму літературного твору досліджувався С. Вардеванян, Т. Гундоровою, І. Зваричем, М. Ласло-Куцюк, Д. Наливайком, В. Сулимою, Б. Тихолозом, І. Черновою та ін. Аналізуючи вкорінення даної структури, ми зверталися до концепцій вище зазначених дослідників, а також до теорії Юнга та тексту-оригіналу.

Метою статті є компаративні студії рецепції старозавітного міфосюжету про Каїна та Авеля в лірико-дидактичній фантазії Максима Рильського “Сіно” й сербській епічній пісні “Муїо і Алія”.

Міфосюжет братовбивства розкривався неодноразово в літературному дискурсі. До теми Каїна та Авеля зверталися Дж. Байрон, С. Яричевський, І. Огієнко, Н. Кибальнич, О. Стороженко, І. Франко, В. Сосюра, Б. Рубчак, В. Вовк, О. Кобилянська, О. Забужко, І. Багряний та ін.

Міфосюжет про Каїна та Авеля відслідковується протягом багатьох століть, але в кожній новій епосі ця сюжетна матриця здобуває нові характеристики, проте не втрачає базового ядра архетипного елементу. Тому компаративний аналіз твору Рильського й сербської епічної пісні є вдалим прикладом ілюстрації еволюційних зламів у структурі міфосюжету, а також виявом спорідненості через зв’язок твору оригіналу й перекладу й, звісно, фактору міжкультурної комунікації. М. Рильський неодноразово наголошував: “... бажано, навіть потрібно, щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору” [6, с. 240].

Аналізуючи міфосюжет про Каїна та Авеля слід, на нашу думку, звернутися до проблеми бінарності. Міфосюжет аналізованих текстів базується на дихотомічній парі, міфонімах Каїна та Авеля та двоїчності персонажів, у яких втілені дві іпостасі. У даній концепції оприявленою стає й дихотомічна пара добро / зло. Подібне явище зустрічаємо й у деяких африканських племенах, а саме явище народження близнюків, що потребує розв’язання цілісності “родинного кола” через смерть одного або обох з них. Тому основи бінарності міфонімів знаходимо саме в міфологічно-географічній сфері. Використання бінарної концепції дає змогу рафінувати іпостасі пари персонажів, втілених у творах “Сіно” та “Муїо і Алія”.

Звернення до так званого літературного архетипу (за визначенням А. Нямцу) має у своїй основі наближення до першовитоків джерела-базису, фундаментального тла-основи, “надають ...універсального онтологічного звучання” [3, с. 112]. Використання традиційної міфологічної сюжетної моделі є специфічним засобом універсалізувати дійсність, “увійти” в “ланцюг” інтертекстуальних звязків, що, у першу чергу, розширює простір художнього твору до мегамасштабів міжкультурної комунікації, а крім того, дана модель здатна нести у собі новаційний інтерпретаційний модус, який стає матеріалом для аналізу й нашаровується, тим самим, нова система трактувань семантики традиційного сюжету-базису. Протосюжет є своєрідним архетипним “штампом” на власне новому літературному творі, у якому “пульсують” елементи, сюжетні перипетії, художні засоби, образи першотвору, сюжету-зразка. Слід зазначити, що потужність подібного “пульсування” автор “регулює” самостійно, маючи здатність до прозорого відтворення матричної основи або ж закодованої іманентної сутності, ке-

руючись при цьому власними надзавданнями (у міфопоетичній термінології – реміфологізуючи або деміфологізуючи тло твору).

Компаративний аналіз дає змогу простежити шляхи “вживлення” одного традиційного сюжету в різних культурних системах і водночас (оскільки ми користуємось перекладом) долає національний феномен, продовжуючи авторський світ оригінальної спадщини митця перекладною спадщиною як співтворчості, зокрема, М. Рильський зазначає: “... вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже, й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета” [6, с. 240]. Тому використання для компаративного аналізу авторського перекладу є водночас і матеріалом для порівняння, у нашому дослідженні міфосюжету, а також продовженням авторської міфопоетичної системи, втіленої в перекладеному творі, що відкриває нові можливості у вибудовуванні міфопоетичної картини митця.

Розробляючи тему братовбивства, тексти творів відходять від канонічного міфосюжету й надбудовують нові смислові поля. Міфосюжет є вкрапленим у базовий сюжет лірико-дидактичної фантазії “Сіно”. В основному сюжеті оприявленними стають лише знакові символічні коди, знамення, подібні до символів у “Слові о полку Ігоревім”, про постсюжетну лінію братовбивства: “... ворони крилаті / Летіли здалеку, червоного вина / Жадні напитися, вістовники недобрі, / І хижо дзюбами розкльовували обрій” [4, с. 239], “і навіть цвіллю вже подекуди взялась / Моя й твоя душа...” [4, с. 241]. Рильський використовує так званий ефект “випередження” основного сюжету. У Рильського сакралізованим простором, який об’єднує братів є батьківська оселя, в епічній пісні ним стає спільні коні та зброя, надаючи сюжету унікальних деталей. Крім того, М. Рильський уводять дихотомію день / ніч, добро / зло – семантичні дублети міфонімів Каїн та Авель, де “день” є втіленням позитивних поривань людини, а “згущення” ночі веде до кульмінаційного піку – думок про вбивство. Крім того, вводить міфологему логоса, а саме фольклорні прокльони: “Коли б оця коса йому життя скосила!” [4, с. 243], подібні структури зустрічаємо в епічній пісні: “Бодай ржа на тебе впала, Муїю, / Двоє маєш, в мене ж ні одної!” [5, с. 173]. Проте Рильський, на протигагу фольклорному твору, відходить від традиційного міфосюжету, вкорінюючи зло в обох братів, як втілення природніх темних сил, потаємних бажань людини за К. Юнгом, тим самим, змінюючи аксіологічні акценти в бінарній опозиції, психологізуючи образи: “І думав старший з них: він дужий, уродливий, / Я знаю – бачив я, до чого в них дійшло! / Коли б я був один, – лише б мені цвіло, / І наливалось, і спіло, і важніло... / І думав менший з них: навіщо жить таким / Калікам немощним, убогим негіпахам? / Навіщо укрива немудрий батьків дім / Його й мене одним високоверхим дахом?” [4, с. 244]. Розв’язання теми “каїнівської помсти” є також новою інтерпретацією – автор уникає моменту вбивства, залишаючи його лише потенційним бажанням обох братів, “зупиняючи” традиційний хід події міфо-

сюжету. Автор відходить від зображення Каїна як надлюдини у Байронівській інтерпретації, за Рильським, це звичайні селяни. В епічній пісні також відзначаємо відсутність будь-якої гіперболізації вчинків.

Отже, М. Рильський руйнує біполярність, надаючи Авелю рис Каїна, що створює так звану “ідентичність” героїв, проте на певному етапі “активним” виявом зла стає саме молодший брат. Є відчутною переакцентуація трактування образів, що є метою маніфестації “стертості” грані бінарності, відсутності “чистого добра” як абсолюту. В епічній пісні сюжет переосмислений по-іншому – брат спокутає гріх суїцидом, оскільки порушив цілісність власного “Я”: “Бачить крука без крила одного, / Воронові слово промовляє: / “Ой ти, птаху, вороне ти чорний, / Без крила як житимеш на світі?” / Ворон-птах йому відповідає: / “Так мені є без крила одного, / Як і брату, що не має брата, / Як тобі, юначе, без Алії!” [5, с. 174]. У Рильського об’єднуючим початком, єдністю стає сакральна “батьківська хата”: “Брати у батьківській жили старій оселі / Не розділявшись...” [5, с. 243].

Отже, Рильський створює принципове нове прочитання традиційного міфосюжету, змінюючи аксіологічні домінанти, надає “позитивності” заключній частині твору, психологізуючи образи, надаючи їм ефекту “двійництва”, “...розгалуження людини у власній екзистенції” [1, с. 14], вкоріненості двох сил – світлих і темних. Символізує амбівалентні прагнення людини до добра і зла, не протиставляючи їх, а демонструючи їх, як “вживлені” елементи кожної людини, які можуть у кризовий момент стати нерівнозначними, тому й обраний жанр фантазії є одним із виявів ілюзорності можливості абсолюту добра чи зла. “Каїнівський комплекс” є основою кожної людини як втілення потаємних злих сил.

Отже, побіжне компаративне студіювання доводить, що міфосюжет братовбивства в літературному дискурсі зазнав певних трансформацій, став активним фоном для рецепцій як фольклорних, так і авторських.

Література:

1. Лютий Т. В. Людина у символічному просторі “двійників” / Т. В. Лютий // Практична філософія. – 2006. – № 3. – С. 13 – 19.
2. Маріно А. Компаративістика та теорія літератури. Поетика порівняльного літературознавства / А. Маріно // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 42 – 36.
3. Нямцу А. Трансформаційний контекст легендарно-міфологічної традиції / А. Нямцу // Вісник Одеського національного університету. – 2008. – Том 13. – Випуск 7. – С. 112 – 126.
4. Рильський М. Т. Зібрання творів у двадцяти томах: Художні твори. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – К.: Наукова думка, 1983 – (Художні твори). Т. 1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 1983. – 534 с.
5. Рильський М. Т. Зібрання творів у двадцяти томах: Поетичні переклади. Томи 1 – 11 / М. Т. Рильський. – К.: Наукова думка, 1985 – (Художні твори).
6. Т. 8: Поетичні переклади. – 1985. – 326 с.
7. Рильський М. Т. Зібрання творів у двадцяти томах: Наука; Критика; Публіцистика. / М. Т. Рильський. – К.: Наукова думка, 1983 – Т. 16. – 600 с.

Roman Tashlitskyy,
National University of Ostroh Academy, Ostroh

**HETEROGLOSSIA IN TRANSLATION
(BASED ON UKRAINIAN TRANSLATIONS OF “ROMEO
AND JULIET” BY WILLIAM SHAKESPEARE)**

Стаття розглядає можливості застосування теорії “багатоголосся” Михайла Бахтіна у перекладі як форми комунікації.

Ключові слова: “багатоголосся”, переклад, комунікація

The article regards the possibilities of applying Mikhail Bakhtin’s theory of heteroglossia to translation as a form of communication.

Key words: heteroglossia, translation, communication

The idea to correlate Mikhail Bakhtin’s theory of heteroglossia with translation is not new. About a quarter of a century ago Caryl Emerson, a prominent Bakhtin scholar and translator, gave a positive answer to the question whether Bakhtin offers us a theory of translation: “In the widest sense, yes, inevitably: in essence translation is all man does” [Emerson 2, 23]. However, there hardly has been any research where Bakhtin’s theory was used in practice, at least on the material of Ukrainian translations of “Romeo and Juliet”.

The use of Bakhtin’s theory out of the context he used it has also become popular. For example, as Elzbieta Tabakowska point out, “recent work in linguistic stylistics refers more and more often to the writings of Mikhail Bakhtin, and notably to his concept of the internal dialogism of the word” [Tabakowska 6, 71]. His theory is suitable for analyzing translations because it is in translation where the word’s meaning multiplies, creating what can be referred to as “polyphony.” That is to say, the word acquires new meanings, which, as in our case, are reinforced by differences in time and space; Tabakowska, particularly, stresses these important factors as well: “Polyphony is created by individual contexts-particular complexes of spatio-temporal and sociocultural factors” [Tabakowska 6, 73]. Other researchers, like Michael Holquist, pay considerable attention to these aspects as well, adding other, less significant, but nevertheless potentially influential factors for the meaning of the word.

Dialogism assumes that at any given time, in any given place, there is a set of powerful but highly unstable conditions at work that will give a word uttered then and there a meaning that is different from what it would be at other times and in other places. The conditions that make for such differences are to be found in the nature of language, but include other factors as well. Conventional forms of analysis would dismiss some of these other factors as inappropriate or trivial: details such as differences in the weather, in the physical condition of the speakers, for example [Holquist 3, 105].

Thus, the potential the word has in terms of reaction to multiple contexts

can be regarded as a dialogue: the author's contexts with the translator's ones and what is realized in the corresponding "voices."

Let us return to the analysis of the four Ukrainian translations of the drama by William Shakespeare "Romeo and Juliet." In the course of the analysis I introduce Bakhtin's concepts contained in the theory of heteroglossia and integrate them to my concept of communication of "voices" by specific examples from the original and its Ukrainian translations. The choice of the examples is based on showing the tendencies in the translators' "voices" I noticed before in their most intense manifestation.

The notion of heteroglossia is defined by Bakhtin as "another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author" [Bakhtin 1, 324]. According to Bakhtin, "All words have the 'taste' of a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular person, a generation, an age group, the day and hour. Each word tastes of the context and contexts in which it has lived a socially charged life; all words and forms are populated by intentions" [Bakhtin 1, 293]. In the original it is not "taste" but "пах-нет" or "smell" [Бахтин 7, 106], which is distinct, for one has to bite something to feel a taste, but a smell can be sensed even involuntarily. In my case it means that one does not have to intentionally look for a meaning of a word-it pops up itself. In other words, as Bakhtin states, "Contextual overtones (generic, tendentious, individualistic) are inevitable in the word" [Бахтин 7, 293].

Since I am not a native speaker of English and my "sense of smell" can fail me in distinguishing specific moments of heteroglossia, I decided to first look at a translation and then refer back to the original, verifying whether an "odd" place in translation is the same "odd" in Shakespeare or whether it might indicate a "voice" of a translator. I start from Kulish's translation, the most picturesque one, since he uses some archaic language and intensive domesticizing:

Самсон. Грицьку, даю слово, не попустимо так собі допікати.

Грицько. Ні, ні; а то будемо печеними.

Самсон. Я кажу, як розізлилось, дак добуваймо меча.

Грицько. Еге-ж; та коли б не збув еси плеча [Куліш 10, 5].

In Shakespeare it is:

Sampson. Gregory, on my word we'll not carry coals.

Gregory. No, for then we should be colliers.

Sampson. I mean, and we be in choler, we'll draw.

Gregory. Ay, while you live, draw your neck out of collar [Rom. 1. 1. 4-9].

The first "oddity" that strikes is the transformation of the name "Gregory" into "Грицько" or "Hrytsko," which is the familiar (and less dignified) form of the Ukrainian "Hryhoriy." One can assume that Kulish decided to use this name to make it closer to Ukrainian readers, and he believed the diminutive

form more appropriate because Gregory is a servant. So another's "voice" is strongly felt even in such neutral dramatic elements as the cast of characters.

Then in Shakespeare there's a play on words "coals-colliers-choler-collar," which besides the denotative meaning can be Shakespeare's "voice" as a witty man. Moreover, the author could probably express some contemptuous attitude to colliers ("coal carriers" or "term of abuse" from the dirtiness of the trade and the reputation of colliers for cheating) [Shakespeare, Ed. G. Blakemore Evans 4, 68]. Kulish omits Shakespeare's play on words and offers his own instead: "допикати" (literally--bake, here--harass) and "печеними" (baked) thus neglecting Shakespeare's "miner's" "voice" and introducing his "baker's" one. This "voice" makes Kulish closer to the audience of undereducated readers, mostly in rural areas, whom Kulish meant to enlighten by means of exposing them to the world masterpieces. At the same time, on the general level the "voice" of witty servants is preserved in the translation.

Musyk's version:

Сансоне. Кажу ж, Грегорі, ми не потерпимо знущання.

Грегорі. Авжеж, хай нам перше руки й ноги потерпнуть.

Сансоне. Адже ми потерпаємо від гніву, кажу.

Грегорі. Гляди лишень, поки живий, щоб тобі горлянка не отерпла.

[Мисик 11, 4].

Musyk does not follow Shakespeare's metaphors literally and presents his own play on words "потерпимо-потерпнуть-потерпаємо-отерпла" or "tolerate-stiffen-endure-stiff." So again, "colliers" are out of the text. This can mean that Shakespeare's "voice" involving "colliers" was probably more acceptable in the context of his time, so it did not survive in the new context: mines for the Ukrainian reader were not a very widespread image to allude to. One can also observe that Musyk introduces the new word "знущання" ("humiliation") into his translation. Related to his impossibility to publish his translations under the current political system, one can assume that humiliation was a key feeling he must have encountered in his creative activity; no wonder this "voice" appeared in the translation.

And finally Hozenpud:

Самсон. Клянуса, Грегорі, вони не почорнять нам носа.

Грегорі. Ні, бо ми ж таки не вуглярі!

Самсон. Я хочу сказати, що коли розпалюся, то схоплю навіть не розпалене вугілля, а меч.

Грегорі. А доки ти живий--стережись вугільної ями! [Гозенпуд 9, 11]

In his translation Shakespeare's coal vocabulary is seen, though a bit distorted: "почорнять носа-вуглярі-вугілля-вугільної ями" or "blacken nose-miners-coal-coal pit." At the same time, the play of words "choler-collar" disappears. One can assume that Hozenpud's inclination to follow the author literally this time played to his advantage. Steshenko's version is very similar to Hozenpud's.

Connecting the abovementioned analysis to the theory of Bakhtin, I compare the function of the other "voice" in the novel, as described by Bakhtin, with the

other (translator's) "voice" in translations: "the speech of others is introduced into the author's discourse (the story) in concealed form, that is, without any of the formal markers usually accompanying such speech, whether direct or indirect" (Bakhtin 303). Since the examples demonstrate that in the translations the translator's "voice" is introduced in addition/instead of the author's "voice," one can conclude that the same principles apply to translations independent from the genre of the original text.

Having compared the original and several translations of "Romeo and Juliet" with regard to the Bakhtin's theory of heteroglossia, I have seen that this theory can be successfully used in the comparative analysis of translations. The main postulates of Bakhtin's theory, particularly the presence of two voices in character's speech (the actual "voice" of a character and the hidden "voice" of the author), find its continuation in translations and thus show that translators are "secondary authors", in some cases even with the tendency to become primary authors: that is to neglect the original "voice" to some degree and substitute it with their own. The notion of character zones can be instrumental in comparing the "voices" of characters created by the author to the ones created by the translator. An adjusted model of Bakhtin's idea of word intention's dispersion toward the object makes it possible to use his scheme not only pertinent to the original text but to translations as well. Particularly, it became possible to trace a specific "voice" from the author to the translator, and then to the final reader.

Works Cited

1. Bakhtin, Mikhail. "The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin." Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1998.
2. Emerson, Caryl. "Translating Bakhtin: Does his Theory of Discourse Contain a Theory of Translation?" // *University of Ottawa Quarterly*. Vol. 53, No 1 (1983): 23-33.
3. Holquist, Michael. "'Otherness,' Polyphony, Dialogue." / *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. Ed. Caryl Emerson. New York: G. K. Hall, 1999. P. 95-107.
4. Shakespeare, William. "Romeo and Juliet." Ed. G. Blakemore Evans. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
5. Shakespeare, William. "The Norton Shakespeare." Ed. Stephen Greenblatt. New York: W. W. Norton, 1997.
6. Tabakowska, Elzbieta. "Linguistic Polyphony as a Problem in Translation." / *Translation, History, and Culture*. Ed. Susan Bassnett and André Lefevere. London: Cassell, 1995. P. 71-78.
7. Бахтин М. "Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет." Москва: Художественная литература, 1975.
8. Вороний, Микола, ред. "Ромео і Джульєтта." Вільям Шекспір. Пер. П. О. Куліша. Харків: Український робітник, 1928.
9. Гозенпуд, Абрам, пер. "Ромео і Джульєтта." Вільям Шекспір. Харків: Мистецтво, 1937.
10. Куліш, Пантелеймон, пер. "Ромео і Джульєтта." Уїльям Шекспір. Львів, 1901.
11. Мисик, Василь, пер. "Ромео і Джульєтта." Вільям Шекспір. Харків: Прапор, 1988.

Ткачик Н. М.,

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ

ВОДА ЯК СТРУКТУРОТВОРНИЙ ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОГО МІФОСВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ПРОЗИ)

Стаття присвячена дослідженню міфосемантики води у художній творчості неоміфологічних творів сучасної української та світової прози. Проаналізовано кількашарове смислове наповнення міфологеми води: як переродження та очищення, як есхатологічної стихії зовнішнього та внутрішнього світів, як межі між своїм та чужим, реальним та ірреальним. Співставлено акватичну образність в текстах української та світової міфо-літератури як вияв міжкультурної комунікації.

Ключові слова: міф, міфопоетика, міфологема, психоаналітичний дискурс, міжкультурна комунікація.

The article deals with the water myth semantics research in the number of fiction neo-mythological works of modern Ukrainian and world prose. The multilayered semantic filling of water mythologema is analysed: as a regeneration and cleaning, as an eschatology element of the outer and internal worlds, as limits between I and stranger, real and unreal. The aquatic vividness is confronted in the texts of Ukrainian and world mytholiterature as the display of intercultural communication.

Keywords: myth, mythopoetry, mythologema, psychoanalytic discourse, intercultural communication.

Сучасна література, скеровуючись до міфу як “чистого” світогляду, часто репрезентує ті чи інші паттерни людської поведінки через універсальні мотиви (мотив пошуку, мотив переходу, мотив переходу, мотив потопа і т. д.). У літературному творі міф імітується в організації художньої дійсності або ж інтерпретується. У першому випадку глибинну семантику міфологічного сюжету художнього твору можуть утворювати мотиви-універсалії, які колюють у міфологіях різних народів: Світовий потоп, Вертикальна вісь, Світове Яйце, інцестуальність та двійництво, учитель та учень, ініціаційна подорож та ін.

Під поняттям “міф” розуміємо спільне для всіх культур невичерпне джерело архетипних мотивів та образів, а також у ширшому значенні – категорію мислення, яка прагне до всеохопної універсальності та космологічної цілісності, де частина відповідає цілому (і навпаки), час і простір тривають у циклічних самоповтореннях, уклад світу передається через унікодові опозиції (свій – чужий, живий – мертвий, сакральний – профанний, горішній – долішній і т. д.)

Семантика більшості бінарних опозицій та універсальних мотивів

розкривається через міфологему води як космогонічну праматерію та есхатологічну субстанцію водночас, яка художньо вивершується у таких універсальних культурних мотивах, як створення світу із води, Світовий потоп, перехід через воду та ін.

Актуальність нашого дослідження підтверджується, з одного боку, посиленням інтересом літературознавців кінця ХХ – початку ХХІ століття до вивчення міфопоетичних інтенцій сучасної літератури загалом, а також універсальних мотивів та образів зокрема і зумовлюється відсутністю цілісного оглядового аналізу трансформацій мотиву води у сьогочасному прозописі. Тому виокремлюємо наступні завдання даної розвідки: на матеріалі творів української (Г. Пагутяк, Ю. Издрика, Т. Прохаська, Ю. Андруховича, М. Закусила, В. Єшкілева і О. Гуцуляка) та світової прози (Ч. Айтматов, К. Рансмайр, Г. Маркес, М. Естрада, Дж. Барнс) кінця ХХ ст. простежити космогонічне та есхатологічне смислове наповнення міфологеми води; проаналізувати міфосемантику мотиву переходу через воду; окреслити роль водних образів у міфопоетичному моделюванні художньої дійсності.

Міф як центральне поняття теорії культури ХХ ст. стає об'єктом дослідження структуралістів та семіотиків (Р. Барт, У. Еко, К. Леві-Стросс, Ю. Лотман, Р. Якобсон), психологів та психоаналітиків (О. Потебня, К. –Г. Юнг), етнологів (М. Еліаде, Дж. Фрезер) тощо, а також виступає ядром наукових розвідок С. С. Аверинцева, Н. Фрая, Я. Є. Голосовкера, О. Лосева, Є. Мелетинського, В. Пивоева, В. Топорова та ін. В українському літературознавстві зразки міфологічної критики представлені у працях Дж. Грабовича, А. Гурдуза, О. Забужко, І. Зварича, П. Іванишина, С. Лизлової, Н. Лихоманової, Т. Мейзерської, М. Моклиці, Д. Наливайка, А. Нямцу, Я. Поліщука, О. Слоньовської, Б. Тихолоза та ін. Безпосередньо до образу води та мотиву світового потопу у сучасній українській прозі зверталися Зварич та Червінська [див. 9], а також Т. Саяпіна [див. 11].

Вода, уособлюючи в багатьох міфологіях космогонічну прастихію та прасубстанцію, наділена також функціями очищення як поновного народження індивіда, що проявлялося у багатьох релігійних обрядах за участю води – в Давньому Єгипті, Вавилоні, Греції, Римі, навіть досі практикується в індуїзмі, юдаїзмі, караїзмі, християнстві, ісламі та ін.

Міфологічна схема “вступання у воду – очищення – переродження” у психоаналітичному екзистенційному дискурсі накладається на психоаналітичну матрицю “ініціаційна смерть – індивідуація – досягнення Самості”. У ранній повісті Г. Пагутяк “Бесіди із Перевізником” Самість героїв (“збурення раю”) досягається тільки після перетину неіснуючої ріки: Перевізнак доправляє героїв через воду на зелений Острівець, де ті віднаходять внутрішній спокій.

Подібним чином і Кіт (повість Г. Пагутяк “Кіт з потонулого будинку”), занурившись у води потопу опиняється на дивному острові, де через зу-

стріч із Абсолютом стає “єдиним оком, круглим і всевидючим”, відчуваючи, що “ще ніколи не наближався так близько до неба” [8, с. 230].

Міфоциклічне смислове наповнення водної субстанції (смерть – народження) простежується у новелі Ю. Іздрика “Вода”, де стихія не залишає найменшого шансу героєві вибратися не тільки із замкнутого простору кімнати, а й із власної деструктивної свідомості. Як зазначає С. Аверінцев, “водна безодня, чи чудовисько, що її уособлює, – символ небезпеки або метафора смерті” [1, с. 69]. Герой Іздрика, будучи безсилим перед стихією і власною безсильністю лягає у домовину і, рефлексуючи, чекає смерті. Коли “сорокаденна вода зійшла”, “відкрилася поглядюві замулена земля, але це була інша, незнайома земля”. Герой усвідомлює, що “буде нове життя. І буде нове життя. І буде но” [5, с. 249]. Вода в новелі розгортає водночас і мортальні, і животворні смисли, а переродження персонажа передається ще й через текстову мультимедійність: від рваності, фрагментарності тексту – до його цілісності після переродження.

В психоаналітичній теорії Юнга занурення у підсвідомість, яка асоціативно скеровувала до образу води, означає символічну смерть [див. 13]. Подібно і Н. Фрай відзначав, що “душа часто представлена як така, що переправляється через воду або тоне в ній у момент смерті” [12, с. 155]. Так вода у мотивах переходу детермінує і символічну смерть, і водночас переродження ініціанта. У повісті Ч. Айтматова “Рябий пес, що біжить краєм моря” океан власне уособлює могутню прастихію, яка носить у собі невеличкий човен із маленьким хлопчиком, Кіріском. Його ритуальна ініціація відбулася при першому полюванні та вбивстві тварини, натомість справжня, внутрішня посвята – здійснюється у водах океану, де Кіріск перероджується, переживаючи смерті рідних, проникає у власний оніричний досвід через марення і врешті повертається на рідні береги, напівмертвий від спраги посеред безмежжя солоної води.

Важливим у повісті є розмежування образів солоної та прісної води як метафори мертвої та живої води, а також звернення до акватичної символіки як архесубстанції: “вода виникла сама із себе, в круговерті своїй – в чорних безоднях...” [2, с. 322]. Пов’язаний із водою і образ Великої Жінки-риби, що є художнім авторським інваріантом архетипу Великої матері.

Вода як агресивна есхатологічна стихія тісно пов’язана із мотивом усесвітнього потопу, який в сьогочасній українській літературі представлений у повісті “Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк та в низці постмодерністських романів світової літератури: “Сто років самотності” Г. Маркеса, “Останній світ” К. Рансмайра, “Історія світу в 10,5 розділах” Дж. Барнса та ін. Останній роман розгортаючи постмодерністську модель всесвітньої історії, деміфологізує біблейський мотив потопу. Якщо огненні есхатологічні мотиви (Апокаліпсис) означають остаточну кінце-

вість історії і окремої людини, то кінцесвітні схеми, репрезентовані міфологемою води, актуалізують смисл очищення і переродження.

Так в романах “Сто років самотності” Г. Маркеса та “Останній світ” К. Рансмайра на прикладі одного просторового пункту (Макондо та Томи) відтворено мінімодель світу, який уповільнено рухається до свого кінця. Мотив Всесвітнього потопу в обидвох романах збувається як пересторога, знак людству. У Макондо “повітря було настільки просякнуте вологою, що риби могли б проникнути в будинок через відчинені двері, проплисти кімнатами і виплисти із вікон” [6, с. 323]. Дощ, який лив “чотири роки одинадцять місяців і два дні” практично зруйнував Макондо, призвів до втечі із нього цивілізації, тобто історія почала рухатися у зворотному напрямку, спричинивши масові втрати пам’яті мешканців містечка. У романі К. Рансмайра Ехо оповідала про “сторічну зливу, що геть розміє землю, і змалюувала майбутній потоп з такою певністю, ніби ця катастрофа відбулась у минулому” [10, с. 93]. В творі реанімується античний варіант Всесвітнього потопу з “Метаморфоз Овідія”, підсилений ще й тим, що Коти – місто залізне, відповідно волога – найстрашніший ворог, смертеносна стихія, яка викликає іржу як уповільнену смерть. Навіть переміна, коли вода почала вщухати, означала “не порятунок, а навпаки – страшний кінець. То була зелена, мертва тиша дна, що піднялася з глибини й тепер важко, оскліло лежала на поверхні” [10, с. 94].

Повість Г. Пагутяк “Кіт з потонулого будинку” передає мотив Потопу дещо зменшено, крізь не стільки зовнішньо-фабульну призму, скільки внутрішньо-екзистенційне переживання персонажів: вони тимчасово рятуються у багатоповерхівці (пародія на Світову вісь, аналогія із Вавилонською вежею сучасного цивілізаційного абсурду). Подібно вода як покара за гріхи заливає і містечко в оповіданні М. Естради “Повінь”. Мешканці ховаються в костелі на горі, що, за М. Еліаде, означає сакральний простір, який вимагає відповідної поваги, окрім того, костел, церква в християнському символізмі метафорично уособлює ковчег, корабель, на якому віруючі знаходять пристановище в часі небезпеки та неспокою. Проте вода в творі М. Естради сугерує не стільки очищення від попередніх гріхів, скільки розплату за них, вода мститься захованим у костелі людям, викликає у них стадний інстинкт, спровоковану поведінку у сакральному просторі, провокує з’яву чуми [14].

Вода як межа між людським та потойбічним світами уособлює медіаторний простір, що розділяє профанум Землі (“клітка для нас”) та сакрум Острова (“безмежність”, де перебуває Абсолют) (Г. Пагутяк “Записки Білого пташка”). Пташок, актуалізуючи орнітоморфні уявлення про душу, перелітає з одного топосу в інший, з дискретного людського світу (Вежа, три просторові точки, якими диявол спокушає героїню, антисвіт і т. д.) – до Острова, цієї точки, “у якій сходиться все те, що є найкращим у сві-

тах” [13, с. 136]. Подібно і в оповіданні “Довкола озера” Т. Прохаська вода виступає медіативним простором між реальним та психоделічним світом. Озеро насправді є зображенням пухлини на томограмі мозку, але в свідомості героя воно матеріалізується настільки, що Северин, пірнаючи в нього, випадав в інший простір і час. Таким чином втілюється мотив переходу із людського у потойбічне, який часто супроводжується ритуалом жертвопринесення.

Вода як жива, мисляча стихія вимагає плати, жертви при переправі. У повісті Ч. Айтматова такими жертвами є дорослі чоловіки, які викидаються в океан, підсвідомо платячи воді власними життями воді, аби вона врятувала маленького Кіріска. Подібно і Склавин мусить на вимогу Великої Чорної риби викинути у ріку відьму-Оряну, заплативши її життям за свою переправу (роман В. Єшклева та О. Гуцуляка “Адепт”). У водних каналах Венеції зникає і Стас Перфецький, він же Йона Риб (Ю. Андрухович “Перверзія”), біля гірської ріки помирає австрійський фотограф Й. Цумбркне (“Дванадцять обручів”).

Джуліан Барнс в іронічному міфологічному модусі (за Н. Фраєм) розгортає мотив потоп, реанімує його за Старозавітною історією, вдаючись до деміфологізації, зокрема у першому розділі про “безбілетника”. Більше акцентуючи на образі ковчега як втіленні не рятівного корабля, а “плавучої в’язниці”, автор зазначає, що “головна біда в тому, що звірі проявили наївність, довіряючись Ною і його Богу” [3, с. 71]. У світлі постмодерністського розмивання меж між добром і злом, сакрумом та профанусом, розгортається безглуздість “постпотопного договору з Богом” в романі, а також профануються образи Бога та Ноя за посередництвом іронії та гротеску. Відповідно деміфологізується і образ води як один із засобів, яким небесні сили маніпулюють земною історією.

У романі М. Закусила “Книга плачів” через апофатику води передано кінцевітне передчуття, покару за гріхи, подібно до того, як у Біблії (Лев. 26,16; Вих. 19, 5-10) посуха представлена як наслідок Божого прокляття.

Отже, міф як “мистецтво безумовної метафоричної ідентичності” (за Н. Фраєм) [12, с. 147], організуючи художню дійсність у ряді творів сучасної літератури, часто реанімує усталені образи та сюжети світової культури, ключовими у яких є вода, яка передає архетипальне значення народження і смерті водночас. Її амбівалентна характеристика початковості та кінцевості, життєдайності та мортальності нерідко визначає воду як основу таких бінарних міфологічних опозицій, як добро – зло, своє – чуже, реальне – ірреальне та ін. У акватичній символіці важливе значення має ще й стан води: текуча ріка (вода як межа) і морська стихія (океан, море – переважно як медіативний простір між людським і трансцендентним), вода жива і мертва (дощова і підземна; прісна і солоня).

Література:

1. Аверинцев С. Вода // Аверинцев С. Софія – Логос. словник. 3-е видання / Сергій Аверинцев – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – С. 67-69.
2. Айтматов Ч. Пегий пес, бегущий крем моря: повести. – СПб.: Издательский Дом “Азбука-классика”, 2008. – 416 с.
3. Барнс Дж. История мира в 10,5 главах // Иностранная литература. – №1. – 1994. – С. 67 – 232
4. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення // Thanatos: Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск “Народознавчих зошитів”. – Львів, 1995. – №1. – С. 28-62.
5. Іздрік Ю. Воцтек. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. – 112 с.
6. Маркес Г. Г. Полковнику никто не пишет; Сто лет одиночества / Габриэль Гарсиа Маркес; [пер. с исп. Н. Бутирина, В. Столбов]. – М.: Художественная литература, 1989. – 431 с.
7. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Укр. письменник, 1999. – 151 с.
8. Психологічні та структурно-семантичні аспекти міфологеної основи художньої традиції / Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. // Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури. – Чернівці. Книги – XXI, 2009. – С. 101 – 173.
9. Рансмайр К. Останній світ / Крістоф Рансмайр. – роман / Пер. з нім. О. Логвиненка; Післямова Л. Цибенко. – К.: Основи, 1994. – 206 с.
10. Саяпіна Т. Мотив усесвітнього потопу в українській постмодерній прозі // Молода нація. – 2003, №4 (29). – С. 185-188.
11. Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 142-172.
12. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988, №1. – С. 133-152.
13. Estrada E. M. Powódź / Ezequiel Martinez Estrada // Spotkanie. Antologia noweli argentyńskiej. Przełożył K. Piekarec – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1968 r. Wydanie pierwsze – S. 113-137.

Хабета І. М.,

Національний університет “Острозька академія”, м. Острог

БІНАРНІСТЬ У РОМАНІ-ДИСТОПІЇ МАРГАРЕТ ЕТВУД “ОРИКС І КРЕЙК”

У статті шляхом виділення ряду бінарних опозицій розкрито проблематику роману-дистопії канадської письменниці М. Етвуд “Орикс і Крейк” (2003) з точки зору постколоніальної критики.

Ключові слова: бінарність, утопія, антиутопія, дистопія, постколоніальна критика, бінарна опозиція, імперія, колонія, есхатологія, євгеніка.

*The article deals with a range of problems raised in the dystopian novel *Oryx and Crake* (2003) by Margaret Atwood. The subject matter is analysed by means of binarism and postcolonial critics.*

Key words: binarism, utopia, anti-utopia, dystopia, postcolonial critics, binary opposition, empire, colony, eschatology, eugenics.

Століття пошуків утопічного суспільства привели людство до сумнівів щодо можливості досягнення соціальних ідеалів. Суспільний прогрес супроводжувався війнами та екологічними руйнаціями. У поглядах науковців та літераторів відбувся перехід до антиутопічної традиції. Автори цього літературного напрямку постійно відгукувалися на важливі політичні події, на зміни у технічному прогресі та соціальному устрої суспільства.

Відома канадська письменниця Маргарет Етвуд, представниця таких літературних течій як фемінізм, націоналізм, постмодернізм та постколоніалізм, з притаманною їй красномовною майстерністю у книзі “Орикс і Крейк” описала новий дистопічний світ, в якому люди спробували замінити Бога і підкорити Матір-Природу.

Метою наукової розвідки є розкриття проблематики роману-дистопії “Орикс і Крейк” М. Етвуд шляхом застосування методу постколоніальної критики як засобу для вивчення принципів побудови антиутопічних суспільств у літературі. Актуальність вибору теми зумовлена недостатньою вивченістю творчості цієї письменниці, а зокрема об’єкту нашого дослідження – твору “Орикс і Крейк” (2003), у сучасному вітчизняному літературознавстві.

Культова творчість канадської письменниці сьогодення М. Етвуд привернула увагу, перш за все, американських та канадських критиків. Літературознавці Б. Гарлік та А. Девідсон, дослідили творчість М. Етвуд з точки зору традицій дистопічного жанру. Питання постколоніальності та відчуття провини у книгах досліджуваної авторки розглядали Дж. Фіаменго та К. Керскенс [12].

Серед українських літературних джерел слід відзначити статті опубліковані Овчаренко Н. Ф. [4; с. 5], у якій проведено ретельний аналіз творчості М. Етвуд 1990-х років та розглянуто романи-дистопії цієї авторки. Воронцова М. Ю. [2] аналізує поетику романної творчості М. Етвуд у контексті соціокультурних закономірностей розвитку сучасної англоканадської літератури до публікації роману “Сліпий вбивця” (2000).

Роман “Орикс і Крейк” М. Етвуд є не першим звертанням авторки до жанру дистопії. У 1985 році вона опублікувала книгу “Історія Служниці”, у якій також надала перевагу цьому жанру, а не антиутопічному.

Найпоширенішими у науковій критичній літературі Заходу, щодо творів, які описують суспільство протилежно до утопічного, є терміни: “антиутопія” та “дистопія”. Останній використовується щодо книг, у яких автори не заперечують існування утопічних ідеалів, а зображають жахливі наслідки нехтування людьми законів природи та бажання отримати необмежену владу. Іншу класифікацію запропонував росіянин Е. Баталов у книзі “У світі утопії: п’ять діалогів про утопію, утопічну свідомість та утопічні експерименти” (1989). Він виділяє два основні терміни, що існують на протигагу утопії: негативна утопія та антиутопія: “Негативна утопія (какотопія, дистопія) – це зображення небажаного, хворого світу, при цьому вона може виступати в якості контрutoпії, а може і не виступати. Що ж стосується антиутопії, то це – не просто негативна утопія, а заперечення самої ідеї утопії, самої утопічної орієнтації” [1, с. 127].

Російський літературознавець Е. Геворкян, у передмові “Чим вимощена дорога в Рай: антипередмова” до книги “Антиутопії ХХ століття: Є. Зам’ятін, О. Хакслі, Д. Оруел” викладає своє розуміння цієї проблеми описуючи три градації поділу: “утопія – так зване ідеальне суспільство, дистопія – “ідеально” погане і антиутопія, яке розташоване десь посередині” [3, с. 7]. Оскільки на думку М. Етвуд поняття антиутопії є надзвичайно широким, яке об’єднує у собі всі види не утопічних світів, то вона, конкретизуючи вид неідеального суспільства, називає роман “Орикс і Крейк” дистопією, а не антиутопією.

Роман-антиутопія / дистопія належить до жанру літератури, який створюється за принципом негативності, тобто антиутопія / дистопія є втіленням усього похмурого, несправедливого, злого та зверхнього, яке постійно прирівнюється до колись наявного позитивного, доброго та світлого. Поняття антиутопії є одним з елементів бінарного ряду: утопія – антиутопія / дистопія. З огляду на це, вивчення роману-антиутопії / дистопії з точки зору постколоніальної критики та бінарних опозицій стало вагомим кроком вперед у спробі проаналізувати жанрово-стильову своєрідність романів та охарактеризувати їх основну проблематику.

Коло критичних робіт на тему постколоніальної критики, що видавались і видаються до цього часу, досить велике і налічує праці: Ф. Фанона,

М. Фуко, Е. Саїда, П. Шарад, С. Слемон, Г. Бгабга та ін. Погляд на явище постколоніальності через призму фемінізму пропонує Г. Чакраворті Співак у есе “Чи може підпорядковане промовляти?”. Взаємозв’язок маргінесу та центру вивчає А. П. Мукгерджи у статті “Чий постколоніалізм і чий постмодернізм?”. В Україні постколоніальну теорію і критику досліджують М. Павлишин та П. Іванишин.

Першими ідеологами постколоніального вчення вважають французьких філософів, істориків ідей постструктуралістичного напрямку Ф. Фанона та М. Фуко (1926-1984). Їхні праці надихали представників антиколоніального руху за свободу протягом усього ХХ століття. У 1952 Ф. Фанон написав свою першу книгу “Чорна шкіра, білі маски”, яка розкривала проблему впливу колоніального підкорення на психіку та поведінку людини [13]. У 1961 році було опубліковано ще одну його книгу, яка викривала негатив класової, расової та національної нерівності та закликала до посилення боротьби колоній за незалежність – “Прокляті землі” (1961).

Один із представників постколоніальної критики – американський вчений, літературознавець, уродженець Палестини – Е. Саїд у книзі “Орієнталізм” (1978) пише, що між Сходом та Заходом завжди існувала істотна різниця: “Захід є актором, Схід – пасивним глядачем. Захід є спостерігачем, суддею і главою присяжних кожного аспекту поведінки жителя Сходу.” [8, с. 555]. Інакше Схід по відношенню до Заходу був Іншим, Чужим. Е. Саїд демонструє Орієнт як колонію Заходу.

Вчення Е. Саїда про протистояння двох культур заклало нові елементи опозиційності. Центральними бінарними опозиціями постколоніальної критики Е. Саїда, які часто використовуються в антиутопічних творах (дистопіях) є: Свій – Чужий (Інший), Захід – Схід, Імперія (Метрополія) – Колонія, Центр – Маргінес (Провінція). Виокремлення у постколоніальному або антиутопічному творі хоча б одного елементу з опозиційного ряду, запропонованого Е. Саїдом, виводить читача на рівень узагальнення проблематики твору та окреслення стереотипу героїв.

М. Павлишин пише про тенденцію у сучасному літературознавстві поєднувати постколоніальну критику з такими опозиційними дискурсами, як фемінізм, націоналізм, антисемітизм, антирасизм та ін. [6, с. 532]. Таким чином постколоніальні вчення є дослідженнями, які охоплюють різні галузі знань.

Згідно з визначенням терміну “опозиція” у літературознавчому словнику за редакцією Ю. Руднева вона не має меж: “Опозиції використовуються у діапазоні від віршованого ритму, який побудований на бінарному чергуванні найменших одиниць мови (наголошений склад – ненаголошений склад), до біологічних ритмів дня та ночі, зими та літа, а також культурних ритмів: ідеалістична культура – матеріалістична культу-

ра” [9]. Окрім бінарних одиниць запропонованих Е. Саїдом, словник також подає перелік найуніверсальніших опозицій: життя – смерть, щастя – нещастя, правий – лівий, хороше – погане, минуле – майбутнє, тут – там, дозволено – заборонено, знання – незнання та ін.

Літературний критик П. Шарад наступним чином трактує поняття постколоніальності: “це питання стратегії структурування тексту так само, як і його прочитання” [14, с. 57]. Широка проблематика та масштабний сюжет роману М. Етвуд “Орикс і Крейк” дозволяють особливо чітко виділити стрижень бінарних опозицій, навколо якого розгортаються події роману.

Протагоніст книги “Орикс і Крейк” – Снігова людина. Справжнє ім’я персонажа – Джиммі, але він, як останній представник людської раси, який пережив нещадну пандемію лабораторного вірусу та існує у світі “після людей”, іронічно себе називає Сніговою людиною. Есхатологічні уявлення М. Етвуд про долю людства вплетені у сюжетну лінію роману як спогади героя, які він прокручує у своїй пам’яті, немов старий фільм, кадр за кадром.

До катастрофи ієрархія описаного людського суспільства була надзвичайно простою та складалась з двох каст: панівної, до якої входили представники науково-економічного світу, та колонізованої (поневоленої), до якої належала решта людей. Каста працювали і жили у такому суспільстві окремо, у різних поселеннях. “Русії прогресу” населяли так звані Компаунди – окремі міста з власною інфраструктурою та посиленням контролем за їх життям – життям резидентів. “Інші” представники людства у небезпечних та брудних Плебсвіллях. “Плебсвіллі – це одна гігантська чашка Петрі: усюди маса інфекційної плазми та бактерій. Якщо ти зростав в таких умовах, у тебе імунітет – принаймні до появи нової біоформи. Але якщо ти з Компаунда і хочеш побувати у плебсвіллях, то одразу станеш головною стравою для всякого роду зарази. Ніби у тебе на лобі великими літерами написано “З’їж мене” [10, с. 294]. Авторка, використавши бінарне опозиціонування двох частин суспільства: Імперії та Колонії, показує повну владу панівної каст над рештою людства та його розвитком. Таким чином авторка моделює опозицію: “наука”, яка стає головним і єдиним рушієм цивілізації, і “духовність та мистецтво”, які повністю нівелюються.

У дистопічному світі М. Етвуд зникає проблема співіснування опозиції “природного – штучно створеного (клонованого)”, яка завжди була ахіллесовою п’ятою у стосунках релігії та науки. У цьому світі наука втрачає моральність. Снігова людина згадує, що його батько працював генетиком на “Фермі Орган. Інк” і був одним із засновників проекту “Свиноїд”. Метою проекту було виростити всередині трансгенетичного організму людські органи та тканини, які можна пересаджувати лю-

ням без ризику відторгнення. “Свиням привили ген швидкого росту, так що нирки, шлунки і серця свині виростили швидше, і зараз вчені намагались створити свиноїда, який би зміг вирощувати одночасно п’ять чи шість нирок” [10, с. 20].

Крізь призму категорії опозиційності слід розглядати стосунки між батьками Джиммі. Батько як елемент бінарного ряду є символом нехтування моральності. Новий проект, у якому він бере участь зазіхає на основи природного розвитку людини. Програма “НooШкіра” розробляє технології омолодження організму людини. “Що ж багаті, колись молоді і гарні чоловіки та жінки, які підсіли на гормональні добавки, об’їли вітамінами, але змучені безкомпромісним дзеркалом, – хіба не продадуть вони будинки, огорожені вілли, власних дітей і навіть душу за ще один шанс пожити статевим життям” [10, с. 50].

На противагу батьку, матір Джиммі – Шерон, є символом моральної свідомості. Мікробіолог за освітою, вона деякий час працює на “Орган. Інк”. Але душевні сумніви примушують Шерон звільнитись з роботи. “Перед мамою стоїть непочата чашка кави, мама дивиться у вікно і курить. Голос такий, ніби вона смертельно втомилась. (...) А можливо, вона хвора” [10, с. 29]. Спостерігаючи за божевільними проектами компаундів, за тим, як добровольці у гонитві за молодістю беруть участь у проекті і перетворюються на “Плісняву з Далекого Космосу” [10, с. 50], Шерон прагне змінити своє життя. Вона готує план втечі у плебсвілл. Ця оповідь відкриває читачу завесу жорсткої ієрархії у компаунді. Правляча верхівка з кількох, або й одного, науковців керує всіма іншими, які повинні брати участь у проектах. Працюючи на компаунд його мешканець отримує значно більше ніж просто роботу, він отримує стиль життя: відповідний до посади будинок та можливості, а, що найголовніше, він отримує право жити у компаунді та “нагороджується” страхом втратити роботу. Кожен городянин Імперії є водночас резидентом Колонії.

За кілька місяців до зникнення матері, у житті Джиммі з’являється друг – Гленн, який у дорослому віці під час роботи над проектом створення нового виду людей взяв собі ім’я Крейк. “Гленн – є лише маскою. Тому у спогадах Сніжної людини Крейк не буває Гленном, ніяких “Гленн, він же Крейк” чи “Гленн-Крейк”, чи “Гленн, згодом відомий як Крейк” [10, с. 68]. З появою Гленна бінарна опозиція колонізатора та колонізованого переходить у іншу площину. Якщо раніше протиставлення існувало у аспекті: панівна особа або група осіб – підпорядкована група, то надалі вона видозмінюється на: людина – людина, тобто Крейк (колонізатор) – Джиммі (колонізоване). Домінування Крейка над Джиммі простежується у їх стосунках, навіть у комп’ютерних іграх. Гру завжди обирає Крейк. Він же вирішує, коли слід перестати грати. Гра триває завжди до нищівної поразки Джиммі.

Аналізуючи описані М. Етвуд комп'ютерні ігри дослідниця К. Керскенс вбачає в них не лише метафоричний зміст, але й констатує, що вони “розкривають презирство ХХІ століття у ставленні до історичного розвитку; пророкують катастрофічний занепад цієї цивілізації; демонструють відсутність поваги до історії людства” [12, с. 438].

Елемент гри у аналізованому романі створює ефект імпліцитної іронії, оскільки на початковій стадії кожна гра сприймається читачем як просто жорстокість віртуального світу, проте, коли головні персонажі виростають, то гра виходить за рамки комп'ютерної забави і стає реальністю умов існування людства, і тоді віртуальний світ протиставляється реальному.

Бінарну опозицію “реального – віртуального” можна простежити в іграх “Кров та Троянди” та “Архаїтон”. Перша – торгова гра за мотивами “Монополії”. “Карта Крові означала людські звірства, лиходійства всесвітнього масштабу: просто згвалтування чи вбивство не зараховувалися, лиходійство повинно забрати мільйони людських життів. Різанина, геноцид і тому подібне. Карта Троянд позначала досягнення людства. Мистецтво, наукові прориви, визначні пам'ятки архітектури, корисні винаходи. (...) Пропонувались курси обміну: одна Мона Ліза за Берген-Бельзен, геноцид вірменського народу за Дев'яту симфонію плюс три єгипетські піраміди, – але можна було торгуватись” [10, с. 77]. З точки зору опозиційності М. Етвуд ставить на терези основні досягнення та провали людства, і розвитком фабули показує, що невдачі завжди переважають, навіть і у грі завжди виграє гравець карт Крові.

Друга інтерактивна гра – “Архаїтон, під наглядом Божевільного Адама” протиставляє “реальний світ Адама – світу Божевільного Адама” (роль якого на себе візьме Крейк, намагаючись втілити у життя всі свої наукові задуми генної модифікації). В цій грі “Адам дає імена живим тваринам, а Божевільний Адам дає імена тваринам мертвим” [10, с. 79]. Бали присуджувались за знання зниклих видів тварин та рослин. Гравці брали собі псевдоніми вимерлих видів, наприклад, Крейк – деркач, болотяний птах, подібний до ворони чи крука. У романі авторка вид деркачів зробила вимерлим, хоча у реальному світі він зустрічається у дикій природі.

Крейк стає відомим вченим, керівником компаунду, в якому одночасно працювали над кількома науковими проектами. На цьому етапі книги проблематика роману набуває глобальніших рис. Опозиціонується світ панування людини, науки та дослідницької лабораторії – світу Бога, релігії та природи.

З огляду на збільшення кількості населення Землі, зменшення природних ресурсів, забруднення навколишнього середовища, які можуть призвести до перенаселення та голоду, М. Етвуд позиціонує проблему

контролю над народжуваністю. Як очільник системи, Крейк вирішує, що простіше не впроваджувати закони про регулювання росту населення, а розробити таблетки, які він назвав “НегаПлюс”. Ці пігулки знищують всі зовнішні чинники смертності, протистоять венеричним захворюванням, стерилізують земну популяцію людства. Поступово Крейк перетворюється не просто на Божевільного Адама. Він намагається вдавати з себе Творця (опозиція “Бог – людина”).

У діалогах між Джиммі та Крейком М. Етвуд розвиває тему протистояння науки та релігії у дистопічному суспільстві. Бажання, яке може задовольнити науковий прогрес, протиставляється утриманню (обмеженню), які сповідаються у тих чи інших віруваннях. “Таблетка необхідна кожному, у будь-якій країні, у будь-якому суспільстві. Зрозуміло, що багато релігій цього не схвалють – їх система цінностей базується на нещастях, нагороді за праведність, яку невідомо коли отримаєш, і сексуальному утриманні. Але довго вони не протримаються. Хвиля людських бажань – бажань отримати якнайбільше всього найкращого – їх просто знесе. Ці бажання будуть контролювати все, керувати всіма подіями, як за будь-якого глобального перевороту в історії людства” [10, с. 305].

Змальовуючи наступний проект Крейка “Парадиск” М. Етвуд знову повертається до опозиції “Бог – людина” і звертається до проблем євгеніки – створення повністю прогнозованих дітей, які б відповідали будь-яким вимогам замовника за фізичними, інтелектуальними та поведінковими параметрами.

Створення так званого “ідеального” суспільства є мотивом творчості багатьох попередників письменниці. Вперше про можливість “очищення” людства від людей “другого сорту”, як не дивно, написав давньогрецький філософ Платон. У трактаті “Держава” він пропонує не займатися дітьми з дефектами чи народженими від неповноцінних батьків. Хронічним інвалідам слід відмовити у наданні медичної допомоги, а моральних виродків – страчувати [7].

Наукові амбіції Крейка не мають межі. Якщо межа колись існувала, то він давно її перетнув. Крейк єдиний серед персонажів, який себе ніколи не обтяжував запитанням: “А що, якщо...”, на відміну від Джиммі, для якого межа завжди існувала: “Завжди існувала грань – чи не перейшов ти її? І якщо так, то що тепер буде?” [10, с. 32] Ігноруванням меж моральності став проект “Діти Крейка”, який передбачав створення у лабораторії нової біоформи людей-мутантів, стійких до вірусних захворювань. Діти Крейка жили під захисним куполом лабораторії, який повністю імітував навколишнє середовище. Темою створення штучної людини М. Етвуд розвиває опозиційність бінарного ряду дистопія (антиутопія) – утопія. Г. Уельс у нарисі “Сучасна утопія” наводить основні риси утопій, описаних у літературі: 1) відсутність поділу на раси; 2) єдина мова;

3) спільні інтереси для всього людства [10, 121-122]. Проте досягнення таких утопічних ідеалів для людини, за задумом М. Етвуд, є можливим лише із створення нових істот – *Tabula rasa*. Нові істоти, немов чистий листок паперу, без жодного розуміння оточуючого світу і керовані лише природними інстинктами були ідеальним матеріалом для втілення утопічних мрій Крейка. Він призначає Орикс провідником цих новостворених істот. Під його наглядом, вона щодня приходиться до дивних істот і розповідає про світ тварин та рослин.

Після катастрофи, спричиненої таблетками “НегаПлюс”, Джиммі залишається сам на сам з безпомічними створіннями, які нічого не знають про життя за межами їх штучного ареалу існування і які свято вірять в те, що Орикс та Крейк – Творці, а Снігова людина – їх посланець, який дбатиме та вчитиме правил нового світу. Снігова людина тримається осторонь поселення дітей Крейка, але регулярно з ними спілкується. Він відчуває себе чужинцем у їхньому поселенні, оскільки відрізняється від них не лише візуально, але й за фізичними ознаками. М. Етвуд залишається вірною принципу бінарної опозиції, протиставляючи повноцінну людину Джиммі (свій) штучно створеним людиноподібним істотам, які навіть можуть змінювати свій колір шкіри (чужий).

У статті досліджено ряд бінарних опозицій, використаних М. Етвуд у романі-дистопії “Орикс і Крейк”: Природне – Штучне, Утримання (Обмеження) – Бажання, Досягнення – Провали, Моральність – Нехтування Мораллю, Реальне – Віртуальне, Свій – Чужий, Імперія – Колонія, Релігія (Духовність) – Наука, Утопія – Антиутопія, Бог – Людина. Розглядаючи глибинні проблеми розвитку науки, людського суспільства, моральності людини, авторка використовує перераховані нами протиставлення для утвердження ідеї виживання людини за будь-яких обставин. Використовуючи принципи антиутопічної літератури М. Етвуд застерігає, що бездумні наукові дослідження над Природою і Людиною можуть привести до всесвітньої катастрофи, знищити існуючий Порядок та відкрити дорогу Хаосу.

“– Снігова людино, будь ласка, скажи нам, що це? Це – труп, а на що він може бути подібний, по-твоєму?”

– Це частина хаосу, – відповіла Снігова людина.

– У хаосу поганий запах, – сказала дитина Крейка.

– Так, – з втомленою посмішкою мовила Снігова людина. – Хаос завжди тхне” [11, с. 363]. Проте, не зважаючи на світову руйнацію М. Етвуд оптимістично дає шанс останній людській істоті – Сніговій людині до відродження людської цивілізації.

Література:

1. Баталов Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопичном сознании и утопичных экспериментах. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.
2. Воронцова М. Ю. Своєрідність романістики Маргарет Етвуд: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10. 01. 04 “Література зарубіжних країн” / М. Ю. Воронцова. – Д., 2005. – 21 с.
3. Геворкян Э. Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 6-12.
4. Овчаренко Н. Ф. Творчість М. Етвуд 1990-х років // Інститут Літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – 2003. – С. 166-173.
5. Овчаренко Н. Ф. Романи-антиутопії Маргарет Е. Етвуд // Слово і Час. – 2006 (лютий). – №2 (542). – С. 46 – 55.
6. Павлишин М. Постколоніальна теорія і критика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 531–535.
7. Платон Государство / Пер. А. Н. Егунова. – М.: Наука, 2005. – 572 с.
8. Саїд Е. Орієнталізм // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 544–558.
9. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] / Экспериментальная группа Lib-Ra; ред. Руднев Ю. Б. – Электрон. дан. – Киев, 2001-2005. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/binaropozicija.htm>
10. Уэллс Г. Современная утопия // Завтра: Фантаст. Альманах. – Вып. 1. – М.: Текст. – 1991. – С. 120-130.
11. Atwood M. Oryx and Crake. – Canada: McClelland and Stewart, 2003. – 378 p.
12. Christel Kerskens Escaping the Labyrinth of Deception: A Postcolonial Approach to Margaret Atwood’s Novels, Volume I. Canada: Annee Academique, 2006-2007. – 524 p.
13. Fanon F. Black Skin White Mask. New York: “Grove Press Inc.”, 1986. – 11 p.
14. Sharrad P. Speaking the Unspeakable: Cambridge and the Caribbean / Describing Empire: Post-coloniality and textuality. – Ed. by Tiffin C., Lawson A. – London / New York: Routledge, 1994. – 201 p.

Чайка О. М.,

Глухівський національний педагогічний університет ім. Олександра Довженка, м. Глухів

ПРОБЛЕМА МАНІПУЛЮВАННЯ СВІДОМІСТЮ ЛЮДИНИ В АНТИУТОПІЇ Е. БЕРДЖЕСА: КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС

Стаття присвячена творчості сучасного англійського письменника Ентоні Берджеса. У центрі уваги – аналіз теми, ідеї, проблематики та головної сюжетної лінії роману-антиутопії “Неповноцінне насіння”. Відзначено, що цей роман Берджеса став черговою, творчою віхою в осмисленні проблем можливого майбутнього людства, зокрема проблеми маніпулювання людською свідомістю.

Ключові слова: роман-антиутопія, проблема, маніпулювання, тотальне насилля, людська свідомість.

This article focuses on creativity of modern English writer Anthony Burgess. The main attention is concentrated on the theme, idea, problems and chief story of the anti-utopia novel “The Wanting Seed”. It is underlined, that Burgess’s novel steels the next, creative mark in judgment of problems of possible future mankind, specifically the problem of manipulation over the person’s cons.

Key words: anti-utopia novel, problem, manipulation, total violence, person’s consciousness.

Процес світового розвитку ХХІ століття загострив найбільш актуальні загальнолюдські проблеми. Найболючішою серед них по праву можна вважати проблему маніпулювання свідомістю людини, яка стала предметом різнобічного аналізу в художній літературі, філософії, культурології та інших сферах людських знань. Бажання однієї людини домінувати над іншою призводило і призводить до катастрофічних наслідків. Яскравим свідченням цього став такий літературний жанр як антиутопія. Сьогодні цей жанр користується великою популярністю, він викликає цілу низку суперечок і двоїстих оцінок, привертає увагу дослідників і знаходить відгомін у різних світових спільнотах.

Актуальність даної статті обумовлена неоднозначною оцінкою творчості антиутопістів в умовах інтеграційного процесу, зокрема літературної діяльності Ентоні Берджеса, та недостатнім вивченням феномену антиутопії у художній культурі (Є. Брандіс, Ю. Жаданов, В. Мільдон, В. Муравйов та ін.). У зв’язку із цим основна увага у дослідженні зосереджена на з’ясуванні співвідношення змісту антиутопії “Неповноцінне насіння” Е. Берджеса з соціальними та моральними проблемами ХХІ століття.

На сучасному етапі переоцінки цінностей, відмови від ідеологічних стереотипів і входження у загальносвітовий культурний простір

визначальним стало звернення до творчості англійських письменників-антиутопістів. Адже, на думку Ю. Жаданова, антиутопія визривала в Англії. “Відповідними віхами на її шляху були “Мандри Гулівера” Дж. Свіфта, “І знову в Едгін” С. Батлера, але саме “Машина часу” Г. Уеллса була реальною першоосновою цього досить популярного в ХХ столітті жанру” [2, с. 101].

Е. Берджес створив власний художній світ подальшого існування людства та попередив щодо негативних наслідків, які пов’язані з проектами соціальної перебудови світу. Відштовхуючись від сучасності, яка давала багатий матеріал для антиутопічних настроїв, він розкрив технологію маніпулювання людською свідомістю і поставив такі питання, як амбівалентність людини у техногенному світі, криза її духовності, спотворене розуміння нею щастя тощо.

Кращим зразком антиутопії Ентоні Берджеса став роман “Неповноцінне насіння” (1962). У творі автор змалював перенаселену Англію майбутнього, яка безпорадно знемагала під владою ліберальних і тоталітарних режимів, що постійно змінювали одне одного. Основний зміст твору склали не зовнішні події, а категоричні уявлення про побут та таємні бажання людей далекого прийдешнього. У стильовій манері Дж. Свіфта та К. Воннегута письменник змалював сатиричну картину радикальних змін у суспільній свідомості і моралі, викликаних необхідністю зупинити інтенсивне зростання населення, зокрема, легалізації гомосексуалізму.

Основна тема роману – показ тотального насилля над людиною у світі, де нема ні милосердя, ні співчуття. Ідея – протест проти небезпечних тенденцій у духовному житті суспільства: зла, жорстокості, агресії, байдужості та аморальності.

Події у творі датовані епохою “Вічного Миру”, коли не існувало жодних політичних партій, коли богословська теорія не мала ніякої суті, а в Римі навіть нічого не знали про Папу Римського. Етнічний поділ більше не мав ніякого значення, світ був розділений за мовними групами. Вся земна куля поділялася на дві великі імперії: СОАНГК (Союз англословних країн) і СОРМОК (Союз Російськомовних країн), та невеликі штучні острови Аннекс, які будували в океанах для надлишкового населення. Це та доба, коли час особистого транспорту давно пройшов, а вулиці були забиті перехожими, коли отримання роботи залежало від сімейного родоводу, а не від базової кваліфікації чи кількості ступенів, коли на родину дозволялися лише одні пологи, хоча вважалося, що у зразкових союзах до цього не доходило. Натомість цей закон про народжуваність не поширювався на королівську династію. Але найстрашнішим було те, що країною, та й усім Союзом Англословних країн керували фактично гомосексуалісти. Основними цінностями у державі були “освіта і пропаганда, безкоштовні контрацептиви, абортарії та скорботні” [1, с. 4].

Головний пафос книги полягав у дослідженні тоталітарного режиму, який намагався з допомогою антигуманної методики перетворити суспільство на слухняне безлике стадо, яким можна було маніпулювати на власний розсуд. Романіст був переконаний, що перенаселена планета зможе вижити лише тоді, коли кожен буде знаходитися під контролем невсипущого ока, коли людям заборонять мріяти, самостійно приймати рішення, а головне – одностатеве кохання стане вищим проявом привітного ставлення до суспільних цінностей. “Вся країна була заліплена яскравими плакатами Міністерства безпліддя, на яких були зображені одностатеві пари в обнімку” [1, с. 23]. У творі автор звернув основну увагу не стільки на гомосексуальність, скільки на придушення в людині будь-якої сексуальності, яка могла б сприяти продовженню життя і роду.

У романі Ентоні Берджес не обмежився аналізом історичного періоду і конкретних подій, а наповнив сторінки твору думками про життя, поведінку і світогляд людини. Письменника цікавили не стільки ознаки матеріального благополуччя та прогресу, скільки духовний стан майбутнього суспільства і перш за все взаємовідносини людини і держави. Тому головними проблемами, окресленими у творі, стали питання безправного становища людини та її духовної деградації в умовах насильства, маніпулювання людською поведінкою за рахунок жорстокого контролю і придушення вільної думки, руйнування класичної культури та інших тисячолітніх традицій тощо.

На перший погляд, у суспільстві майбутнього усі були рівними і щасливими. Люди отримували спокій, відповідне заняття та цілковите задоволення фізичних потреб. Натомість їхнє життя регламентувалося двома головними законами: законом сексуальних відносин та законом про народжуваність, відповідно яких одностатевий зв'язок і відсутність сім'ї були вищим проявом “гармонії і щастя”, а право на материнство та батьківство надавалося лише один раз. Таким чином держава втручалася у потаємний світ особистості, маніпулювала її свідомістю та поведінкою, робила з чоловіків і жінок безликих, безстатевих істот: “Уілтшир – гомо. Краттенден – не одружений. Крам-Юінг ... castrato – дуже сильний кандидат” [1, с. 19].

У центрі роману Ентоні Берджес розкрив історію сімейної пари – Беатріс-Джоанни і Трістрама Фокс, своєрідних сучасних Єву та Адама. Трістрам Фокс – учитель із чотирнадцятирічним стажем, який мріяв понад усе про успішну кар'єру та посаду голови факультету суспільних наук. Але кандидатура героя виявилася не зовсім благонадійною: у його батьків було четверо дітей, також і в дружини була сестра, яка ще до того ж мала двох дітей. Смерть єдиного сина могла б стати запорукою його подальшого кар'єрного успіху, бо тепер він був бездітний. Але дружина мріяла про другу дитину. Втілюючи в життя омріяну думку, вона по-

тай завагітніла від брата чоловіка, Столичного комісара, який прикидався геєм. Таким чином, Беатріс-Джоанна кинула виклик державі, її вчинок – своєрідний бунт проти придушення в людині справжнього ества.

У фіналі роману Ентоні Берджес підвів читача до висновку, що жорстока машина тоталітаризму через складну технологію маніпулювання людською свідомістю знищила волю, пам’ять, будь-які відчуття і пориви людини. Позиція письменника у творі визначена досить чітко – він підкреслював антигуманність такого суспільства, що рівноцінно антиморальності. Автор був упевнений, що ніколи не було і не буде ідеального суспільства. Все наше життя – це лише прагнення до ідеалу.

Література:

1. Берджесс Э. Вожделеющее семя: [роман] / Энтони Берджесс. – М.: Аванта+, 2002. – 187 с.
2. Жаданов Ю. А. Генезис жанру утопии: XIX ст. / Ю. А. Жаданов // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Х., 2007. – № 756. – С. 100 – 105. – (Серія: Філологія; вип. 35).
3. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / [за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – Т. 1: А-К. – С. 129–131.

Чибізова Т. В.,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

МЕТАФОРИЧНІСТЬ СТИЛЮ ФРАНЦА КАФКИ ТА ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

У статті прослідковується вплив метафори на стиль та творчість видатного письменника-модерніста Франца Кафки. Розглядаються проблеми перекладу його творів.

Ключові слова: *метафора, стиль, переклад, індивідуально-авторська метафора.*

The influence of metaphor on the style and creative work of the prominent writer-modernist Franz Kafka is traced in this article. The given article also deals with the problems of his works' translation.

Key words: *metaphor, style, translation, individual metaphor.*

Постановка наукової проблеми. Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. Таємниця метафори приваблювала до себе видатних мислителів та вчених. Про метафору написано безліч робіт. Про неї висловлювалися не тільки вчені, але й самі її творці письменники, поети, художники. Література про метафору дуже велика, але не відповідає на всі питання, що їх висуває сучасна філологія та літературознавство. Для вирішення даної проблеми потрібен комплексний підхід, який потребує поєднання зусиль представників різних наук. І справді, жоден з тропів не привертав до себе такої уваги літературознавців і мовознавців, філологів і психологів. В лінгвістичній науці проблема метафори і як процес, що створює нові значення мовних висловлювань в ході їх переосмислення, і як вже готового метафоричного значення – розглядалася здавна. Інтерес цей невипадковий. Саме у метафорі виявляється єдність світу, єдність людини і природи, відбувається процес взаємного відображення – співвідносні явища, весь час відбиваючись одне в одному, пояснюють одне одного [8, с. 134]. У метафорі можуть співміщатися епохи, простори, найрізноманітніші явища, а разом із тим, саме в ній яскраво виражається національна специфіка мови.

10-20-і роки – це на рівні поетики справжнє засилля метафори, лавина, обвал метафор, спочатку в поезії, потім у прозі, поки не було захоплено весь обшир літературного процесу. Поряд з рухом художнім відбувається не менш інтенсивний рух по усвідомленню метафори. Раптом метафора почала цікавити не лише мовознавців і літературознавців, а й філософів, психологів, соціологів, представників найрізноманітніших галузей знання. Судячи по всьому, цей процес ще не завершився. Сьогодні, як і в 10-20-і роки, метафора вивчається потужними науковими силами, і

кінця поки що не видно [6, с. 215]. На жаль, багато з того, що відкрили у галузі пізнання метафори модерністи, не було вчасно оцінене і достатньо вивчене представниками інших наук. Скажімо, якби метафору активніше вивчала психологія, можливо, зараз ця наука була б дещо іншою. “Поезія – це метафора” – ось девіз поетичного руху 10-20-х років у багатьох країнах. “Метафора, – стверджував Ортега-і-Гасет, – є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини, її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному з своїх створінь, як неухвалений хірург забуває інструмент в животі оперованого”. “Метафора маніпулює предметом, маскуючи його під інший. Ця процедура була б безглуздою, якби не вбачали в ній притаманне людині інстинктивне бажання уникнути реальності”. “Метафора виникла з “табу”, коли виникла потреба замінити якийсь поняття словом, яке позначає щось інше, і з’являється у мові як заміна, крадькома [7, с. 258-259].

Також слід торкнутися власне і процесу метафоризації. Метафоризація – це процес перенесення за асоціацією. Саме асоціативні зв’язки включають в себе всю різноманітність нашого життя. На асоціативних зв’язках, як правило, будується метафоричний контекст. При цьому в метафорі підкреслюються найхарактерніші, найважливіші для даної ситуації риси, інші ж риси відступають на другий план. Таким чином, при створенні метафор в їх розуміння вкладається оцінка автора. Метафора здатна поєднати яскраву, вражаючу фактурність алегорії і багатозначність символу. Як правило, один предмет (неживий) прагне перетворитись на інший, щоб отримати можливість жити, тобто все неживе прагне ожити і втілитись у щось людиноподібне. Метафора так само оживляє світ, як уособлення, персоніфікація та алегорія. За фактурністю вона наближається до алегорії, але одразу її відштовхує. В алегорії неживе оживає заради чогось третього, в метафорі неживе лишається тим, чим воно є насправді, але отримує на деякий час права живого [6, с. 220]. Це яскраво ілюструє уривок з твору Ф. Кафки “Міст” (“Die Brücke”). *“Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich. Diesseits waren die Fussspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm habe ich mich festgebissen. In der Tiefe lärmte der eisige Forellenbach. Kein Tourist verirrte sich zu dieser unwegsamen Höhe, die Brücke war in den Karten noch nicht eingezeichnet. – So lag ich und wartete; ich musste warten. Ohne einzustürzen kann keine einmal errichtete Brücke aufhören Brücke zu sein”* [9;39]. *Я був жорстким та холодним, я був мостом, я лежав над прірвою. По одну сторону впилились ноги, по іншу руки, у тріскучому гамі я мучився. Десь у глибині шумів прохолодний струмок з фореллю. Жоден турист не забрідав на цю недосяжну висоту, міст ще не був позначений на картах. — Отак лежав я та чекав; я мусив чекати. Без зруйнування жоден, колись зведений міст, не може припинити бути мостом. І зно-*

ву Ф. Кафка надає неживим предметам якостей живої особи. Чи то б пак, живій особі надає властивостей неживого предмету. І знову в його творі звучить нотка безнадійності та безвиході, нотка бездієвості. Також автор торкається тут проблеми самотності, яка постійно присутня у його роботах. Але навіть й у цих рядках звучить тонкий голосок надії, який закликає почекати. І у цьому весь Кафка.

Більшість думок і почуттів героїв не лежить на поверхні твору, а передається за допомогою різноманітних засобів оформлення художнього тексту, серед яких значне місце посідає метафора. Потреба в метафорі дуже гостро відчувається саме тоді, коли за допомогою простих, банальних слів неможливо пояснити весь вир емоцій, переживань, потаємних думок, які автор хоче вкласти у свій витвір та донести до читача все, що лежить у нього на серці. Метафора особливо необхідна там, де треба передати внутрішній стан героя, мислення якого має асоціативний характер.

Мета дослідження. Метафора поєднує в собі елементи чуттєвого і абстрактно-логічного сприйняття. Вона є найкращим засобом для збудження творчої уяви читача, змушуючи його пройти тим же шляхом асоціацій, яким ішов автор, і, водночас, пропонуючи ідею, яку він має трансформувати у закінчену думку. Характер функціонування метафор у творчості будь-якого письменника виявляється по-різному, і перш за все тому, що своєрідне сприйняття дійсності, властиве письменникові, реалізується у метафорах з особливою силою. Але твір, який не будить емоцій, лишає людей байдужими [7, с. 242]. Емотивність – це і є той основний зміст, заради якого “робляться” такі метафори. Щоб емотивність була дієвою, тобто викликала б у реципієнта метафори емоційне відношення до того, що вона означає, необхідне збереження в метафорі психологічного напруження, а саме – усвідомлення “подвійності” її планів і прозорості образу, який, власне, і викликає те чи інше емоційне відношення [4, с. 49]. У багатьох письменників метафори лейтмотивом проходять крізь усю творчість, і саме в них якнайкраще виражається ставлення автора до навколишньої дійсності. Тому варто проаналізувати її вплив на формування стилю Ф. Кафки та розглянути проблеми, які виникають при перекладі його творів.

Виклад основного матеріалу. Немає доказів, якими можна було би переконати читача, що один письменник великий, а другий незначний, або й взагалі нездара. Тому трапляються читачі, які вважають Кафку незрозумілим і тому нудним. Але є й такі, яких він приваблює, заворожує саме цією своєю незрозумілістю. Вона стала ніби його лейтмотивом, а слово “чудний” – його постійним епітетом [2, с. 76]. Кафка справді так бачив світ. Але чому? Що так вплинуло на його творчість та сприйняття навколишньої дійсності? Можливо, таке бачення світу закладене в успадкованих ним генах? А може, причиною всьому було недолуге бать-

кове виховання? Чи то так вплинули на нього обставини – особисті й суспільні? Ці обставини перетворили Кафку на об’єкт запеклих суперечок: естетичних, філософських, ідеологічних. З того часу, як Кафка по-смертно став великим письменником, накопичилася сила-силенна відповідей на ці й подібні до них питання. І всі вони – різні, незрідка взаємовиключні. Коли вже немає доказів, які б переконали, що цей “чудний” Кафка – просто геній, то, хочеться вірити, незайвою буде спроба хоч би торкнутися його дивацтв.

Коли читаєш прозу Кафки, не полишає відчуття, що ти потрапив в ірреальний світ. Хоча загалом для письменника, навіть при палкому його бажанні, вловити ірреальність річ надзвичайно складна. Мова, процес називання речей і явищ – це знищення ірреальності. Навіть простий переказ цілком неймовірних, містичних подій це вже щось досить реальне. Ірреальність хистка, невловима, непідвладна денному розуму і називанню (тому сновидіння так швидко і легко забуваються). Кафка один з небагатьох митців світу, який зміг наблизитися до ірреального і якоюсь мірою вловити його у свої сіті [5, с. 53].

За допомогою метафор автор може створювати неочікувані образи, що є, безперечно, несподіванкою для читача. Це дає новий, несподіваний ракурс бачення давно відомого. Читач та автор дивляться на одне і те ж, але бачить кожен своє.

Метафора – справді чаклун, здатний приймати форму того, хто нею володіє. Метафори XX століття парадоксальні, уподібнюється все всьому, і у кожному уподібненні найвіддаленіших речей і явищ є якийсь сенс. Метафора прагне до неповторності. Чому? Якщо одна річ грає роль іншої, то лише з однією метою: втілитись. Втілення має сенс (збулось, здійснилось) лише коли стало неповторним. У метафори єдине джерело неповторності: індивідуальне світобачення. Метафора позначає пункт повороту митця до самого себе, пошук світу зовнішнього всередині самого себе, до усвідомлення того, що внутрішній світ кожної людини неповторний і прагне втілитись у неповторну (адекватну істинній) форму буття. Індивідуальний світ, що втілюється в адекватну форму, іншими людьми сприймається як міфосвіт митця.

Метафора почала свій триумфальний хід з поезії, але зажила вона повноцінним, вільним життям лише в прозі. Саме тут вона відчула свої природні володіння. Міфосвіт – не штрих, настрої чи картина, міфосвіт розташований у просторі й часі, це завжди відбиток шляху душі до безсмертя. Метафора прагне потрапити у міфосвіт, а далі намагається його охопити, об’єднати в якусь цілісність. Якщо їй це вдається, то вона і структуризує міфосвіт, формує його рівні і окреслює межі [6, с. 221]. Свій власний міфосвіт створює Кафка у творі “Маленька байка” (“Kleine Fabel”). ”*Ach*”, *sagte die Maus*, “*die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war es so breit*,

dass ich Angst hatte, ich life weiter und war glücklich, dass ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber dieser langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, dass ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe“. – *“Du musst nur die Laufrichtung ändern”, sagte die Katze und fröds sie*“. [9; 40]. “Ах”, сказала мишка, “світ стає міснiшим з кожним днем. Спочатку він був таким широким, що я боялася, я бігла далі і була щаслива, що я, нарешті, справа та зліва у далечині бачила стіни, але ці довгі стіни так нестримно пронеслися одна за одною, що я уже знаходжуся в останній кімнаті й там у куточку стоїть пастка, в яку я й забігла”. — *“Тобі слід було лише змінити напрям, у якому ти бігла”, сказав кім та й зів її*. За допомогою цієї байки автор показує нам наше життя та шлях, яким ми йдемо по ньому. На початку нашого життєвого шляху, життя видається нам неосяжним. З роками, це відчуття втрачається і ми стаємо заручниками буденної рутини та байдужості і коли ми нарешті розуміємо, що наше життя уже немає сенсу, то виявляється, що нам просто треба було змінити напрям руху. У творі “Сусід” (“Der Nachbar”) автор описує людину і, порівнюючи її зі щурячим хвостом, вказує на її негативні риси і перш за все на замкненість та скритність. *“Wie der Schwanz einer Ratte ist er hineingeglitten, und ich stehe wieder vor der Tafel “Harras, Bureau” [1, с. 84]. “Як щурячий хвіст прошмигнув він усередину, а я все ще стою перед вивіскою “Гарас, бюро”*”.

Франца Кафку відносять до найбільш складних, загадкових письменників ХХ ст. Безумовно належачи до модернізму, він вирізняється з-поміж більшості його представників насамперед тим, що у сфері художньої форми немовби й не прагне до хоч би яких новацій та експериментів. Тому, перекладаючи його твори, вкрай необхідно звернути увагу на стиль Ф. Кафки та обрати доцільний і влучний спосіб перекладу.

Дуже часто окрім гіперонімічного перейменування та калькування доводиться застосовувати такі способи перекладу як:

Комбінована реномінація – найчастіше калькування з описовою перифразою досить ефективний, хоча й багатослівний спосіб передачі семантики метафор.

Контекстуальне розтлумачення метафор полягає у роз’ясненні суті метафори у найближчому контексті.

Віднайдення ситуативного відповідника – вислову або слова, яке пасує менталітету даної країни чи суспільства. Перекладачу необхідно підбрати відповідний та підходящий переклад вислову, оскільки для читача такий переклад буде більш зрозумілим та прийнятним.

Ф. Кафка дуже багатогранний письменник. Він вирізняється характерним, експресивним, гротескним стилем написання. Тому тут може йти мова і про індивідуально-авторські метафори. Такі метафори відзначаються велике мірою експресії. Своєрідність індивідуально-авторської

метафори полягає в тому, що вона утворюється і буває зрозумілою лише в контексті художніх творів. Тому вона, як правило, індивідуальна, має автора та характерний стилістичний паспорт [3, с. 129]. Зокрема в творі "Вершник на відрі" ("Der Kübelreiter"). "*Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel; Kälte atmend der Ofen; das Zimmer vollgeblasen von Frost; vor dem Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will*" [9, с. 42]. *Усе вугілля використано; відро пусте; безглуздий совок; піч дихає холодом; кімната пройнята морозом; перед вікном дерева закутані в іній; небо, срібний щит проти нього, який хоче допомогти від нього. Увесь зміст цього речення пройнято безнадійністю та безглуздістю буття. Автор показує, що безнадійністю пройнято все: від природи до побуту, якщо на серці лежить камінь, а в душі панує байдужість.*

Індивідуальний стиль Кафки був також і вираженням загальної емоційної атмосфери доби, і знаком прагнення літератури знайти адекватні форми осягнення того нового, почасти трагічно непід'ємного для індивідуальної свідомості, що внесло у життя людства ХХ століття. В літературознавстві метафора відіграє здебільшого естетичну роль, надаючи тому чи іншому значенню відповідного забарвлення та впливаючи на сприйняття цього значення читачем³. Можна сказати, що для більшості людей естетичне задоволення – це стан, який, власне, не відрізняється від буденного життя. Він тільки якісно інший: можливо, більш інтенсивний, менш утилітарний, вільніший від болісних наслідків. Але очевидно, що об'єктом уваги людей у художньому творі і, як наслідок їх розумової діяльності виступає те, що й у повсякденному житті: люди і пристрасті [7, с. 242]. Емотивним за своєю суттю є уривок з твору Кафки "Сусід" ("Der Nachbar"). "*Die elend dünnen Wände, die den ehrlich tätigen Mann verraten, den Unehrliehen aber decken*" [1, с. 84]. *Жалюгідні, тонкі стіни, які зраджували чесну, роботящу людину, але покривали нечесну.* Ця метафора в першу чергу яскраво вказує на бідність обстановки і на те, як вона гнітить людину, котра хоче так багато зробити в житті. Уже самі ці слова пригнічують читача, вказуючи на несправедливість буття. Кафка безкомпромісно ставить у своїй творчості центральну проблему людського життя – проблему сенсу існування й призначення людини.

Очевидно, що основу поетики Кафки визначають світоглядні установки. Така властивість Кафкового мовлення, як його строгість і звільнення від абстракцій, а також будь-якого філософування, викликана уявленням письменника про те, що тільки емоційно-чуттєвий світ людини дає йому істинне відчуття життя.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Характер використання метафор, їх своєрідність і стилістична роль значною мірою обумовлені творчим методом письменника. Роль метафори у творчос-

ті модерністів була надзвичайно піднесена, але це не спонукає дослідників досліджувати роль метафори у формуванні стилю цих письменників та вплив, який метафора здійснює на їх творчість. Метафора своєрідний портрет митця. У ній зафіксоване у неймовірно концентрованому вигляді те неповторне, з чим митець прийшов у світ, ради чого прийшов і в чому втілювався. Дар слова виявляє себе рано, як і інші мистецькі дари. І якщо ми можемо за чимось з певністю визначити – це є дар, то саме виключно за вмінням метафоризувати світ, знаходити подібне у віддаленому [6, с. 221].

З усього сказаного вище, стає зрозумілим, наскільки актуальним є нині питання про метафоричність стилю Ф. Кафки проблеми, які виникають при перекладі творів видатного письменника-модерніста. При розв'язанні цього питання має з'явитися багато нового і оригінального матеріалу не лише для літературознавства і мовознавства, але і для психології, зокрема, для психології творчості, адже саме у метафорі найбільш яскраво відбиваються національні риси відтворені об'єктивної дійсності, повною мірою виявляється своєрідність таланту того чи іншого письменника.

Література:

1. Ардош К., Кудін М. О., Вибрані сторінки з творів сучасних австрійських та швейцарських письменників: кн. для читання нім. мовою. – К.: Вид. Центр “Просвіта”, 2000. –208 с.
2. Вікно в світ 1\98 Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
3. Ефимов А. И., Стилистика художественной речи, Изд-во МГУ, 1957.
4. Метафора в языке й тексте. – М.: Наука, 1988. – 176 с.
5. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 2 Зарубіжна література: Навч. посібник. Луцьк: ред. –вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім.Лесі Українки, 1999. – 181 с.
- 6 Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. – Луцьк: Ред. . –вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
7. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. – К.: Основи, 1994.
8. Зткінд Е., Разговор о стихах. – М.: “Детская литература”, 1970.
9. Franz Kafka Beim Bau der Chinesischen Mauer \ Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlass, 1985, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar

Чук Д. Ч.,

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Тараса Шевченка, м. Кременець

РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ В. СКОТТА “THE HEART OF MID-LOTHIAN” У ПОВІСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА “КОЗИР-ДІВКА”

Статтю присвячено компаративному розгляду рецепції роману В. Скотта “The Heart of Mid-Lothian” у повісті Г. Квітки-Основ’яненка “Козир-дівка”. Аналіз творів спрямований на вияв ознак концептуально-го переосмислення роману В. Скотта у творі українського письменника.

Ключові слова: рецепція, типологічні відповідності та відмінності, романтизм, історизм.

The article is devoted to the comparative analysis of reception of a novel “The Heart of Mid-Lothian” by Sir W. Scott in a story “Cozyr-divca” by G. Kvitka-Osnovianenko. The analysis of the works is directed on the display of signs of conceptual reappraisal of the novel by Sir W. Scott in the story by the Ukrainian writer.

Keywords: reception, typological analogies and differences, romanticism, historical method.

Перепрочитування творів періоду становлення української класичної літератури останнім часом набуває все більшого значення – з’являються друком ідеологічно незаангажовані академічні видання, сміливі за задумом історико-літературні розвідки, у яких красне письменство розглядається з нових методологічних позицій, проводяться наукові конференції різних рівнів; поволі здобуваються на визнання й ті письменники, які з різних причин свого часу не були включені в канон. Утім, більшість сучасних дослідників, намагаючись “по-новому” подивитися на, здавалося б, вповні проаналізовані твори, не студіюють їх в контексті західноєвропейських літератур, тим самим мимоволі применшуючи значення української літератури, яка й досі не може позбутися нав’язаних їй міфів про власну “неповноцінність”, “провінційність” чи “неєвропейскість”.

Цілком закономірним видається нам звернення у вище окресленому аспекті до творчості Г. Квітки-Основ’яненка, яка, як відомо, власне й започаткувала українську прозу й була засадничою для її розвитку й становлення. Проза письменника вже досліджена в контексті тогочасної російської літератури (С. Зубков, Н. Крутікова, П. Михед, Н. Олляк, Н. Петриченко, Д. Чалий та ін.) та ідей західноєвропейської просвітницької естетики (О. Гончар, І. Лімборський, Є. Нахлік, В. Мілованова (В. Трофименко), М. Яценко та ін.), однак спеціально не аналізувалась у типологічному зіставленні зі західноєвропейською літературою першої половини

XIX ст. Крім цього, в останніх студіях над особливостями рецепції романистики В. Скотта в українському письменстві XIX ст. проза Г. Квітки-Основ'яненка чомусь зовсім не розглядається [14, с. 60–64].

Цікаво, що вже сучасники й перші літературні критики Г. Квітки-Основ'яненка побачили типологічну подібність його творів до доробку західноєвропейських прозаїків. Так, один із перших вдумливих дослідників творчості письменника П. Куліш зауважував, що його доробок можна порівнювати з творами В. Скотта, Ч. Діккенса та М. Гоголя [8, с. 469]. Згодом, у праці “Григорій Квітка і його повісті” П. Куліш, пояснюючи дещо запізніле звернення Г. Квітки-Основ'яненка до письменницької праці, поставив його в один ряд з майстрами повістєвого слова світової величини: “Тим-то всі лірики об’являються змолоду, а всі епіки дають себе знати на повороті к старості, – хто раніше, хто пізніше. Так було з Гомером, так було з Дантом [Данте. – Д. Ч.], Сервантесом, Мільтоном і Вальтером Скоттом” [7, XVII]. Сучасники автора “Чорної ради” називали Г. Квітку-Основ'яненка малоросійським Скоттом і Діккенсом [10, с. 116]. Немає потреби перераховувати й окремо зупинятися на всіх відгуках тих тогочасних читачів, які були прихильними до української літератури, що в особі письменника лише здіймалася на ноги, адже всі вони, за спостереженням В. Тарнавського, зводилися до наступного: Г. Квітці-Основ'яненку вдалося здобути популярність настільки велику, що перші читачі та критики прирівнювали його постать до славетних світових імен письменства [12, с. 63]. Наведемо також думку І. Франка, який зауважував, що “Квітка є основоположником української сільської повісті – набагато років раніше від Жорж Санд і від Ауербаха” [15, с. 181]. Таким чином, для П. Куліша, І. Франка та інших, менш знаних критиків, значущість наратора Грицька Основ'яненка полягала саме в західноєвропейському вимірі його україномовних повістей і оповідань. Так, на слушність цього висновку вказує схожість художніх світів деяких творів українського письменника та його шотландського сучасника, автора всесвітньо відомих історичних романів В. Скотта.

У нашому дослідженні нам хотілося б детальніше розглянути особливості рецепції роману В. Скотта “The Heart of Mid-Lothian” (“Серце Середніх земель”, 1818) у повісті Г. Квітки-Основ'яненка “Козир-дівка” (1838). Вперше на подібність сюжетно-образних систем обох творів вказала ще Є. Вербицька у монографії “Г. Ф. Квітка-Основ'яненко: життя і творчість” (1968). Є. Вербицька наголошувала на тому, що не знайшла підтвердження знайомства українського письменника з творчістю великого шотландського романіста, однак вважала це можливим. Все-таки, маємо доказ того, що Г. Квітка-Основ'яненко цікавився романами В. Скотта: у листі від 29 листопада 1830 р. до російського письменника й за сумісництвом цензора Московського цензурного комітету С. Т. Аксако-

ва він просить надіслати переклад роману “Певеріл Пік” (“Peveril of the Peak”) В. Скотта та “вальтер-скоттівський” роман М. Загоскіна “Юрий Милославский, или Русские в 1812 году” [4, с. 7, 184]. Тож, на наше переконання, з огляду на обізнаність письменника з новинах не лише російської, а й інших іноземних літератур, Г. Квітка-Основ’яненко міг не лише ознайомитися з перекладом роману “The Heart of Mid-Lothian” на російську з французької 1825 р. (в перекладі назва твору – “**Эдинбургская** темница, или Сердце Среднего Лотиана”), чи критичними розвідками про В. Скотта (як от, з працею шотландського поета й дослідника Л. А. Каннінгема¹ чи статтями в російських часописах), а й навіть зазнати його значного впливу (з огляду на скоттоманію, яка панувала в Російській імперії в 1820–1830-х рр. це не є надзвичайним [3, с. 8]).

Стисло аналізуючи образи-характери головних героїнь українсько-го та шотландського письменників Є. Вербицька прагне акцентувати на відмінностях засобів “реалістичної сатири та гротеску”, які використані в повісті “Козир-дівка”, та романтичної естетики В. Скотта й, порівнюючи образи-характери Ївги та Джинні Дінз, наголошує, що саме Г. Квітка-Основ’яненко “одним із перших у світовій прозі 30-х років XIX століття дав розгорнутий позитивний образ жінки з народу і глибше, ніж В. Скотт, пов’язав особистий інтерес своєї героїні із загальносуспільним, що йде в напрямі розвитку його реалістичної тенденції” [2, с. 75]. Думається, категоричні міркування про реалізм Г. Квітки-Основ’яненка та романтизм В. Скотта у дослідженні Є. Вербицької потребують певного спростування.

Спільною для розглядуваних нами творів є тема морального стоїцизму. У романі В. Скотта моральність головної героїні заґрунтована на релігійних переконаннях пуританки, в повісті українського письменника стоїцизм Ївги природний. Г. Квітка-Основ’яненко творчо переосмислює сюжет “The Heart of Mid-Lothian”, не прив’язуючи його до історичних подій і осіб. Щоправда, виведення історичних постатей на перший план не є першочерговим і для В. Скотта: так, у “The Heart of Mid-Lothian” “частка історії” є порівняно з іншими романами письменника малою (історична подія, яка мала місце – бунт жителів Единбургу, які вчинили самосуд над жорстоким офіцером-злочинцем Дж. Портеусом (1736), зумисне хронологічно прив’язується до також реального факту королівського помилювання дитиновбивці з шотландського міста Дамфрайза (1738)). Центральним сюжетотворчим мотивом для творів виступає подорож (запозичений елемент з авантюрної літератури) головної героїні до великого міста з метою виблагати у влади помилювання для близької людини. Для “Козир-дівки” та “The Heart of Mid-Lothian” характерне на-

¹ Каннінгем А. О жизни и произведениях сира Валтера Скотта / Аллан Каннінгем; пер. девицы Д... — СПб: тип. К. Вингебера, 1835. — XLVIII, 143, [5] с.

ближення до жанру сімейно-біографічного роману (за М. Бахтіним) – історія родин Макух та Дінзів власне й творить основну сюжетну лінію творів, яка у романі шотландського письменника, на відміну від повісті українського автора, є зигзагоподібною.

Розглянемо спершу типологічні відповідності та відмінності в образних системах роману “The Heart of Mid-Lothian” та повісті “Козир-дівка” на рівні жіночих образів-характерів. Як справедливо зауважують знавці творчості В. Скотта, образ Джинні Дінз – головної героїні “The Heart of Mid-Lothian” – є чи не найбільш ідеалізованим серед усієї галереї жіночих персонажів шотландського романіста. Так само, деякі перші дослідники творчості Г. Квітки-Основ’яненка виокремлювали образ-характер Ївги, віддаючи перевагу “Козир-дівці” перед “Марусею”: “... Маруся представлена автором у хворобливого стані, хоча й природно; але це тому, що на тій нації, в якій вона живе, лежить відбиток хворобливої дряхлості, – це дівчина дотеперішньої Малоросії; Ївга – дитя свіжого життя, яке процвітає вже на оновленому ґрунті, який живили минулі стихії, але освітлювало сонце відродження” [6, с. 290]. В. Скотт неодноразово зауважує, що Джинні Дінз є втіленням кращих збірних рис національного характеру шотландців: “Jenie, with all her simplicity of character, had some of the caution of her country, and, according to Scottish universal custom, she answered the question by another, requesting the girl would tell her why she asked these questions?” [16] (“Джинні, попри безпосередність, була також і обережна, що властиве її народу, і, згідно з загальноприйнятим в Шотландії звичаєм, відповіла запитанням на запитання, спитавши служницю, чому її це цікавить” [11, с. 248]); “She had, as the reader may have observed, some of the caution and shrewdness, as well as of the simplicity of her country” [16] (“Обережність, далекоглядність і в той же час безпосередність, властиві шотландцям, були властиві і Джинні, у чому читач, напевне, вже переконався” [11, с. 330]). Справді, перше, що поєднує Джинні та Ївгу – це виразна ідеалізація, або ж навіть іконізація їхніх образів на основі акцентування найхарактерніших рис національного характеру шотландців та українців відповідно.

Серед якостей характеру своїх героїнь письменники наголошують насамперед на роботящості дівчат. Так, фермер Девід Дінз, потребуючи для себе помічниці, застосовує для виховання маленької Джинні не лише релігійні постулати пуритан, а й засадничі аспекти трудового виховання: “... from the time she could walk, upwards, she was daily employed in some task or other, suitable to her age and capacity; a circumstance which, added to her father’s daily instructions and lectures, tended to give her mind, even when a child, a grave, serious, firm, and reflecting cast” [16] (“... вона з малих літ постійно була зайнята посильною працею і росла серйозною, твердою і розсудливою, чому сприяли також щоденні батьківські повчання”

[11, с. 71]). Так само із практичних міркувань матір виховує Ївгу роботящою та поміркованою, і саме ці риси увиразнює її не менш твердий характер: “...така була розумна, бойка, моторна: ще тільки ти їй стань на догад закидати, а вона вже і розкомпоновала, що куди йде, що за чим слідує і для чого...”. Такими вдачами доньок захоплюються їхні батьки: “Та й дівка ж козир була! Батько її, Трохим Макуха, дуже її поважав, і що було Ївга (так її звали) скаже, то вже й до десяти баб не ходи, а так буде, як Ївга сказала” [4, с. 3, 216]; “Jeanie—my ain Jeanie—my best—my maist dutiful bairn—the Lord of Israel be thy father, for I am hardly worthy of thee! Thou hast redeemed our captivity—brought back the honour of our house” [16] (“Джинні, моя рідна Джинні, найслухняніша донька у цілому світі! Самому Богові Ізраїлю слід було б бути Твоїм Батьком, а не мені, недостойному! Ти визволила нас із рабства, ти повернула честь нашому дому” [11, с. 386–387]). Щоправда, образи батьків тьмяніють перед сильними характерами доньок: Трохим Макуха м’якосердий господар, який став торговцем виключно завдяки гострому розумові своєї дружини Горпини, а Девід Дінз, постійно упиваючись своїми промовама на захист пресвітеріанської течії камероніанців і словесною боротьбою з різними “єресями”, не помічає морального падіння доньки, яка, вочевидь, намагається вирватися зі задушливої атмосфери дому й знайти затишок в обіймах аристократа-злочинця Джорджа Стаунтона.

До деякої міри антиподами до жіночих героїнь виступають їхні кохані – Рубен і Левко, – яким аж ніяк не властиві та рішучість і розсудливість, з якою Джинні та Ївга долають, здавалося б, майже фантастичні перепони на шляху до свого сімейного щастя. Наділяючи чоловічі образи фемінними рисами характеру, письменники, мабуть, непрямом вказують на вирішальні підстави для формування їх вдач – відсутність саме батьківського виховання: Левко – сирота, якого виховала Горпина Макуха, а сирота Рубен, як зазначає В. Скотт, був розпещений опікою бабусі. Левко і Рубен є несамостійними, невпевненими в собі, надто чутливими, тож роль “справжніх чоловіків” у творах виконують їхні майбутні дружини.

Цікаво, що наче на противагу акцентованому зображенню одухотвореної жіночої краси у повістях “Маруся”, “Сердешна Оксана”, “Щира любов” Г. Квітка-Основ’яненко намагається оминати увагою зовнішність Ївги в “Козир-дівці”. Шотландський романіст же наголошує на звичайності своєї героїні: “...and the historian, with due regard to veracity, is compelled to answer, that her personal attractions were of no uncommon description. She was short, and rather too stoutly made for her size, had grey eyes, light coloured hair, a round good-humoured face, much tanned with the sun” [16] (“... з поваги до істини літописець вимушений розповісти, що зовнішність Джинні не була чимось особливим. Вона була невисока на зріст і дещо повненька; мала сірі очі, біляве волосся і кругле добродуш-

не лице, яке дуже засмагло..." [11, с. 74]). Тож, підкреслюючи непоказну зовнішність Ївги та Джинні, український і шотландський літератори презентують власне бачення уособленого жіночого образу з народу.

Типологічні відповідності бачимо і в конструюванні духовних світів Ївги та Джинні. Моральні цінності для них залишаються незмінними і це чи не найголовніша ідея у "Козир-дівці" та "The Heart of Mid-Lothian". Щодо внутрішнього світу героїні української повісті переконливо пише І. Лімборський: "це [тяжіння просвітницького реалізму до аналітизму. – Д. Ч.] відчувається, наприклад, в образі Ївги, яка самостійно приймає рішення, змінює своє враження про людей після зустрічі з "добрим" губернатором, але при цьому залишається незмінною щодо своїх моральних принципів" [9, с. 66]. Те саме можна стверджувати про образ Джинні, яка, незважаючи на шалений тиск, пристрасні вмовляння оточуючих і психологічне напруження, не відмовляється від своїх принципів, заснованих на ідеях протестантського руху пуританізму. Навіть глибоко релігійний фанатик Девід Дінз, забувши про свої переконання, намагається похитнути віру доньки, щоби та під присягою лжесвідчила для порятунку від смертної кари своєї сестри Еффі.

Характерно, що Ївга та Джинні не впевнені у невинуватості засуджених, тож прагнуть зменшення покарання, а не повернення чесного імені Левка та Еффі. Ївга переконана, що Левка спонукало до крадіжки бажання якнайшвидше взяти з нею шлюб, а Джинні прагне полегшити покарання для сестри. У "The Heart of Mid-Lothian" звучить критика на тогочасне англійське законодавство ("Then, if the law makes murders," said Mrs. Saddletree, "the law should be hanged for them; or if they wad hang a lawyer instead, the country wad find nae faut" [16]) – Якщо закон породжує злочини, – сказала місіс Седлтрі, – нехай за них і вішають закон. А ще б краще – законників. Тут вже ніхто жодного слова не скаже!" [11, с. 47]), а у "Козир-дівці" – на корумпованість суддів (Ївга влучно характеризує справу Левка: "Тут і спереду брехня, і ззаду брехня, та ще брехня брехнею і покрита. Ось що! не во гнів сеє слово вам, панове судищі!" [4, с. 3, 246]). Щоправда, український письменник схильний бачити проблему недосконалого суддівства не у судовій системі Російської імперії, а насамперед у етичних і моральних хибах службовців різних рангів.

Практицизм жіночих персонажів відчувається у їхньому ставленні до кохання. Здавалося б, нездоланні перешкоди, які постали перед героями, мають віддалити перспективу шлюбу на невизначений час, але щаслива розв'язка в обох творах дає зрозуміти, що насправді події за волею авторів складалися так, щоб мрії персонажів про створення сімей стали реальністю. Г. Квітка-Основ'яненко дає відчуття, що почуття Ївги та Левка осмислені й не зумовлені фізичним потягом. До того ж, український письменник підкреслює, що ці почуття носили, так би мовити ре-

комендаційний характер, з огляду на останню волю матері Ївги: “А коли, – ще таки казала, – роздумаєте та не розійдетесь, а поберетесь собі, то ще краще зробіть. Будете собі обоє господарювати добре...” [4, с. 3, 219]. В. Скотт навіть бачить позитив у раціональному коханні своїх героїв: “Fortunately for the lovers, their passion was of no ardent or enthusiastic cast; and a sense of duty on both sides induced them to bear, with patient fortitude, the protracted interval which divided them from each other”. “На щастя для закоханих, їхнє почуття не було полум’яною пристрастю; усвідомлення обов’язку, яке було сильним у обох, допомагало їм стійко переносити численні зволікання” [11, с. 78].

В обох творах патові ситуації розв’язуються завдяки втручанням могутніх “вищих сил”, на кшталт *deus ex machinâ* в античній чи барокової драмі, які з легкістю вирішують нездоланні завдання для “простих смертних”. Такі “вищі сили” в “Козир-дівці” представляє безіменний добродішесний губернатор, який протиставляється злодійкуватим хабарникам з кола волосних, губернських і суддівських службовців. На відміну від В. Скотта, Г. Квітка-Основ’яненко не послуговується образами конкретних історичних осіб, як то чинить шотландський письменник (герцог Аргайл (Дж. Кемпбелл), королева Кароліна). Хоча, слід відзначити, що риси палкого захисника інтересів шотландців при дворі англійського короля, якими романіст наділив герцога Аргайла, насправді не були властиві реальній особі. Так, як наголошує Д. Урнов, Аргайл був таємним кореспондентом британського уряду лорда Гарлея (іншими словами, шпигуном) й зводив власні інтереси над інтересами батьківщини, пишучи свої донесення про політичні настрої серед шотландців упереджено і поверхнево [13, с. 498–500]. Тож, в образі герцога Аргайла спостерігаємо майстерне поєднання історіографії з романтичним характером, що є характерним для творчості В. Скотта в цілому [5, с. 16]. Такі ж сакральні риси захисника скривджених виведено в образі-характері губернатора в “Козир-дівці” (за В. Бойком, “втілення ідеї про незмінну перемогу правди і добра” [1, LXVII]): “...він як отець! Не даром сказано: губернатор – усім защита, усі за нього Бога молять” [4, с. 3, 242]. Ївга та Джинні отримують подарунки від своїх добродішесців, а злочинці дістають заслужене покарання: архетипний мотив переможної боротьби добра зі злом набуває у творах виразно романтичного забарвлення. Мав рацію П. Петренко, стверджуючи про намагання Г. Квітки-Основ’яненка показати шляхетність дворян й запевнити читача у справедливості тогочасного державного устрою [10, с. 47]. Вочевидь, не меншим роаялістом, попри виразні симпатії до шотландців, їхніх антианглійських настроїв та спогадів про “стару владу”, є автор роману “The Heart of Mid-Lothian”.

У творах важливий і сатиричний елемент. Так, В. Скотт нещадно висміює фанатичну відданість Девіда Дінза ідеям шотландського

проповідника-пуританина Р. Камерона. З одного боку, письменник захоплюється відданістю своїй вірі Джинні, з іншого – показує жалюгідність догм Девіда. Прагнучи показати безплідність диспутів фермера Дінза, письменник змушений навіть розтягнути деякі епізоди в романі “The Heart of Mid-Lothian”. Г. Квітка-Основ’яненко викриває окремі прояви хабарництва та службового недбалства на прикладі яскравих образів писаря, сільського голови, начальника волосного управління поліції, суддів та ін. На наше переконання, моральний пафос у повісті “Козир-дівка” все-таки заступає сатиричний: письменник висміює не систему влади загалом, а лише її окремих представників, запевняючи читача у тому, що верховна влада в особі справедливого губернатора як представника царя є втіленням моральних чеснот.

Таким чином, у повісті Г. Квітки-Основ’яненка “Козир-дівка” спостерігаємо творче переосмислення сюжету, образів-характерів, теми та мотивів із роману В. Скотта “The Heart of Mid-Lothian”. Відкинувши характерне поєднання історизму та романтизму в творі шотландського романиста, український письменник поєднує романтичну основу просвітницької повісті “Козир-дівка” з притаманним йому моральним дидактизмом.

Література:

1. Бойко В. Життя та літературна творчість Г. Квітки-Основ’яненка / Василь Бойко // Квітка-Основ’яненко Г. Твори / Григорій Квітка-Основ’яненко. – К.: Криниця, 1918. – Т. 1. – С. VII–LXXXVI.
2. Вербицька Є. Г. Г. Ф. Квітка-Основ’яненко: життя і творчість / Вербицька Є. Г. – Харків: Харків. ун-т, 1968. – 154 с.
3. Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели / Александр Алексеевич Долинин. – М.: Книга, 1988. – 315, [2] с.
4. Квітка-Основ’яненко Г. Ф. Збір. творів у 7-ми т. / Григорій Федорович Квітка-Основ’яненко; [ред. колегія: П. М. Федченко, О. І. Гончар, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, Д. В. Чалий]. – К.: Наук. думка, 1978–1981.
5. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века / Клименко Е. И. – Л.: Ленингр ун-т, 1971. – 142 с.
6. Костомаров М. І. Малорусская литература // Слов’янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Колотай, вступна ст. М. Т. Яценка] / Костомаров М. І. – К.: Либідь, 1994. – С. 314–325.
7. Куліш П. Григорій Квітка і його повісті / Пантелеймон Куліш. – СПб: Вь типографіи П. А. Кулиша, 1858. – XXXVI с.
8. Куліш П. О. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к “Черной раде”) // Твори: У 2 т. / Куліш П. О. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 1989. – С. 458–476.
9. Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ’яненка : генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / Ігор Валентинович Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 108 с.

10. Петренко П. Григорій Квітка / П. Петренко. – Харків : Література і мистецтво, 1931. – 188 с.
11. Скотт В. Собрание сочинений в восьми томах / Вальтер Скотт; сост. и общ. ред. Д. М. Урнова. – М.: Правда, 1990. – Т. V: Эдинбургская темница. – 1990. – 512 с.
12. Тарнавський В. Квітка в розумінні сучасників / Вадим Тарнавський // Квітка-Основ'яненко Г. Ф.: Збірник на 150-річчя народження. 1778–1928. – Х.: Український робітник, 1929. – С. 43–64.
13. Урнов Д. М. Сердце страны / Д. М. Урнов // Скотт В. Собрание сочинений в восьми томах / Вальтер Скотт; сост. и общ. ред. Д. М. Урнова. – М.: Правда, 1990. – Т. V: Эдинбургская темница. – 1990. – С. 496–501.
14. Фіголь О. О. Вальтер Скотт у творчій рецепції українських письменників XIX століття / О. О. Фіголь // Зарубіжна література. – 2007. – № 6. – С. 60–64.
15. Франко І. Українці // Зібрання тв.: У 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 41. – 1984. – С. 162–193.
16. Scott W., Sir. The Heart of Mid-Lothian, Complete, Illustrated [Електронний ресурс] / Sir Walter Scott. – Режим доступу до кн.: <http://www.gutenberg.org/files/6944/6944.txt>.

Чук О. І.,

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Тараса Шевченка, м. Кременець

ЕМОЦІЙНО-СМИСЛОВА ДОМІНАНТА “СУМНИХ” РОМАНІВ А. СВИДНИЦЬКОГО ТА Г. КЕЛЛЕРА

У статті досліджено особливості емоційно-сміслові домінанти в реалістичних романах А. Свидницького та Г. Келлера. У статті висвітлено проблему типологічних аналогій і відмінностей в семантичних комплексах у творах українського та швейцарського письменників. Проза А. Свидницького та Г. Келлера інтерпретована з нових теоретичних позицій.

Ключові слова: реалізм, “сумний” текст, семантичні комплекси.

The peculiarities of the emotional-semantic dominant in the realistic novels by A. Svydnytsky and G. Keller are explored in the article. The article highlights the problem of typological analogies and differences in the semantic complexes of the works of fiction by A. Svydnytsky and G. Keller. The prose by A. Svydnytsky and G. Keller is interpreted in a new theoretical light.

Key words: realism, a “sad” text, semantic complexes.

До аналізу роману “Люборацькі” А. Свидницького (1886) звертали ся багато українських дослідників (І. Франко, Ом. Огоновський, М. Зеров, В. Герасименко, М. Сиваченко, П. Хропко, Н. Жук, Є. Сохацька, О. Сидоренко та ін.), однак досі цей роман не розглядався спеціально в контексті німецького роману виховання другої половини ХІХ ст., і зокрема – у порівняльно-типологічному зіставленні з німецькомовними романами швейцарського письменника Г. Келлера. Творчість Г. Келлера активно досліджували й досліджують зарубіжні науковці (Н. Баннікова, В. Бауманн, Є. Брандіс, С. Гіждеу, Р. Данилевський, А. Зуєв, Г. Лукач, Н. Павлова, В. Пашигорев, В. Релли, В. Седельник, К. Фер, А Хаузер, А. Цех та ін.), проте німецькомовна проза відомого швейцарського романіста-реаліста не стала об’єктом активного перепрочитання з нових і незаангажованих методологічних позицій сучасними українськими літературознавцями. Як виняток, можна назвати принагідне зіставлення роману “Der grüne Heinrich” Г. Келлера з “Люборацькими” у статті відомого українського компаративіста Д. Наливайка “Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі” [7, с. 307].

Романи українського та німецького письменників цілком вписуються у парадигму “...класичного психологізму ХІХ століття, для якого вирішальним принципом було пояснення, явне або приховане” [4, с. 335]. Цю думку Л. Гінзбург можна доповнити: певні особливості зображення характерів персонажів з допомогою психологічної портретної характерис-

тики або пояснення їхньої поведінки може слугувати матеріалом для дослідження психології (або психопатології) самого письменника.

У нашому дослідженні ми використовуємо концептуальні ідеї сучасного російського психолога В. Беляніна, які ґрунтуються на аналізі різножанрових і різностильових канонічних текстів російської та зарубіжних літератур. Ідея дослідження психології автора в принципі не є новою, але теорія російського дослідника є не синтезом вже відомих досліджень, а цілком самостійним напрямом психолого-літературознавчого прочитання художніх текстів. В. Белянін пропонує операціональну типологію особистості, в основу якої покладено наступні ідеї: будь-який мовний елемент зумовлений як лінгвістичними, так і психологічними закономірностями; різноманітність текстів пояснюється психологією їхніх авторів, тому текст є “живим” свідчення акцентуації особистості (під акцентуацією розуміється так званий “проміжний варіант” між нормою (темпераментом) і патологією); організовуючим центром художнього тексту є емоційно-сміслова домінанта, яка породжує певний тип акцентуації, а також впливає на морфологію, синтаксис, семантику, стиль [2, с. 4]. Іншими словами, вчений пропонує авторську методіку прочитання художніх творів, намагаючись привернути увагу дослідників до проблеми розшифрування психології автора у знаковому аспекті.

Проаналізувавши існуючі типології автора (насамперед Ф. Шиллера, Д. Овсяніко-Куликовського, Р. де Гурмона, Р. Мюллера-Фрейнфельса, К. Г. Юнга та ін.) В. Белянін виявив, що всі вони фактично підпадають під два типи позицій автора, запропоновані автором архетипної теорії К. Г. Юнгом: екстравертну та інтровертну [2, с. 37–38]. Нагадаємо, що екстравертна позиція у візії швейцарського психолога і психіатра є такою психологічною орієнтацією, за якої автором керує несвідомий творчий імпульс. За умови інтровертної позиції автора у його творчості утверджуються свідомі наміри і протиставляється “я” письменника неусвідомленій сфері.

Для В. Беляніна проблема творчого процесу пояснюється прагненням письменника зберегти цілісність психіки завдяки або всупереч своїй психічній хворобі. Метою психолога було “показати, що особливий індивідуальний ракурс зовнішнього і внутрішнього світу, відображений у тому чи іншому художньому тексті, є певною структуризацією, впорядкуванням і вербалізацією картини світу автора як особи, що володіє певними типологічними характеристиками” [2, с. 50]. Таким чином, згідно його класифікації кожному типу тексту відповідає певна акцентуація, яка визначає світогляд письменника: “світлому” тексту властива паранояльність, “темному” – епілептоїдність, “веселому” – гіпоманіякальність, “сумному” – депресивність, “красивому” – істероїдність, “складному” – шизоїдність.

На нашу думку, романи “Люборацькі” А. Свидницького та “Зелений Генріх” Г. Келлера є “сумними” текстами, які вповні представляють збіжні картини світу українського та німецького письменників-реалістів. “Сумні тексти” визначаються як твори з молодими персонажами, які життєрадісні та сповнені надій і сподівань, але вмирають у розквіті сил. Сенс життя, як зображено у таких творах, полягає в тому, щоб любити життя, але, водночас, життя відповідно до такого світовідчуження важке й виснажливе, тож смерть для життєлюбних персонажів приходить як порятунок. За В. Беляніним, у структурі емоційно-сміслові домінують “сумних” текстів головну роль відіграють такі семантичні комплекси, як вік, багатство / зубожіння, радість / смуток, життя / смерть, жаль, підлеглисть, тяжкість, запах та ін., прочитати які можна, дослідивши художні твори, як ми вже згадували вище, у знаковому аспекті [2, с. 139–146].

Сучасні філологи наголошують, що за словом (яке не є лише знаком) “ховаються концепти, включені в більш високі сфери знань, що в цілому є знанням про світ” [5, с. 22]. Слід зазначити, що, звертаючись до термінології сучасної когнітивної лінгвістики, семантичні комплекси, які вирізняє В. Белянін, можна також назвати концептами. За класичним визначенням російського вченого Ю. Степанова, концепт є своєрідним згустком культури у свідомості людини, “те, у вигляді чого культура входить у свідомість людини, те, за допомогою чого людина сама входить у культуру”. Це набір “уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, які супроводжують слово. На відміну від понять концепти не тільки мисляться, вони переживаються. Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій, а іноді й зіткнень” [10, с. 40–41]. Однозначних визначень концепту не існує, але нам видається вдалою дефініція М. Нікітіна, який, солідаризуючись із відомим російським лінгвістом Є. Кубряковою, визначає концепт як ідеальну абстрактну одиницю, якою оперує людина в процесі мислення, і яка відображає увесь здобутий людиною обсяг знань [8, с. 53–64]. Судячи зі тезаурусу В. Беляніна, у “Психологическом литературоведении” автор оперує не одиничними концептами, а такими концептами, що відносяться до цілого ряду понять – так званими концептуальними категоріями. Аналіз наукових публікацій дозволяє стверджувати, що у когнітивній лінгвістиці аналізуються та описуються переважно категорії етнічні, морфологічні, лексичні, фразеологічні та синтаксичні. Сьогодні ж спостерігаємо активне залучення здобутків когнітивістики до власне літературознавчої науки, скажімо, до генології [3, с. 478–488].

Сюжет роману “Люборацькі” розгортається переважно через зображення трагічної долі молодих персонажів – Антося, Масі, Орисі та Теклі. Спершу автор акцентує на молодості Люборацьких, особливо на молодому Антосеві. Семантичний комплекс ВІК у даному випадку асоціюється з рухом: “З Антося ж був хлопець на всі штуки, та ще й прудко бі-

гав, і ні рів, ані тин його не спиняли, та був хитрий, як лисиця” [9, с. 103]. Минуле ідеалізується (ідеалізація пов’язана з депресивністю), молодість виключно пов’язана з красою (описи вроди Антося, Масі, Орісі, Теклі та Галі) та активною життєдіяльністю (витівки Антося). У найтепліших тонах змальовує своє безжурне дитинство головний герой роману Г. Келлера Генріх. Вимушене проживання з родичами у віддаленому селі Швейцарії сповнене приємних спогадів – Генріх тут знаходить перше кохання; вдосконалює навички художника-початківця, водночас відкриваючи для себе мальовничу природу; бере участь у місцевих святкуваннях і вивчає розмірене патріархальне життя селян тощо. У селі хлопцеві відчуває розуміння, піклування і любов навіть далеких родичів, а також сердечну підтримку його перших дилетантських дослідів із живопису.

Зауважимо, що вагому роль у змалюванні чудового минулого у романах А. Свидницького та Г. Келлера відіграють образи їжі. Споживання їжі в минулому ідеалізується авторами, яке в “Люборацьких” носить сімейний, а в “Зеленому Генріху” як сімейний, так і суспільний характер. Генріх з особливим пієтетом згадує кулінарні здібності матері, а особливим спогадом зі шкільних літ для нього є той випадок, коли він був змушений пропустити обід і відчути голод. М. Бахтін зауважував, що для ідилії є типовим сусідство дітей і їжі, оскільки таке сусідство проникнуто початком росту і оновлення життя: “В ідилії діти часто є сублимацією статевого акту і зачаття, у зв’язку із зростанням, з оновленням життя, із смертю (діти і старий, гра дітей на могилі і т. п.)” [1, с. 376]. Таке сусідство дітей і їжі часто спостерігаємо в “Зеленому Генріхові”, особливо під час опису родинних вечерь, які часто переростають у бенкет. Такі ж “звичасві” бенкети, безрозсудливе “свято черева”, любляють і старі Люборацькі [9, с. 60].

Спершу священицька родина Люборацьких щаслива у своєму патріархальному побуті, який тримається на дотриманні прабатьківських звичаїв і щоденній праці. Зауважимо, що кожен з Люборацьких плекає свою мрію, яка ніколи не здійснюється: священик мріє про панське виховання для своїх старших дітей Масі та Антося; Люборацька надіється зберегти родину як цілість; Мася мріє про шляхетське майбуття, у якому не буде місця для її родичів-“хлопоманів”; Антося має дві потаємні мрії: стати чесним священиком, справжнім просвітителем для сільської громади і про якнайшвидший шлюб з коханою Галею. Сповнені таких різних надій, молоді Люборацькі теж по-різному, але однаково трагічно завершують своє життя: від розпуки помирає Антося, самогубством завершує свою “боротьбу” за панство Мася, від руки п’яного чоловіка гине Оріся, а найменша Текля втікає від жорстокого життя до монастиря. На думку, В. Шевчука, саме “Текля з-поміж дітей Люборацьких і справді єдина незіпсована душа, вона незмінно перебуває в лоні родини і свого ет-

носу, тож не зазнала душевних деформацій, як інші діти, через освіту чи неприродне заміжжя...” [11, с. 29]. Село німецької Швейцарія у баченні Генріха Лее постає стражем прабатьківських звичаїв і сердечних стосунків між людьми, які не цураються важкої праці й проблематично сприймають суспільні переміни, живучи відокремлено й водночас вільно, не відаючи свого простого щастя. Таким чином, у романах А. Свидницького і Г. Келлера спостерігаємо як “емоційне обрамлення і оцінка часу в “сумному” тексті змінюються від минулого, яке прекрасне, але в якому зроблено багато багату помилок, через теперішній час, який несе страждання і почуття провини за минуле, до майбутнього, в якому чекають тільки самотність, холод, смерть” [2, с. 140].

“Сумні” тексти традиційно закінчуються смертю персонажів. Мабуть, симптоматичним є те, що у першій редакції “Зеленого Генріха” Г. Келлер теж обрав саме таке завершення життєвого шляху головного героя. На смислових значеннях семантичних компонентів СМЕРТЬ і ЖИТТЯ у романах А. Свидницького та Г. Келлера слід зупинитися докладніше. Наприклад, образу реальної смерті набувають сумні розмови товаришок Масі після її від’їзду на навчання до пані Печержинської. Вони згадують, що “випровадили товаришку, як на цвинтар” і пророчо передбачають, що у статусі подруги Маса вже не повернеться, оскільки “запаніє, злукавіє, то все одно, що і вмерла” [9, с. 62] (підкреслення у цитатах наше. – О. Ч.). Перефразовуючи назву відомого есею Ж. -П. Рішара, зауважимо, що “постаті смерті” структурують текст роману Г. Келлера, адже головні віхи життя Генріха позначені фактами смерті близьких, шкільних товаришів чи друзів. Загалом компоненти СМЕРТЬ і ЖИТТЯ постійно набувають різних семантичних значень, видозмінюючись у різних образах. Так, патріархальність і древність села, родом з якого був батько Генріха, підкреслюється описом сільського цвинтаря: “Маленький цвинтар, який було розміщено навколо древньої, але завжди святково прибраної церкви, за весь час ні разу не розширювався, і тепер його земля складається буквально з одних зітлілих кісток минулих поколінь...”. Наратор зауважує, що смерть невід’ємна від життя, оскільки домовини ведуть свій рід від ялин-гігантів, які ростуть на горах поблизу села, а добротне полотно, яке виготовляють місцеві ткалі на саван теж “виросло” на полях. Земля цвинтаря, попри те, що вона холодна й чорна, теж поєднана з життям, яке буває у вигляді соковитої зеленої трави, троянд і жасмину [6, с. 31–32]. Постаті смерті навчають Генріха життя – раптова смерть батька у розквіті сил і його образ стають дороговказом для сина майстра Лее; жалюгідна смерть старезного чоловіка крамарки Маргрет стає символом тлінності земного життя; спостереження за боротьбою за життя смертельно хворої бабусі теж є уроком життя. Нехтуванням смертю, покора плинину долі – ці ідеї спостерігаємо в розділі роману, присвяченого “тан-

цям смерті” – прадавньому звичаю танців на поминках, коли сільська молодь, забувши про нещодавні удавані і справжні сум і сльози, весело п’є вино і танцює вальс.

В. Белянін висновує, що “герой “сумних” текстів у молодості робить помилки і, оцінюючи своє життя як ряд помилок, невдач і труднощів, постійно відчуває самотність” [2, с. 150]. Справді, самотній Антось в останні хвилини життя гірко звинувачує у своїй недолі семінарію. Справжніх друзів Антось так і не набув і до цього вочевидь спричинилося навчання, яке зробило жорстоким його серце. Генріх теж постійно почувається чужим навіть із власною родиною чи жінками, в яких закохується. Перманентна тяга до закоханості у Генріха упродовж його юнацьких літ теж свідчить про самотність протагоніста роману Г. Келлера і намагання знайти споріднену душу. На відміну від Антося, таку споріднену душу молодий Лее знаходить у особі Юдіфи.

ЗУБОЖІННЯ теж є знаковим компонентом для сюжету “Люборацьких” і “Зеленого Генріха”. Острах Люборацької перед зубожінням кардинально змінює долю Орисі, яку насильно віддають заміж за нелюба. Страх перед злиднями змушує Антосю до фатального шлюбу з негарною та старою сестрою архірея, який хоч і не передбачає сімейного щастя, зате гарантує дохід парафіяльного священика. Страхітлива перспектива втратити будинок – єдине майно – й опинитися на вулиці смертельно підточує здоров’я шляхетної матері Генріха. Злидні й пов’язане з ними напівголодне життя змушують Лее здійснити “переоцінку цінностей” і спонукують задуматися про майбутнє. Зрештою прагматичний розум підказує Генріху обрати не високу, але неприбуткову професію художника, а більш вигідну – державного посадовця.

Семантичний компонент СТАРІСТЬ у аналізованих текстах вербалізується у образах-характерах матерів протагоністів. Люборацька помирає на руках у чужих людей, материнське серце якої вбиває розповідь співрозмовника про суїцид її старшої доньки Масі. Плітки про банкрутство й непомірні борги Генріха, вимоги кредиторів призводять до смерті пані Лее, яка так і не довідається про певні успіхи свого єдиного сина. Бідолашні матері, які наприкінці життєвого шляху так потребують опіки від дітей, помирають самотніми й, очевидно, з гіркими відчуттями неопіканих та безнадії.

Отже, семантичні компоненти ВІК, СМЕРТЬ, ЖИТТЯ, САМОТНІСТЬ, ЗУБОЖІННЯ, СТАРІСТЬ в аналізованих романах А. Свидницького “Люборацькі” та Г. Келлера “Зелений Генріх” набувають певних смислів. Специфіка їхньої вербальної маніфестації вказує на те, що досліджувані романи слід зарахувати до “сумних” текстів, що, в свою чергу, свідчить про наявність депресивної акцентуації авторів. Перспективу нашого дослідження вбачаємо у подальших розвідках зі застосуванням операціональної ти-

пології з метою виявлення типологічних рис реалізму в знаковому аспекті на матеріалі української та зарубіжних літератур.

Література:

1. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 72–407.
2. Белянин В. П. Психологическое литературоведение: текст как отражение внутренних миров автора и читателя: [монография] / Валерий Павлович Белянин. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.
3. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К.: Київський університет, 2008. – 519 с.
4. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Л.: Худож. лит., 1971. – 464 с.
5. Евдоковец М. Г. Современные подходы к изучению значения слова // М. Г. Евдоковец // Мова і культура: [науковий журнал / гол. ред. Бураго Д. С.]. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. I (113). – С. 21–28.
6. Келлер Г. Зеленый Генрих : [роман; пер. с нем. Ю. Афонькина, Н. Бутовой, Д. Горфинкеля, Г. Снимщицковой, Е. Эткинды и примеч. Е. Брандиса и Б. Замарина] / Готфрид Келлер. – М.: Худож. лит., 1972. – 736 с. – (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая: Литература XIX века. Т. 88).
7. Наливайко Д. Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі // Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 277–312.
8. Никитин М. В. Развернутые тезисы о концептах / М. В. Никитин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 53–64.
9. Свидницький А. П. Роман. Оповідання. Нариси / А. П. Свидницький; [передм. П. П. Хропка]. – К.: Наукова думка, 1985. – 570 с.
10. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры: опыт исследования / Степанов Ю. С. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
11. Шевчук В. Класик “розумного битопису” / Валерій Шевчук // Свидницький А. Люборацькі. Оповідання. Нариси та ст. / Анатолій Свидницький; упоряд. Р. Мовчан. – К.: А. С. К., 2006. – С. 5–46. – (Б-ка укр. л-ри).

Чирва Ю. О.,

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ТВОРУ ТРУМЕНА КАПОТЕ “З ХОЛОДНИМ СЕРЦЕМ”

Стаття присвячена особливостям перекладацької інтерпретації першотвору “З холодним серцем” Трумена Капоте українською мовою.

Ключові слова: *Трумен Капоте, роман-репортаж “З холодним серцем”, інтерпретація, першотвір.*

The article deals with the peculiarities of the translation of the authentic text “In Cold Blood” by Truman Capote into Ukrainian.

Keywords: *Truman Capote, the reporting novel “In Cold Blood”, interpretation, the authentic text.*

Трумен Капоте, як зазначає О. Зверев, “органічно увійшов у багату іменами літературну школу і не загубився серед інших її представників, а це ж були видатні, давно вже відомі письменники – Фолкнер, Уоррен, Маккалерс” [1, с. 23]. Творчість цього письменника, журналіста посідає особливе місце в американській літературі. Його “нефікційний роман” (“nonfiction novel”) “З холодним серцем. Правда історія одного вбивства та його наслідків” (“In Cold Blood. A True Account Of Multiple Murder”, 1965) одержав світове визнання та став своєрідним відображенням літературно-художніх і соціокультурних тенденцій, характерних для американської літератури 60-х років ХХ століття. Ця особливість творчості митця обумовила вибір запропонованої наукової розвідки, що є першою спробою аналізу перекладацької інтерпретації першотвору “In Cold Blood” українською мовою. Матеріалом для нашого дослідження послугував роман Т. Капоте англійською мовою (1993) та переклад його українською, виконаний В. Митрофановим. З погляду сучасності ми прийняли до уваги перевидання книги 1977 року у зв’язку з деякою архаїчністю мови перекладу 1970 року видання. Спираючись на певні положення й ідеї українських та російських теоретиків та практиків перекладу (Н. Гарбовського, І. Кашкіна, С. Ковчанюка, В. Коптілова) та використовуючи окремі положення й догичні до теми дослідження праці вітчизняних та російських літературознавців (Н. Денисової, Ю. Покальчука, О. Зверева), а також публікації в мережі Інтернет американських критиків (Д. Плімптона, Г. Ная), розглянемо інтерпретацію твору Т. Капоте як перевираження засобами української мови його смислового та концептуального наповнення.

У листопаді 1965 року у США у царині журналістики сенсаційний роман-репортаж “З холодним серцем” здобув справжній успіх. Крім власне роману, Капоте створив ціле дослідження. На 6000 сторінках но-

таток Т. Капоте зібрав багаточисленні факти, свідчення сусідів, родичів, знайомих жертв злочину, поліцейських та самих убивць. У 1966 році в інтерв'ю з Д. Плімптоном він зізнався, що праця над твором займала “повні двадцять чотири години в день” [10]. Наслідком багатолітнього напруженого дослідження стала детальна реконструкція “життя і смерті” та аналіз психології убивць. У творі Т. Капоте спробував відповісти на питання: що саме привело їх до жорстокого злочину; чому вони виявилися спроможними спокійно і, власне, без будь-якої причини позбавити життя інших людей. “З холодним серцем” не досяг би сили художнього узагальнення, коли б в основі його не лежала аргументована думка, що жертвами у справі Клатгерів були не тільки вбиті, а й ті, хто вбивали. Книга стала справжнім бестселером. Гарольд Най писав у 1966 році: “Тепер я можу оцінити талант, з яким ти описав невелику сцену вбивства в Канзасі. Мене захопила оповідь, і я не міг припинити читати. В кінці першої частини я сказав дружині: ”Йй-Богу, він дійсно написав ЩОСЬ!” [10]. “З холодним серцем” – шедевр”, – оголосив критик Конрад Нікербокер у “Нью-Йорк Таймс” [9]. Загальний тираж книги перевищив “чотири мільйони примірників – показник небачений, коли ми говоримо про серйозну літературу. Книга була перекладена 25 мовами, включаючи африканс, каталонську, іврит”, – читаємо у передмові до російського видання [2, с. 23].

Роман Т. Капоте не простий для інтерпретації: особливу роль у ньому відіграє інтонація. Роздуми в романі близькі до жанру філософської лірики. Свідченням чого є вже епіграф до книги (у першотворі епіграф мовою оригіналу) – фрагмент з “Балади повішених” Франсуа Війона:

“Братове, люди, суцї після нас,
Не майте проти нас у серці зла,
Вам бог сторицею віддасть,

Як зглянетесь на нас на бідолах” [пер. В. Митрофанов]

Без цього звернення до читача, без цієї інтонації – лірично схвильованої, відвертої, довірливої – не існує й самої книги. Отже, стилістичне мистецтво перекладача полягає також у створенні ритму твору, котрий впливає на емоційний колорит роману, відображає індивідуально-авторське сприйняття оригіналу перекладачем. Цим мистецтвом В. Митрофанов володіє прекрасно. Ритм створюється порядком слів, композицією цілого фрагменту тексту, логічними наголосами, пунктуацією. Наприклад, фрагмент з оригіналу твору і перекладу:

“Until one morning in mid-November of 1959, a few Americans – in fact, few Kansans – had ever heard of Holcomb. Like the waters of the river, like the motorists on the highway, and like the yellow trains streaking down the Santa Fe tracks, drama, in the shape of exceptional happenings, had never stopped there” [8, с. 5].

“До одного листопадового ранку 1959 року мало хто з американців, навіть і в самому Канзасі, чув про Голкомб. Драматичні, надзвичайні події поминали його, так само як і течія річки, як машини на автостраді й жовті поїзди, що мчать залізницею на Санта-Фе” [3, с. 206].

При порівнянні фрагментів можна побачити, що В. Митрофанов прекрасно володіє синтаксичною манерою письменника – будує складні речення з чіткими логічними наголосами, котрі відтворюють ритм оригіналу; ритм у поєднанні з інтонацією – сповільненою, поміркованою – створює особливий дух твору, який відчуває перекладач. Зіставляючи ритміку, бачимо, як взаємодіють у текстах прямих та переносних значення слів. Перекладач використовує такі мовні засоби, які допомагають зберегти колорит першотвору та індивідуальну стильову манеру автора. Для передачі колориту оригіналу інтерпретатор знаходить точні слова: колорит у творі то радісний, світлий, то сумний, похмурий. Спробуємо в наступному фрагменті простежити, як вдається В. Митрофанову відтворити колорит оригіналу:

”Nancy’s bedroom was the smallest, most personal room in the house – girlish, and as frothy as a ballerina’s tutu. Walls, ceiling, and everything else except a bureau and a writing desk, were pink or blue or white” [8, с. 56].

“Кімната Ненсі була найменша в будинку і найвиразніше особиста – таке собі дівоче помешкання, світле та веселеньке, мов платтячко балерини. Стіни, стеля і всі речі, окрім хіба одержної шафи й письмового столу, тишитиме зір рожевою, голубою та білою барвами” [3, с. 249].

Літературний переклад В. Митрофанова образно передає характер Ненсі.

Перекладач знаходить еквівалентні лінгвістичні та лексичні варіанти в українській мові, виявляючи при цьому великий літературний смак. Він не тільки передає зміст англійського вислову, але й його емоційне та експресивне забарвлення. Англійський вислів “a way of life, it wasn’t any gallon of ice-cream” [8, с. 131] перекладений як “життя було не мед” [3, с. 309]; “buckets of it” [8, с. 187] – “лило мов з відра” [3, с. 377]; “like a lizard at siesta” [8, с. 118] – “мов ящірка по обіді” [3, с. 301]; “the dough’s going-going-gone” [8, с. 118] – “кап-кап, та й нема” [3, с. 301]. Усю цю мовну щедрість оригіналу ми відчуваємо завдяки винятково уважному до стилю автора перекладачеві. Речення “Stood quiet” [8, с. 122] перекладається порівняльним зворотом, котрий характерний для української мови: “наче вкопаний” [3, с. 307]. Для підсилення експресії вирази, що прийняті в англійській мові, перекладаються характерними українськими, наприклад: “I almost conked” [8, с. 132] – “Мало дуба не врізав” [3, с. 310]; “clear as day” [8, с. 169] – “ясно як божий день” [3, с. 330]. В. Митрофанов вводить у текст перекладу додаткові фрагменти, наприклад: “подумати лишень” [3, с. 248], “так звані” [3, с. 325] тощо, котрі ми пояснюємо необхідніс-

тю розгортання оповіді для українського читача, і загалом відповідають мовній манері автора. А вислів “що то за птиця” [3, с. 330] не тільки образно передає зміст англійської фрази “I saw what he was” [8, с. 169], але й яскраво та влучно характеризує персонажа. Таким чином, перекладач вільно використовує розмовні українські вирази, котрі влучно передають своєрідну манеру Капоте.

Перекладач досягає збереження стилістичних особливостей оригіналу, вдало відтворюючи мову персонажів твору. Так, він передає просторічні і сленгові вирази. Наприклад, англійське “tuck-in” [8, с. 53] українським “напакуватись як слід” [3, с. 246]; “What junk?” [8, с. 14] – “Де мотлох?” [3, с. 216]; “pick up” [8, с. 200] – “підчепимо собі” [3, с. 357]; “sonofabitch” [8, с. 201] – “сучий син” [3, с. 357]. Є випадки, коли автор звертається до стилістично забарвлених слів, а перекладач використовує стилістично-нейтральні, наприклад: “had loitered in the lobby” [8, с. 201] – “постояли у вестибюлі” [3, с. 357]; “He did know the ins and outs” [8, с. 15] – “він-таки добре знає” [3, с. 217], “bucks” [8, с. 14] – “долари” [3, с. 216] (на час перекладу в українській мові не вживався цей сленг). На нашу думку, розглянута інтерпретація В. Митрофанова, хоч не кардинально, однак зміщує акценти у творі.

Перекладач загалом обережно ставиться до числівників у тексті. На підтвердження розглянемо наступні приклади: “numbering two hundred and seventy” [8, с. 5] – “числом двісті сімдесят” [3, с. 206]; “was forty-eight years old” [8, с. 5] – “було сорок вісім років” [3, с. 207]. Але не завжди він дотримується точності: зустрічаємо розмовні вирази з числівником, наприклад: “twenty-eight or thirty” [8, с. 201] – у перекладі “так десь коло тридцяти” [3, с. 357]; “a few shirts and socks” [8, с. 125] – “по дві-три сорочки та по кілька змін шкарпеток” [3, с. 308]; “at six-thirty” [8, с. 7] – “о пів на сьому” [3, с. 209]. Або ж має місце повна заміна числівника образним виразом, наприклад: “jump off a train going ninety-nine miles an hour” [8, с. 124] – “зіскочити з поїзда на повному ходу” [8, с. 307]. Автор прагнув достовірності: цього вимагав жанр роману-репортажу, але перекладач дає такі варіанти, які звичніше в белетристиці.

Засобами створення культурно-історичного тла твору та відтворення фактичного матеріалу є слова-реалії – деталі тексту. Для Т. Капоте важливим було з документальною точністю донести до читача географічні назви, позначення часу, дат тощо. Перекладач наслідує першотвір, наприклад: “At 9:00 a. m. ” [8, с. 178] – “О 9. 00” [3, с. 339]; “December 16, 1959” [8, с. 174] – “16 грудня 1959 року” [3, с. 335]; “Miami Beach, Ocean Drive” [8, с. 199] – “Майямі-Біч, Оушен-драйв” [3, с. 355], “Route 66” [8, с. 154] – “шосе №66” [3, с. 348]. Своєрідною прикметою епохи є й одяг персонажів. Так, наприклад, “denims” [8, с. 4] – штани з джинсової тканини, котрі носила вся Америка, – передано В. Митрофановим як “бавовняні

штани” [3, с. 206]. Прикметним є використання автором марок автомобілів, із вказівкою дати випуску: “a black 1949 Chevrolet” [8, с. 176] – “шевроле зразка 1949 року” [3, с. 348]. Те особливе значення, яке надає автор реаліям, вимагає особливо обережного підходу до цього типу слів в інтерпретації.

Порівняймо власні імена в оригіналі та у перекладі: “Rolling from Reno to Las Vegas, from Bellingham, Washington, to Buhl, Idaho” [8, с. 44] – “з Рено в Лас-Вегас, з Беллінгема, штат Вашингтон, у Б’юл, штат Айдахо” [3, с. 238]. У найменуваннях В. Митрофанов використовує традиційні варіанти слів, зафіксовані у словниках.

Певні труднощі перекладач долає у випадках, коли не завжди може віднайти відповідності певним словам-реаліям в українській культурі. Отож він вдається до наближеного перекладу, наприклад: “root beer” [8, с. 14] – “кухоль пива” [3, с. 215]; “two steaks medium rare, baked potatoes, French fries, fried onion, succotash, side dishes of macaroni and hominy, salad with Thousand Island dressing, cinnamon rolls, apple pie and ice-cream, and coffee” [8, с. 53] – “два біфштекси з печеною картоплею, смажену рибу, тушковану свинину з бобами, додатковий гарнір з макаронів та мамалиги, салат, рогалики з корицею, яблучний пиріг, морозиво і каву” [3, с. 246]. У даному випадку “succotash” [8, с. 246] – “сакоташ” – страва з кукурудзи і квасолі ліма [7, с. 576]. Також, наприклад, не передано значення слова “Thousand Island”, а у випадку з “hominy” – кукурудзяна каша, а не мамалига, оскільки “мамалига” – найменування з іншої культури.

Зустрічаємо у першотворі найменування, щодо яких перекладач з метою роз’яснення вдається до виносок, наприклад: “холодна м’ясна тортілья”¹ [3, с. 293] у виносці – “південно-американська страва: яєчня з картоплею”. Окрім того, викликає труднощі транслітерація чужомовних топонімів. Так, назва містечка “Holcomb” [8, с. 3] в українському перекладі В. Митрофанова звучить, як “Голкомб” [3, с. 205]; власних імен: “Hartman” [8, с. 231] – “Гартмен” [3, с. 381], “Nickock” [8, с. 230] – “Гікок” [3, с. 380], “Ewalt” [8, с. 251] – “Юелт” [3, с. 251].

Віддаляє переклад від оригіналу уникання реалій. Так, “the 4-H Club” [8, с. 5] – “збори в місцевому клубі” [3, с. 207]; “groomed Bermuda grass” [8, с. 9] – “дбайливо доглянутого лужка” [3, с. 211]. Пропущено назви газет передані не повністю, наприклад: “The Kansas City Star” [8, с. 96] – “Канзаська “Стар”” [3, с. 284]; “The Garden City Telegram” [8, с. 113] – “місцева “Телеграм”” [3, с. 411]. Важлива для слідства деталь – “Soles that left a Cat’s Paw print, the other pair with diamond-pattern soles” [8, с. 125] – “підшви з двома круглими вічками, а на другій – з ромбічним рифленням” [3, с. 308]. В останньому прикладі не передана назва фірми, яка випускала взуття певного зразка. У реченні “зупинку зробили в “Фото-кіно”” [3, с. 287] не повністю відкритий зміст реалії: “Next stop,

an Elko Camera Store” [8, с. 99]. Випущена точна назва мапи: “a Philips 66 map of Mexico” [8, с. 14] – “розглядав карту Мексики” [3, с. 216]. Образна характеристика міста Акапулько дана автором фразою: “...in a “jukebox honky-tonky”” [8, с. 118], котра відсутня в українському перекладі. Окрім того, назва твору, що його написав батько Пеппі – “A History of My Boy’s Life” [8, с. 125] (історія життя мого хлопчика) – перекладена як “життя мого сина” [3, с. 308]. Відсутнє конкретне найменування тюрми: “Kansas State Penitentiary” [8, с. 125] – “вийти з тюрми” [3, с. 308]. На перший погляд, ці пропуски – дрібниці, але за певних обставин вони перестають бути дрібницями. Прикмети часу, побуту, місця, котрі в них закладені, дають уявлення про достовірність подій у романі, дозволяють створити відповідний мовний портрет персонажів. Не передає всіх нюансів змісту оригіналу і заміна найменувань, наприклад: “Any more Hershey?” [8, с. 188] – “Шоколад ще є?” [3, с. 347]; назва закладу “General Delivery” [8, с. 125] – “до запитання” [3, с. 308]; “Kansas State University” [8, с. 6] – “Канзаський університет” [3, с. 207]; “Acapulcan” [8, с. 118] – в перекладі “тубільця” [3, с. 301]; “pesons” [8, с. 118] – “гроші” [3, с. 301].

Перекладач вніс у контекст твору і свій внутрішньо-емоційний світ, що виявляється у використанні традиційних народнопоетичних звертань, наприклад: англійське “baby” [8, с. 118] – українське “голубе” [3, с. 301], англійське “honey” [8, с. 124] – українське “голубе” [3, с. 306].

На жаль, багатоплановість першотвору лишилося поза увагою перекладача. Відсутність численних сюжетних епізодів, котрі в оригіналі рельєфно увиразнюють характери персонажів, ускладнюють поєднання окремих фрагментів з великою кількістю деталей, – руйнує жанрову специфіку роману Т. Капоте. Власне, експериментаторство у пошуку нетрадиційних засобів художнього мислення є важливим моментом його світобачення та світорозуміння та прикметним явищем у другій половині ХХ століття у літературі США. Одним із наслідків чого була з’ява роману-репортажу “З холодним серцем”.

Осмислення представленого фактичного матеріалу, на нашу думку, показує, що на теренах колишнього Радянського Союзу в україномовному світі популяризація американської літератури мала цілеспрямований, проте спорадичний характер. До роману “З холодним серцем” було передусім загальне спрощено-упереджене ставлення як до твору, що характеризує спосіб життя “американського імперіалізму”, що й зумовило вибіркочну популяризацію творчості Т. Капоте і, відповідно, укорочений варіант роману.

Загалом проведене дослідження свідчить про вміння перекладача вловити й відтворити нюанси висловлювань оцінного характеру, напружених діалогів персонажів і спостережень автора за їхньою поведінкою, які, на думку С. Ковганюка, “зберігають створюване оригіналом вражен-

ня, його емоційну функцію” [5, с. 182]. В. Митрофанов зберіг також зміст оригіналу, відтворив його стиль, у якому відбилась епоха та індивідуальна манера автора. Тому загальний рівень інтерпретації передбачає зрозумілість, читабельність, природність звучання відповідно до норм української літературної мови та до завдань передачі ідеї першотвору. Проведене дослідження дозволяє вести мову про те, що книга Т. Капоте “З холодним серцем” потребує пильної уваги перекладачів, нових перекладацьких підходів, нового інструментарію аналізу – і не лише як матеріал для характеристики епохи, духовного середовища у якому виникла, а як самостійне художнє явище особливого роду.

Література:

1. Зверев А. Трумэн Капоте: Витки спирали / А. Зверев // Капоте Т. Завтрак у Тиффани: роман, повісти, рассказы, эссе: пер. с англ.; сост. Л. Беспаловой. – М.: Б. С. Г. – ПРЕСС, НФ “Пушкин. б-ка”, 2001. – С. 5 – 24.
2. Капоте Т. Завтрак у Тиффани: роман, повісти, рассказы, эссе: пер. с англ. / Трумен Капоте / сост. Л. Беспаловой; предисл. и коммент. А. Зверева. – М.: Б. С. Г. – ПРЕСС, НФ “Пушкин. б-ка”, 2001. – 617 с.
3. Капоте Т. Лугова арфа. Сніданок у Тіффані. З холодним серцем: повісті. – К.: Дніпро, 1977. – 460 с.
4. Капоте Т. Хладнокровное убийство: роман, эссе: пер. с англ.; сост. Л. Беспаловой; коммент. А. Зверева. – М.: Б. С. Г. – ПРЕСС, НФ “Пушкин. б-ка”, 2001. – 473 с.
5. Ковганюк С. П. Практика перекладу (З досвіду перекладача) / С. П. Ковганюк. – К.: Дніпро, 1968. – 182 с.
6. Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження / В. Коптілов. – Київ: Дніпро, 1972. – 215 с.
7. Томахин Г. Д. США. Лингвострановедческий словарь / Г. Д. Томахин. – М.: Русский язык, 1999. – 576 с.
8. Capote T. In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences / Truman Capote. – New York: First Vintage International Edition, February 1994. – 343 p.
9. Capote’s Legacy: The Challenge of Creativity and Credibility in Literary Journalism [Електронний ресурс] / Conrad Knickerbocker // The New York Times Book Review January 16, 1966 – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-blood2.html> (5. 01. 10)
10. Writing history: Capote’s Novel Has Lasting Effect On Journalism [Електронний ресурс] / Van Jensen // The Journal World. 2005. – № 3. – Режим доступу: http://www.martinfrost.ws/htmlfiles/nov2007/capote_journalism.html (10. 01. 10)

Чистяк Д. О.,

Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка, м. Київ

КОРЕЛЯЦІЯ МОВНОГО І МІФІЧНОГО У РОСІЙСЬКОМОВНІЙ ФІЛОЛОГІЧНІЙ НАУЦІ ІІ ПОЛ. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.

Стаття присвячена аналізу концепцій міфічного субстрату мови у працях видатних російськомовних філологів Ф. Буслаєва, О. Афанасьєва, О. Потебні, О. Веселовського та "потебніанців". Виявляються зв'язки їхніх досліджень із західноєвропейськими теоріями міфу, архетипу й інтертексту.

Ключові слова: міф, первообраз, інтертекст, мовна моделююча система, символізація, метафора.

The article is devoted to the study of conceptions of mythic substratum in language by some famous Russian scholars F. Buslaiev, A. Afanasiev, A. Potebnia, A. Veselovskii and those by "potebnians". These conceptions are analyzed according to the major European theories of myth, archetype and intertext.

Key words: myth, archetype, intertext, linguistic modeling system, symbolization, metaphor.

Постановка проблеми. У сучасній філологічній науці явище міфологічних основ мови, мовної картини світу, етнокультурних і мовно-фольклорних впливів різних народів розробляється дедалі активніше. У зв'язку з тенденцією "ре-міфологізації" у різних видах постмодерного дискурсу проблема семантичного субстрату та формального інструментарію імплементації міфічного до семіозису культури набуває дедалі більшої актуальності. Відтак *мета* нашого дослідження – подати огляд і аналіз міфологічних концепцій найвидатніших російськомовних філологів ІІ пол. ХІХ – поч. ХХ ст.: Ф. Буслаєва, О. Афанасьєва, О. Потебні, О. Веселовського та "потебніанців", *основні завдання* – визначити місце та внесок їхніх праць у тогочасний міфокритичний процес, а також виявити співвіднесення їхніх концепцій із сучасними теоріями архетипової критики та інтертекстуальності. *Предметом* статті є концептуальне бачення цими дослідниками кореляції мовного і міфічного начал, *об'єктом* – їхні праці у контексті тогочасних і сучасних міфокритичних течій. *Науковою новизною* статті є перша спроба узагальнити кореляції понять мовного і міфічного в роботах цих науковців, адже щодо цього аспекту їхнього доробку в сучасних філологічних розвідках бракує єдності [Див.: 1; 9; 13; 15; 16]. При дослідженні використано елементи культурно-історичного, контекстно-описового описово-зіставного та опозиційного методів.

Постановка проблеми. У сучасній філологічній науці явище міфологічних основ мови, мовної картини світу, етнокультурних і мовно-фольклорних впливів різних народів розробляється дедалі активніше. У зв’язку з тенденцією “ре-міфологізації” у різних видах постмодерного дискурсу проблема семантичного субстрату та формального інструментарію імплементації міфічного до семіозису культури набуває дедалі більшої *актуальності*. Відтак *мета* нашого дослідження – подати огляд і аналіз міфологічних концепцій найвидатніших російськомовних міфологів II пол. XIX – поч. XX ст.: Ф. Буслаєва, О. Афанасьєва, О. Потебні, О. Веселовського та “потєбніанців”, *основні завдання* – визначити місце та внесок їхніх праць у тогочасний міфокритичний процес, а також виявити співвіднесення їхніх концепцій із сучасними теоріями архетипової критики та інтертекстуальності. *Об’єктом* статті є концептуальне бачення цими дослідниками кореляції мовного і міфічного начал, *предметом* – їхні праці в контексті тогочасних і сучасних західноєвропейських міфокритичних течій. У статті використано елементи культурно-історичного підходу до аналізу текстів, контекстно-описового, описово-зіставного та опозиційного *методів*.

Виклад основного матеріалу. Міфологічні студії у Російській імперії II російської міфокритики II пол. XIX – поч. XX ст. в контексті західноєвропейських міфічних течій. У статті використано елементи культурно-історичного підходу до аналізу текстів, контекстно-описового, описово-зіставного та опозиційного *методів*.

Виклад основного матеріалу. Міфологічні студії у Російській імперії II пол. XIX ст. перебувають під впливом найбільших тогочасних лінгвістичних теорій Заходу. Передусім – ідей В. фон Гумбольдта про мову як “зовнішній прояв духу народів” [6, с. 68] та поезію “як прояв мови” [6, с. 183], розвинутих згодом у працях народно-психологічної школи (Г. Штейнталь, М. Лацарус). Сильний вплив мало порівняльно-історичне мовознавство з пошуками єдиної індоєвропейської пра-міфології шляхом етимологічного чи компаративного аналізу міфічних образів (лінгвопалеонтологія М. Мюллера, А. Кун, В. Міллер), а також символістська школа у фольклористиці, за постулатами якої міфологія виступає символізуванням окремих природних явищ, поєднаних завдяки силі творчої фантазії з космічним абсолютом (Ф. Крейцер, Ф. В. Шеллінг, І. Геррес). Мала певний вплив міграційна теорія, за котрою міфологічні мотиви та образи переходили від одних народів до інших унаслідок міграцій (походження сюжетів із Єгипту за П. Фукарром, з Вавилону за Ф. Делічем, з Крито-Мікенської культури та Фінікії за О. Группе, з Персії та Індії за В. Стасовим [Див.: 7, с. 294-303]).

Однак найбільш авторитетними здавалися студії дослідників міфологічної школи, що пояснювала міфічні сюжети обожнюванням природних явищ – світил (сонце за М. Мюллером, гроза за А. Куном), однак не

на рівні духовних узагальнень-символів, а суто сенсуалістично. Етимологічний аналіз імені персонажів міфів зводився у міфологів до виявлення саме природних явищ, що нібито мали за собою невизначене активне начало (т. зв. “хвороба мови” за М. Мюллером). У межах демонологічної концепції (В. Шварц, В. Мангардт, Г. Узенер) вищі божества походили від локальних демонів певних речей і географічних місць, а також культу прашурів (Г. Узенер) [Див.: 9, с. 462; 7, с. 304-323]. Зрештою, на початку ХХ ст. провідне положення на Заході займає антропологічна течія (Е. Тейлор, Г. Спенсер, Дж. Фрезер), котра пояснювала схожість у міфічній образності однаковим ступенем розвитку індивідів і звернулася до вивчення етнології первісних суспільств. Найбільший розголос мала концепція анімізму Е. Тайлора (“Первісна культура”, 1871) як найдавнішого ступеня релігії, що наділяє душою всі явища і предмети природи, а також психологічна концепція душі первісної людини як “деформації культу прашурів” Г. Спенсера (“Принципи соціології”, 1898), підтриманої Вол. Соловйовим [Див.: 7, с. 342-372].

Самобутні спостереження про генезу міфологічного знаходимо вже в коментарях до фольклорних збірок М. Максимовича, О. Бодянського, М. Драгоманова, а зосібна – у “Слов’янській міфології” М. Костомарова. Певну цінність у питанні розгляду міфічного мають розвідки О. Пипіна, О. Котляревського, В. Міллера, О. Кирпичнікова, О. Міллера, М. Сумцова й В. Перетца [Див.: 1, с. 132-345]. Однак ці узагальнення пов’язано зі слов’янським міфічним матеріалом, а проблема зв’язків із мовою літературних творів у них не порушується.

Однак перше системне бачення зв’язків між мовою та міфологією у російській філологічній науці запропонував Ф. Буслаєв (1818–1897). У першій своїй монографії “Про викладання вітчизняної мови” (1844) услід за В. фон Гумбольдтом і Я. Гріммом дослідник розглядає міфологію як несвідоме творіння народного духу, що згодом реалізується у мові і залишається в ній у пост-міфологічні епохи як певний вид світовідчуття, зокрема у вигляді метафоричних образів, злитих із безпосереднім враженням від предмета, що породжують *поетичність* мови, і в першу чергу – її метафоричність. У I томі “Історичних начерків російської словесності та мистецтва” (1862) Ф. Буслаєв відзначає, що міфічні “первообрази” стихій і ритуалів переносяться до фольклорного епосу, як “потреба, вкладає в людину разом із мовою” [15, с. 58]. Водночас такі міфічні конотації певних слів можуть бути прояснені за допомогою етимологічного аналізу чи порівняльно-історичних студій із виявлення походження міфів ув індоєвропейському мовному ареалі, що ріднить науковця із представниками міфологічної школи.

Видатний російський етнограф О. Афанасьєв (1826–1871) – автор передовсім тритомної праці “Поетичні погляди слов’ян на природу: Досвід

порівняльного дослідження слов’янських переказів і вірувань, у зв’язку з міфологічними оповідками інших народів” (1865–1869). Як і Ф. Буслаєв, дослідник цілком по-шеллінґіанськи ототожнює міфологію з мовою та поезією (“повір’я народжується й виростає разом із мовою” [2, с. 108]; “сам не відаючи того, він [слов’янин – Д. Ч.] був поетом” [2, с. 265]), і звідси – яскрава образність первісної мови, в основі якої лежать “аналогічні зближення природних явищ” [15, с. 211] та їхніх образів у свідомості мовця. Однак згодом, “коли народ забуває значення своїх коренів, смисл багатьох понять і зв’язок між ними затемнюється” [2, с. 104].

О. Афанасьєв подає таку динаміку перетворення природного явища у поняття: 1) побудова асоціативних зв’язків між явищем природи і предметами побуту із перенесенням властивостей (сонце – око – бачення, колесо – обертання); 2) формування метафор на базі порівнянь (сонце-око, сонце-колесо); 3) побудова міфологічних образів і сюжетів (сонце – око бога; біг колісниці бога); 4) метафора остаточно персоніфікується чи повертається до світу побуту (сонце стає зоо- чи антропоморфним богом, а семантика ока збагачується божественними потенціями благосного чи лихого впливу). На загал дослідник розуміє первісну мову як своєрідний набір аналогічних зв’язків і розробляє символаріум, в основі якого кладе опозицію світла й темряви, що й лежить нібито в основі космогонії. Наведемо кілька прикладів символічних рядів: “блискавка – сонце – день – ранок – весна і літо – південь і схід – червоний і білий кольори – золото – вогонь – теплота – краса – здоров’я”; “холод – крига – мороз – зима – північ – захід – хмара – ніч – смерть – чорний колір – нечисть – зло – хвороба”. Відзначимо, що певні спостереження дослідника (“кров – вода”, “зір – світло”, “душа – вітер”) підтверджуються в авторитетних сьогочасних словниках символів.

Видатний український мовознавець О. Потебня (1835–1891), полемізуючи з ідеєю В. фон Гумбольдта про тотожність мови й духу, відзначав, що “можливе й неметафізичне дослідження початків мови” [10, с. 50] і перевів її із площини “народного духу” (*energeia*) у площину людського мислення. У виданій уже після смерті автора збірці заміток “Із записок із теорії словесності” (1905) наголошувалось: “Теорії словесності міф належить лише як словесний твір, що лежить в основі інших складних словесних творів (...) міфолог *визначає прийоми міфологічного мислення* через слово” [12, с. 190], здебільшого через студіювання етимології та семантики лексики й граматичних структур. У словесному вираженні міфічного мислення О. Потебня вбачав нероздільність суб’єкта й об’єкта пізнання, а через те – приписування справжнього буття та об’єктивного значення образу, що мав тільки суб’єктивне значення в уяві мовця. Те саме відбувається і в поетичному творі. Однак, на відміну від Ф. Буслаєва чи О. Афанасьєва, дослідник відзначає усвідом-

лений характер поетичного мислення. Тому, якщо можливе розрізнення значення й образу в таких метафоричних парах, як “хмара – камінь” чи “душа – вітер”, ідеться про художнє слово, якщо ж ні – про міф. Але варто завважити, що поняття нашої свідомості не співпадають із міфічними образами: “та хмара, яку уявляли горою, те сонце, котре уявляли колесом, були зовсім інші предмети, ніж хмара, яка уявлялася коровою, сонце, яке уявлялося жар-птицею” [12, с. 198].

Слово і міф функціонують у діалектичній єдності. Якщо у внутрішній формі слова відбувається проєкція психічного життя людської спільноти, то саме слово визначає формування міфічного сюжету, персонажа й нарації. Адже, за О. Потебнею, міф проходить етапи внутрішнього становлення під впливом як змін у людському мисленні, так і зовнішніх умов. Науковець уважав також, що “багато прикладів міфічного мислення можна знайти (...) у людей, що стоять близько до нас за ступенем розвитку” [15, с. 311], і навіть, що “міф без сумніву може критись і у вузькій сфері особистості” [15, с. 311]. Має певні підстави спостереження О. Преснякова, що О. Потебня вбачав у художній творчості “нескінченні переходи від образу до поняття і назад” [13, с. 14]. Як бачимо, такі висновки мовознавця мають багато спільного із концепціями тартуської школи про *міф як моделюючу мовну форму та авторського міфу* (П. Альбуї), які широко застосовують сучасні міфокритики. Як слушно зауважив І. Фізер, О. Потебня розглядає міф як “іманентну форму поетичного” [16, с. 72], що трансформується в подальші художні форми незалежно від категорії жанру.

Проблеми міфологічного в літературі у збірнику “Питання теорії і психології творчості” (Харків, 1914. – Т. 5) також торкалися “потебніанці” Є. Кагаров, В. Харцієв, і К. Тіандер. Стаття К. Тіандера містить лише цікаві зауваження про мистецькі обробки міфів від Відродження до романтизму [14, с. 468-470]. У публікаціях Є. Кагарова подано цінний огляд міфокритичних праць [7, с. 293-372], але також наведено цінні спостереження з класифікації міфів (Натуралістичні – про явища природи, психологічні – на позначення “явищ сну, ілюзій і галюцинацій, запаморочень, істерії, гіпнозу та сомнамбулізму (...) внутрішнього голосу совісті” [8, с. 409]; соціологічні – про будову суспільства; історичні; етимологічні – на пояснення власних назв; іконічні – “про зображення богів і героїв, їхні реліквії” [8, с. 411]) і їхні формальні ознаки (серед них – заміна опису предмету показом його дії; троїчність мотивів; закон передчасного резюмування; присутність стереотипних мотивів, образів і зворотів).

В. Харцієв у статті “Міфотворчість, поезія, наука” розвиває думку О. Потебні про дієвість міфу-слова, у плані моделюючої форми мови і мислення. “Міф одухотворює предмети доквілля, людське тіло і його душевні здібності створіннями, наділеними почуттями, волею” [17, с. 541]. “Слово мало

бути двійником речі (...) сутністю і причиною, виробником речей”, і його магічний вплив на адресата “полягав у його дієвості, перенесеній на нього з предметів і явищ, які воно позначало” [17, с. 553-554], а не-розрізнюваність “зображення і зображуваного” лежить в основі художніх тропів метафори, метонімії, синекдохи та ін. Спостереження В. Харцієва будуть розвинуті як у працях російських символістів (В. Іванов, Андрій Бєлий), так і в дослідженнях семантики міфу О. Фрейдєнберг та І. Франк-Каменєцького.

У працях О. Весєловського (1839–1906) проблема міфу розглядається лише побіжно. Критикуючи “абсолютизацію” пошуків міфічних начал у фольклорі, дослідник відмовляється від “наявного забобону прив’язки до міфічного первообразу” [15, с. 332], наголошуючи на впливі середовища й історичного контексту. Однак це лише перенесення акценту: загалом науковець поділяє концепцію О. Потебні про міф як результат психічного акту в мовному оформленні, і відзначає: “процес, що протікає у голові первісної людини (...) суттєво тотожний тому, який протікає у голові сучасного поета і кожного, хто відкритий до поетичного враження” [5, с. 117], і навіть “під сірою обгорткою котроїсь бібліотеки романів” [5, с. 119]. Як бачимо, таке спостереження наприкінці ХІХ століття близьке до сучасних концепцій тексту й інтертексту. У статті “З уводина до історичної поетики” (1893), увиразнюючи ідею *первообразу* Ф. Буслаєва, О. Весєловський зауважив, що “у глибокій області нашої свідомості (...) відклались сюжети й типи (...) старі образи і їхнє відбиття, що нараз вириваються у житті літератури народної та свідомо художньої” [4, с. 71]. Не буде великим перебільшенням співвіднесення такого розуміння *первообразу з архетипами* у витлумаченні К. І. Юнга. Саме “міф-слово” (термін О. О. Потебні), на думку дослідника, є найбільш сталою одиницею, у той час як сюжетна схема не співвідноситься з міфічною основою (зокрема, в епічних жанрах), а формується шляхом запозичення з сучасних тексту певної епохи “зустрічних течій”. На жаль, третя частина “Історичної поетики”, в якій окрема планувалось “виявлення ролі й меж переказів у процесі особистої творчості” [1, с. 204], тобто елементів авторського міфу, не була завершена... Жаль також, що поставлені вище питання не стали предметом розгляду представників “школи Весєловського” (І. Жданов, М. Дашкевич, В. Жирмунський).

Висновки. Для всіх цитованих дослідників характерне спостереження, що міф і мова зароджуються в гармонійній єдності й продовжують взаємодію в наступні епохи в певному наборі уявлень, образів і сюжетів. У міфі зовнішньому образіві явища надається символічне міфологічне значення на рівні внутрішньої форми слова-образу (“слово-міф”) чи групи слів-образів (прото-нарації) і з часом набуває в мові денотативного чи конотативного значення, а в художньому тексті стає поетичним образом, найчастіше – метафорою.

Література:

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики. Т. II. / Азадовский М. К. – М.: УчПедГиз, 1963. – 364 с.
2. Афанасьев, А. Н. Происхождения мифа / Афанасьев А. Н.: [Сост., вступ. ст., коммент. А. Л. Топорков]. – М.: Индрик, 1996. – 640 с.
3. Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. / Буслаев Ф. И.: [Сост. И. Ф. Прожченко, Л. А. Ходякова]. – М.: Просвещение, 1992. – 512 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / Веселовский А. Н.: [Ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунский]. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 647 с.
5. Веселовский, А. Н. Неизданная глава из “Исторической поэтики” А. Н. Веселовского. / Веселовский А. Н.: [Предисл. и коммент. В. М. Жирмунский]. // Русская литература. – 1959. – № 2. – с. 175-190; № 3. – С. 89-123.
6. Гумбольдт, Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. / Гумбольдт, Вильгельм фон: [Пер. с нем. под ред. и предисл. Г. В. Рамишвили]. – М.: Прогресс, 1984. – С. 8-33, 60-84, 183-195, 22-229, 301-324, 350-371.
7. Кагаров Е. Очерк современного состояния мифологической науки / Евгений Кагаров. // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. V. – X.: Мирный труд, 1914. – С. 293-372.
8. Кагаров Е. Типическое развитие религиозно-мифологического творчества. / Евгений Кагаров. // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. V. – X.: Мирный труд, 1914. – С. 372-417.
9. Лосев, А. Ф. Мифология. / Лосев А. Ф. // Философская энциклопедия. / [Гл. ред. Ф. Б. Константинов]. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – С. 457-467.
10. Потебня А. А. Слово и миф. / Потебня А. А. [Сост., прим. А. Л. Топорков]. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
11. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. / Потебня А. А.: [Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратов]. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
12. Потебня, Олександр. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. А. І. Колодна. / Олександр Потебня: [Упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодна]. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
13. Пресняков О. И. Филологическая концепция А. А. Потебни и его теория словесности: автореф. дис. на соискание уч. степени д. филол. н. / Пресняков О. П. – К., 1979. – 45 с.
14. Тиандер, К. О началах мистического мировоззрения / К. Тиандер // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. V. – X.: Мирный труд, 1914. – С. 417-479.
15. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. / Топорков А. Л. – М.: Индрик, 1997. – 456 с.
16. Фізер, Іван. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. / Іван Фізер: [Пер. з англ. В. Брюховецького]. – К.: Обереги, 1996. – 192 с.
17. Харциев, В. Мифотворчество, поэзия и наука. В. Харциев // Вопросы теории и психологии творчества. – Т. V. – X.: Мирный труд, 1914. – С. 510-556.

Шатова И. Н.,

Классический приватный университет, г. Запорожье

К ВОПРОСУ ОБ АНАГРАММАТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

У статті розглянуто можливості анаграматичного методу інтерпретації художніх текстів. Виявлено анаграми у відомих ліричних та карнавальних творах А. Белого й Д. Хармса. Доводиться, що анаграми стають засобом карнавалізації, гри, сміхового профанування та викривального пародіювання радянської дійсності 1920-х – 1930-х рр.

Ключові слова: анаграма, анаграматичний метод, карнавалізація, гра.

The possibility of the anagram method of interpretation of the texts of fiction has been examined in the article. The anagrams have been revealed in the famous A. Belyi's and D. Kharms's lyrical and carnival works. It is being proved that anagrams become one of the means of carnivalisation, play, ridiculous profanation and revealing parody of the soviet reality of 1920 – 1930-ies.

Key words: anagram, anagram method, carnivalisation, play.

В русской поэзии начала XX века приобрели популярность анаграммы – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. Интерес к исследованию анаграммы как архаической формы звуковой структуры поэтических текстов получил распространение после 1964 г., когда были опубликованы анаграмматические записи Ф. де Соссюра. Среди наиболее заметных работ об анаграмматизме в литературе Серебряного века необходимо назвать статьи В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, В. П. Григорьева, А. Е. Парниса, В. С. Баевского и др.

Анализируя “скрытые” имена в русской поэзии, В. Н. Топоров обнаружил анаграммирование имени в поэме А. Белого “Первое свидание”. А. А. Александров, В. Н. Сажин, А. Т. Никитаев, М. Б. Ямпольский и др. обратили внимание на увлечение Д. Хармса деформацией слов, звукописью, тайнописью, анаграммами. Наблюдения убеждают в том, что своеобразие анаграмматической техники названных писателей охарактеризовано не достаточно полно и требует более пристального исследования. Данная статья предполагает решение таких задач: проведение анаграмматического анализа известных произведений А. Белого и Д. Хармса; рассмотрение возможностей анаграмматического метода интерпретации художественных текстов.

Литературоведы и лингвисты справедливо отмечают, что анаграмматический метод далеко не бесспорен. Предлагаемые наблюдения и анализы, при всем их соотношении с литературными, биографи-

ческими, социокультурными контекстами не всегда могут быть строго верифицированы, но игровой, ироничный, карнавальский характер творчества писателей, о которых пойдет речь, их интерес к акустическим эффектам, фонетическим повторам, языковым парадоксам, созданию собственных языковых норм позволяют надеяться, что эти материалы верно передают дух творческих исканий А. Белого и Д. Хармса.

В статье “К исследованию анаграмматических структур” В. Н. Топоров описал “важный и оригинальный пример анаграммирования” в поэме Андрея Белого “Первое свидание” (1921) – обыгрывание фамилии главной героини Н. Л. Зариной, отметив, что “имя *Зарина* не просто анаграмма подлинного имени (Морозова. – И. Ш.), но такая, которая имеет собственную смысловую (текстовую и внетекстовую) мотивировку, свой онтологический статус” [6, с. 226, 228]. Анаграмматический анализ показал, что диапазон “скрытых” имен в поэме более широк, он не ограничен взаимоанаграмматичными фамилиями *Зарина – Морозова* и приведенным в статье В. Н. Топорова фрагментом текста (безусловно, значимым). Кроме поэтонима и подлинной фамилии героини в тексте прочитываются также анаграммы имен М. К. Морозовой и ее мужа, а также фамилии супружеской четы, так как в поэме вскользь изображен и супруг героини М. А. Морозов: “Вдруг!.. Весь – *мурашки* и *мороз!* / Между ресницами – *стрекозы!* / В озонных жилах – *пламя роз!* [...] *Во взорах* – горний Сведенборг; / Колье – алмазные *морозы* [...] А тайный *розовый огонь*” (Мороз... розова, Мороз... розовой, Мороз... розовы), “*Таимый розовый огонь*” (МОРОЗОВОЙ, МОРОЗОВЫ), “Целует цветик, *миозотис*; / *Рогами* *гранными*, как черт, / Туда – в века, в *лазури* ляпис – / *Граниторозовый* простерт / В нее влюбленный, странный Апис [...] *Грознее, озорней* Она / *Грозой* молниеносной, горней” (МАРГАРИТА или Маргари... ргарита Морозо... розова, Морозо... орозовы) и здесь же “*Грознее, озорней* Она / *Грозой* молниеносной, горней – / *Грозою* гор *озарена*” (дважды: ЗАРИНА), “О, сердце, *взмахами* *милоты!* / Орел: *тойбой* пересекись...” [1] (МИХАИЛ, ее муж) и т. д.

В числе других выразительных звукообразов поэмы отметим также анаграммы псевдонима, фамилии и имени автора “Первого свидания” – восторженного поклонника “озаренной” М. К. Морозовой: “Ты, колокольчик *белый*, – день! [...] Рукопростертый, *белый* крест [...] И *этот* – *пламенная* стая” (Белый, ПОЭТ), “Где *бездна* *гибельна* (*без* дна!) [...] Перчатка *белая* в руке; / Сюртук – *зеленый*: с *белым* кантом [...] Кидаясь *белой* *бородой*” (БЕЛЫЙ), “И я, как *гиблый* *гибеллин*, / *Угвельфов* ног – *без* слов, *без* цели: / *Ее* *потешный* *палладин*” (БЕЛЫЙ – БУГАЕВ, ПОЭТ), “С *белоголовых* *Гималаев* [...] Сердца *бегут*: на звуки... *Верьте* [...] *Кисей* *вуалевых* *брызнь* [...] *Перебегает* по ланитам [...] *Бодаем* жалобным *бугаем*” (БУГАЕВ), “*Браслеты* – трепетный восторг – / *Бро-*

сают лепетные слезы [...] **И ей бросает** оклик свой [...] **И бросят** в арфы, – шали, шарфы” [1] (БОРИС) и т. д.

Ключевые слова и подсказки к анаграмматическим подтекстам поэмы: 1) фрагмент в начале 3-й (“музыкальной”) части “Словами тайными обманет; / Немой загадочный глагол, / Неизрекаемый, – он волит: / То **ма-раморохами** зол [...] **Багрянит**, звуками измуча [...] Звук множит бестолочь голов / И гложет огненное сердце; / И в звуках нет толковых слов; / Здесь не найдешь единовреца [...] Из звука: мир многоединый. / Тот, звуковой, – во все излит; / Та, звуковая, – золотая [...] **Рогамы глянными**, как черт, / Туда – в века, в лазури-ляпис – / **Граниторозовый** простерт [...] Мне музыкальный звукоряд / Отображает мирозданье” (в соответствии с контекстом: АНАГРАММЫ, простерт в века АНАГРАММАМИ), 2) аллюзивные фразы из “Предисловия” к поэме: “Я – стилистический прием”, “Пеку прием: стихи – в начинку”, “Язык!.. Запрядай: тайной слов!”, из 3-й части: “читая **звуков запись**” (читая ЗВУКОПИСЬ); 3) суггестивная звукопись – смежные звуковые повторы, паронимы, анаграммы, омографы: “Из *летаргического* сна / В *разрыв трагической культуры*, / Где *бездна гибельна (без дна!)*, – / Я, ахнув, *рухнул* в сумрак *хмурый*”, “*И, фанфаронит: часто – врач; / И, солдафонит: каста “фонов”; / Интерферируя наш взгляд*”, “*Отображает мирозданье – / От безобразий городских / До тайн безобразий Эреба, / До света образов людских / Многообразиями неба*”, “*Золотокосых Ореад, / Златоколесых зодиаков*”, “*Грознее, озорней Она / Грозой молниеносной, горней – Грозою гор озарена*”, “*И бросят в арфы, – шали, шарфы*”, “*Оголубила глубинами*”, “*И – ша-ша-ша: шушат, спеша [...]*– “*Не та калоша: Каллаша!*”” [1] и др.

В романе “Петербург” (1913) стиль воспроизведения разговоров на Невском проспекте обусловлен ироничным обыгрыванием словесных трансформаций: “все фразы разбивались на Невском, как звенящие стекла; и из мелких стекольных осколков невидимый кто-то составлял единую, ужасную, невнятную ткань” [2, с. 441]. Рассматривая звуковую организацию прозы А. Белого, Н. А. Кожевникова отметила, что “Петербург”, как и другие прозаические творения автора, характеризуют многочисленные звуковые соответствия слов, паронимические отношения, звуковые пересечения ключевых слов, последовательное развитие звуковых рядов, объединенных смысловыми связями, рассуждения о символике звуков [3]. Укажем на значимые анаграммы романа, смежные и дистантные: *домино – неведомый демон – ведьма*, “*посмотрела смерть*”, “*старичок строчит мемуары*”, “*текли котелки*”, *завертелся – ветер* и др. Главный герой романа сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов изображен любителем “умственных игр” – каламбуров, основанных на анаграмматическом принципе: *барон – борона, графин – графиня*. Л. Силард отметила: детские словесные игры Аблеухова “оказываются пародийным анало-

гом игры повествователя в творимом им грамматическом пространстве. С другой стороны, структура наивных словесных игр сенатора есть аналог безличных словесных игр, стихийно порождаемых проспектом [...] и порождающих газетные тексты” [4, с. 277].

Писатель-авангардист Даниил Хармс (Д. И. Ювачев), как и высоко ценимый им поэт А. Белый, нередко вводил в тексты именные анаграммы близких ему людей, прежде всего – любимых женщин. Стихотворение “Землю, говорят, изобрели конюхи” (1925) посвящено семейству Русаковых. Криптоним Эстер Русаковой, первой жены Хармса, скрыт в слове “телеграммоу на версты” (АНАГРАММОЮ ЭСТЕР). Находим в тексте и авторские криптонимы: “кумачёвую алёну” (ЮВАЧЁВ или ЮВАЧЁВУ), “за канюшни и удила / фароонами зовя” [7, с. 22-24] (ДАНИИЛ или ДАНИИЛУ, зовя ДАНИИЛА). В “Первом послании к Марине” (1935), адресованном второй жене поэта, звукообраз ее фамилии стал формообразующим фактором, анаграмма скрыта уже в начальной строке: “За то, что ты *молчишь*, не буду / Тебя любить, мой милый друг. [...] *Молчаньем*, злостью *иль* обманом / Любовный кубок пролился, / *И молчаливым талисманом* / Его наполнить вновь нельзя” [7, с. 233] (МАЛИЧ, МАЛИЧ, МАЛИЧ).

Дерзкий молодой поэт, критически оценивающий советскую действительность, создавал анаграммы и на политическую тематику. К примеру, в драматическом произведении “Лапа” (1930), один из персонажей которого – Власть, в уместных контекстах пролога прочитываются такие криптонимы: “сон ли это или смерть / зверь тетрадь мою *листает* [...] там пух петухов / на Глинкин плац [...] О *статуя* всех *статуй* / дням дыханье *растатуй* [...] И медь и *кобальт* и пружина / в чугунок *проникли* головой / от туда *сталь* кричит: *ножи на!*” (КОБА, Стали... лин, Сталь... лин), и в финале: “*сталь* кричит [...] *Власть* говорит [...] Опять глаза покрыл *фисок и глина*. / мы снова спим и видим сны большого / *млина*” (“глаза покрыл” ИОСИФ Сталь... лин) и т. д. Ключевые слова для криптографических подтекстов – “сон ли это или смерть / зверь тетрадь мою листает”, “сталь кричит: ножи на!”, “ты щенок, а я судья”, “Сейчас господствует эпидемия брюшного тифа”, “Ах, зачем вы его не задержали! Ему прямая дорога в Г. П. У.” [7, с. 111-131].

В прозе и статьях Д. Хармса анаграммы столь же регулярны, как в его поэзии и драматургии, иногда даже демонстративны, например, в начальных словах рассказа “Я родился в камыше. Какмышь...”. Рассмотрим статью “Приём А. Белого...” (1927): “Приём А. Белого, встречающийся в его прозе – долгождан. Я говорю о том приеме, который не врывается как сквозняк, не треплет скрытый в душе волос милого читателя. О приёме говорю я таком же естественном, как. Достаточно. Уразумение наступит в тот именно момент когда не ждет того чита-

тель. До тех пор он правильно догадывается, но трусит. Он трусит. Об авторе думает он. Автор мог предвидеть всё – как? За этим следует Слово, одно (много два) [...] Потом наступит уразумение. То далёко залетает каждый звук, то останавливается прямо в упор – неожиданно. Можно вздрогнуть. Вышел А. Белый из под тумана, прояснился и тут же отжил. Накрахмален” [7, с. 599]. Семантика контекста и анаграмматический анализ позволяют интерпретировать отмеченный “приём А. Белого” как прием словесных игр, актуализация которого была близка игровой поэтике Хармса: “Вышел А. Белый из под тумана [...] Накрахмален” (АНАГРАММА), “Пустоты да шары” (ШАРАДЫ). Ключевые слова и подсказки: “приём А. Белого”, читатель “правильно догадывается, но трусит”, “За этим следует Слово, одно (много два)”, “То далёко залетает каждый звук, то останавливается прямо в упор – неожиданно. Можно вздрогнуть”, “Вышел А. Белый из под тумана, прояснился”; подчеркивание слова *накрахмален*; анаграмма *волос – слово*; пример авторской этимологии, разложение слова на “первоначальные” значения: “Ура скажет читатель. Потом наступит уразумение”.

Вторая часть статьи посвящена современной автору действительности и его родному городу: “Выражение всего мира – перекошенный. Ухам вместо рта. Ты над щетиной всохрилось. Жуть пошла. [...] Повернулись мы и трах... нет города. Мысль одна в верх, другая под ноги, крест на крест. Пустоты да шары, еще трапедия видна. Жизни нет. всё” [7, с. 599]. В статье прослеживается анаграмма с именем города: “*не треплет* [...] *трах... нет города* [...] еще *трапедия* видна” (Петр... етроград, нет Петра... етрограда). Характерны анаграммы с названиями реалий “перекошенного мира”: “Ухам вместо рта” (ХАМ), “Ты над щетиной *всохрилось*. Жуть пошла” (ВОХР – войска внутренней охраны республики; может быть, ВОХР ВСНХ).

В своем творчестве для детей Хармс, вовлеченный в игровую стихию, не мог не обратиться к языковым играм, в частности, анаграммам и шарадам. Особого внимания заслуживает стихотворение “Врун” (1930). Б. Ф. Шифрин писал, что оно “воспринимается как демонстрация приемов “речевого иллюзиониста”, а также в ряду шарад, викторин, обучающих игр с кубиками (имитируется процесс чтения по складам). Предъявляемые “элементы” выступают в роли загадочных утверждений или шифров” [9]. Уточним: стихотворение-загадка “Врун” основано на анаграмматическом принципе, его ключевые слова и дискретные созвучия вопросов указывают на то, что в тексте нужно найти и соединить разрозненные фрагменты слов-ответов. Так, дистантные анаграммы заглавного понятия многократно повторяются в созвучиях рефрена: “Ну! Ну! Ну! Ну! / *Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!* [...] Это просто *ерунда!*” (ВРУН, вр... ун, вр... рун). Автор – ведущий игрок – задает анаграммированный во-

прос: “А вы знаете, что со? / А вы знаете, что ба? / А вы знаете, что ки? / Что собаки-пустолайки / Научились летать?”. Анаграммированных ответов может быть несколько, они скрываются в условиях стихотворной загадки: “А вы *знаете, что ки?* / *Что* собаки-пустолайки / Научились *летать?*” (читаем в обратном порядке, с конца фразы: лет... чи... ки, лет... отчик). Отгадку можно интерпретировать и иначе, назвав популярное летательное средство 1920-х гг.: “Точно *ястребы летать!* [...] Часовой *стоит с ружьем*” (ИСТРЕБИТЕЛЬ – характерная для тайнописи контактная анаграмма с заменой одной фонемы на другую, коррелируемую с ней, или дистантная анаграмма истр... стрепитель).

Но в тексте есть вопросы, которые подразумевают ответы более серьезные: “А вы знаете, что *до?* / А вы знаете, что *но?* / А вы знаете, что *са?* / Что *до носа* [...] Не достать!” Очевидно, речь идет о политических доносах, на это указывает и название детского стихотворения. Отметим и другие вероятные “криминальные” анаграммы. Первый из детских игровых вопросов “А вы знаете, что у? / А вы знаете, что па? / А вы знаете, что пы? / Что у папы моего / Было сорок сыновей”, предполагает такой ответ: “*Ровно сорок сыновей!* [...] под *морем-океаном* / Часовой *стоит с ружьем*” (“*ровно сорок сыновей*” – СОВНАРКОМ, Совнарко... нарком, Сов... нарком) или другой вариант ответа: “Это *просто ерунда!* [...] Часовой *стоит с ружьем*” (СТО – Совет Труда и Оборона). “Папу” – генерального секретаря ЦК партии – тоже обнаружить в тексте не сложно: “Не *слыхали* ничего [...] Что *собаки-пустолайки* / *Научились летать?*” (“*собака-пустолайка*” КОБА, Стали... ин, Стали... алин). “Папины” же сыновья – “*Как птицы, / Это* просто ерунда!” (“птицы” – ПАРТИЙЦЫ).

В уместных контекстах обнаруживаются криптонимы папиных “сыновей”. Образ часового “с заряженным ружьем” может намекать на присутствие именных анаграмм военкомов: “Было сорок *здоровенных*” (ВОЕННЫХ или ВЗДОРНЫХ ВОЕННЫХ), “*Не с дубиной, / Не с метёлкой*), / А с заряженным ружьём! / *Ну!*” (БУДЬОННЫЙ СЕМЁН, Сем... мён) и др. [7, с. 628-631]. Так с помощью анаграмматического анализа детская игровая загадка прочитывается как карнавальная текст на актуальную политическую тематику. Хармс с его опытом составления именных анаграмм вполне мог запрограммировать столь дерзкие подтексты и смыслы, ведь “Врун” – текст-загадка, а потому он побуждает к поиску ответов на поставленные (пусть и абсурдные) вопросы. На допросах во время первого ареста в 1931 – 1932 гг. Хармс так подробно характеризовал свои “антисоветские”, “политически-вредные, контрреволюционные” произведения [5, с. 526-530] “Иван Иванович Самовар”, “Миллион”, “Иван Топорышкин”, возможно, затем, чтобы отвлечь внимание следователей от гораздо более опасных текстов.

Подводя итоги, отметим: анаграмматический анализ игровых, карнавальных и лирических произведений А. Белого и Д. Хармса позволяет говорить о том, что в русской литературе первой трети XX века анаграммы – явление не исключительное и не случайное, а вполне закономерное и прогнозируемое. Анаграмматический анализ дает возможность нового прочтения не только некоторых “темных” авангардных текстов (таких, как “Лапа” Хармса), но и достаточно ясных произведений. Анаграммы – один из приемов тайнописи, они скрывали интимные, откровенно-эротические, профанно-смеховые, сакральные, культурологические, политические подтексты и становились средством карнавализации [8], неотъемлемым атрибутом игровой стихии литературы.

Открытие анаграммы в художественных текстах становится решением задачи, нахождением ключа, разгадыванием загадки. Появление анаграмм подготовлено семантически, контекстуально, фонологически, с помощью ключевых слов и звуковых повторов. Анаграммы подсказывают имена адресатов или прототипов персонажей и в соответствии с контекстом – авторское отношение к ним и их характеристику.

Анаграмматический метод применим прежде всего к произведениям игровой, экспериментальной литературы и позволяет читать тексты “между строк”, значительно обогащая их смысловое и эмоциональное содержание. Анаграмматический анализ выявляет полисемантическую и многоуровневую структуру текстов, возможность их трактовки в разных кодах, допустимость игровой интерпретации, которая обнажает двусмысленность дискурса.

Анаграммы у Хармса нередко становятся средством смеховой, игровой профанации, травестирования, обличительного пародирования советской действительности. Анаграммы на политическую тематику давали возможность автору выразить свою гражданскую позицию, приоткрыть собственное видение пореволюционной ситуации в России. Анаграммы позволяют по-новому интерпретировать многие известные образы, например, из детского стихотворения “Врун” (“папы” с сыновьями, часового с ружьем, “собак-пустолаек” и др.), предстающие в карнавальном мире поэта в качестве профанных двойников политических лидеров и общественно значимых реалий. Анаграмматический метод доказывает, что многие произведения Белого, Хармса и других авторов [8] – это уникальные опыты “экспериментального” и интеллектуального письма, которые подтверждают плодотворность и серьезность намерений “игровой” литературы.

Литература:

1. Белый А. Первое свидание // Белый А. Сочинения: в 2-х т. / Андрей Белый; [вступ. ст., сост., подготовка текста В. Пискунова]. – Т. 1: Поэзия; Проза. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 236-270.

2. Белый А. Петербург: Роман в 8-ми гл. с прологом и эпилогом / Андрей Белый; [изд. подготовил Л. К. Долгополов]. – М.: Наука, 1981. – 696 с.
3. Кожевникова Н. А. О звуковой организации прозы А. Белого / Н. А. Кожевникова // Проблемы структурной лингвистики. 1981. / [отв. ред. В. П. Григорьев]. – М.: Наука, 1983. – С. 197-212.
4. Силард Л. Герметизм и герменевтика / Лена Силард. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
5. Следственное дело № 4246-31 г. 1931 – 1932 годы. / [публикация Н. Кавина; подготовка текстов и примечания В. Сажина] // “Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях / [сост. В. Н. Сажина]: в 2 т. – М.: Ладомир, 2000. – Т. 2. – С. 519-573.
6. Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста / [отв. ред. Т. В. Цивьян]. – М.: Наука, 1987. – С. 193-238.
7. Хармс Д. Малое собрание сочинений / Даниил Хармс; [сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Сажина]. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 864 с.
8. Шатова И. Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса / Ирина Шатова. – Запорожье: Изд-во КПУ, 2010.
9. Шифрин Б. Ф. Маска и естество: морфологическая тема Д. Хармса / Б. Ф. Шифрин // Школа органического искусства в русском модернизме. *Studia slavica Finlandensia*. – Т. XVI / 2. – Helsinki, 1999. – P. 175-196.

Штайн У. Б.,

Львівський національний університет ім. Івана Франка, м. Львів

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ УТВОРЕННЯ ТА ВЖИВАННЯ ТЕРМІНУ “МЕНЕДЖМЕНТ” В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

У статті розглядається тлумачення терміну “менеджмент” в англійській та українській мовах. Проведено порівняльний аналіз визначень з різних словників англійської та української мов, а також досліджень науковців. Це дало змогу дослідити етимологічне походження терміну та особливості його вживання в англійській та українській мовах.

Ключові слова: менеджмент, ринкові відносини, економіка, термін, етимологія.

The article deals with the explanation of the term “management” in the English and Ukrainian languages. The comparative analysis of the “management” definitions from different English and Ukrainian Dictionaries is made. The research of the Ukrainian linguists is also provided. This helped to discover the etymology and the usage area of the term “management” both in English and Ukrainian languages.

Key words: management, market relations, economics, term, etymology.

Мова як засіб комунікації має одну особливу здатність – реагувати на зміни у соціумі. Сучасний світ розвивається в епоху інновацій, тому цікавим є той факт, що лексичні значення слів також пристосовуються до цього процесу. Словники фіксують більше лексичних змін у політиці, мас-медіа та Інтернеті. На сучасному етапі інноваційні мовні процеси все частіше зустрічаються в сфері економіки, це пояснюється сучасними процесами глобалізації економічного життя [2, с. 39].

Першим хто зацікавився менеджментом як наукою був Фредерік Тейлор, а його книга “Принципи наукового управління” (1911 р.) стала основою теорії менеджменту. Багато інших економістів, такі як: А. Файоль, М. Вебер, А. Маслоу, Ф. Герцберг, соціолог Мейо, М. П. Фоллетт внесли свою частку в розвиток менеджменту. Однак батьком менеджменту вважають Петера Друкера.

Дати чітке пояснення терміну “менеджмент” робили спробу багато дослідників та науковців: М. Мексон, М. Альберт, Ф. Хедоурі, П. Друкер, Г. Таун, Х. Мюнсберг, Г. Кунц, С. О’Доннел, Б. Андрушків, О. Кузьмін, О. Терлецький, М Павлик, М. Драгоманов, С. Подолинський, І. Вернадський, М. Туган-Барановський, К. Воблій.

Метою нашого дослідження є опис та порівняння визначень терміну “менеджмент” на основі словникових статей англійської та української мов, а також досліджень українських науковців.

Це допоможе нам вирішити такі завдання: 1) порівняти тлумачення терміну “менеджмент”. 2) вивчити етимологію терміну “менеджмент” в українській мові.

Матеріалом дослідження послужила вибірка визначень терміну “менеджмент” з різних словників англійської та української мов. Загальна кількість опрацьованих словників становить 14 одиниць. Додатково використовувались підручники з основ менеджменту за редакцією Кравчука І. І. та Юргутіса І. А. [3, с. 8], Шегди А. В. [5, с. 31], Хміля Ф. І. [4, с. 3] та Гірняк О. М., Лазановського П. П. [1, с. 11], для того щоб глибше зрозуміти поняття менеджменту з точки зору мови економіки.

Актуальними сьогодні стають дослідження термінології в сфері економіки, адже відносини котрі сьогодні розвиваються між різними країнами спричиняють утворення нових термінів. Співпраця, спілкування та розвиток нових підприємств і організацій спричинили появу нових лексичних одиниць, які потребують лексичного позначення та вивчення.

Менеджмент як наука почав розвиватися лише у ХХ столітті, однак цікавим є той факт, що сам термін має набагато давнішу історію. Термін “менеджмент” в українській мові є запозиченим з англійської мови і походить від “to manage” – керувати, управляти, справлятися з певним видом діяльності. The Dictionary of Word Origins [12, с. 1628] припускає, що дане слово в англійську мову було запозичене ще з латинської мови і походить від “manus” (англ. hand), згодом в італійській мові воно утворило слово “maneggiare” (to handle – справлятися), а в іспанській мові вже означало “to control a horse” – “управляти конем”. Уже під впливом французької мови “menéage” (horsemanship) перейшло в англійську мову. Найперше визначення звучало як “handling horses”. Своє більш сучасне тлумачення дане поняття отримало приблизно в 1600-х роках.

У сучасному Західному світі термін менеджмент вперше вжили американці, які вважають себе засновниками менеджменту як науки [4, с. 21] Можна сміло твердити, що термін менеджмент вже давно існує у англійській мові, проте з часом змінив своє визначення. Таке поняття як “менеджмент” зафіксоване ще в словнику Семюеля Джонсона у 1755 році [18]. Даний словник подає таке тлумачення: Management n. s. [management, French] 1. conduct; administration. 2. practice, translation; dealing, а також наводить низку прикладів, котрі свідчать, що дане поняття широко використовувалось в англійській мові. Також автор наводить тлумачення похідних слів: manage (v. a.), manageable (adj.), manageableness (n. s.), management (n. s.), manager (n. s.).

OED on Historical Principles [13, с. 1682] подає вже більш розгорнуте тлумачення терміну “менеджмент”. Даний словник ілюструє еволюцію значення, оскільки знаходимо пояснення терміну в різних галузях науки, медицини, економіки. Первісне значення набуває нового тлумачення. До кожного визначення автор подає низку прикладів.

Словник неологізмів [17, с. 159] подає нам словосполучення, що з’явилися у 60-80-х роках: management buyout та man manager.

Oxford Russian Dictionary [14, с. 971] презентує словосполучення estate management, staff management, наведені приклади можна віднести до однієї теми – економіки.

Thesaurus [16, с. 579] надає синоніми та синонімічні вирази, котрі стосуються менеджменту. Словник подає дієслова (manage, direct), іменники (management, directorship, guide, governing body, council, British/ US administrative council, legislative body, British/ US government, director, leader manager, official), прикметники (managerial, parliamentary). Вперше зустрічається прислівник (managerially).

Longman Dictionary of Contemporary English [19, с. 999] представляє основні визначення менеджменту: 1. Контроль, управління. 2. Керівництво. 3. Спосіб життя.

Мова завжди відображає зміни та інновації, що відбуваються в сучасному світі, ці зміни можна віднести до трьох груп: 1) утворення чи поява нових слів. 2) виникнення нового смислу існуючого слова, 3) зміна значення слова.

В даній статті ми намагаємося дослідити одну з цих груп. Поняття “менеджмент” з’явилося в українській мові порівняно недавно, оскільки, Тлумачний словник-мінімум української мови надає нам тільки визначення поняття “менеджер” [7, с. 238], а у Словнику Української мови в одинадцяти томах [10] поняття “менеджмент” взагалі відсутнє.

З розвитком ринкових відносин та появою України на міжнародному ринку виникла потреба створити, а в нашому випадку запозичити термін “менеджмент” для позначення певного виду економічного управління в умовах ринкових відносин. Якісні зміни, реформи, що відбуваються в економіці, та розвиток економічних відносин призводить до змін і доповнень у мові. Тому виникла необхідність вивчати та досліджувати нові терміни, що інтенсивно використовуються.

Те, що в українській мові термін “менеджмент” запозичений з англійської мови, можна пояснити тим, що сьогодні на світовому ринку економіки провідними є англомовні компанії. Англійська мова є міжнародною та найпоширенішою в світі. Мовою бізнесу, переговорів та ділових паперів є також англійська. Термінологія мови бізнесу легко приживається в лексику навіть неспоріднених – слов’янських мов.

Поняття “менеджмент” є більш обґрунтованим і конкретизованим в наукових джерелах західних держав, однак різні літературні джерела трактують його неоднозначно. Тлумачний словник української мови за редакцією Д. Гринчишина [8, с. 140], а також Тлумачний словник української мови за редакцією Т. Ковальова, Л. Коврига [9, с. 314], та Великий ТССУМ [6, с. 518], трактує поняття менеджмент як: 1. Сукупність прин-

ципів, методів, засобів і форм управління, спрямованих на збільшення доходу; 2. Керівництво, організація виробництва.

Словник іншомовних слів подає нам вже більш докладне тлумачення, тут поняття “менеджмент” отримує нові визначення, такі як: 1. Керівництво підприємства, фірми. 2. Функції планування, контролю координації діяльності у межах організації і управління нею [11, с. 350].

Для того, щоб якісно організовувати та виконувати будь-яку роботу, потрібно знайти правильний підхід до справи. Кожна робота вимагає серйозного та відповідального ставлення. Успіх чи невдача в певному виді діяльності часто залежить від людей, які керують цим процесом. Менеджмент – це теорія і практика управління або фірмою, або персоналом у ринкових умовах [3, с. 3]. Хміль Ф. І. тлумачить менеджмент як “систему організації колективної праці, ефективного використання ресурсів, концентрації зусиль та безперервному підвищенні якості роботи персоналу підприємства” [4, с. 4]. Гірняк О. М. та Лазановський П. П. трактують менеджмент як особливий вид діяльності, що перетворює неорганізований натовп у ефективну і продуктивну групу [1, с. 11]. Неможливо не погодитись з трактуванням Шегди А. В., котрий влучно зауважив, що поняття “менеджмент” має специфічно американську вимову і даний термін важко перекласти на будь-яку іншу мову [5, с. 31]. В англійських країнах поняття “менеджмент” має набагато ширше значення і використовується не лише як економічний термін, в українській мові існують такі концепти як: управління, керування, котрі можна вважати синонімічними за значенням та смисловим навантаженням з терміном “менеджмент” на лексичному рівні. Однак, у зв’язку зі зміною відносин між Україною та Європейськими державами, ми, паралельно, прагнемо максимально наблизитися до Європи. В цей час разом з економічним досвідом починаємо запозичувати і лексичні одиниці.

Можна зробити висновок, що в усіх українських словниках тлумачення “менеджменту” є подібними і визначення даного поняття перегукуються. В багатьох словниках таке поняття взагалі є відсутнім. Це може означати, що термін “менеджмент” є недослідженим і недостатньо вивченим. В українській мові термін “менеджмент” є запозиченим з англійської мови, але на відміну від англійської мови вживається лише в економічній термінології.

Література:

1. Гірняк О. М. Менеджмент: теоретичні основи і практикум: навч. посіб [для студ. вищ. навч. закл.] / О. М. Гірняк, П. П. Лазановський. – К.: Магнолія плюс, Л.: Новий світ – 2000, 2003. – 336 с.
2. Зацний Ю. Сучасний англійський світ і збагачення словникового складу / Ю. А. Зацний. – Л.: ПАІС, 2007. – 228 с.

3. Кравчук І. І. Основи менеджменту: навч. посіб. / Кравчук І. І., Юргутіс І. А. – К.: Освіта, 1998. – 256 с.
 4. Хміль Ф. І. Менеджмент: підруч. Хміль Ф. І. – К.: Вища школа, 1995, 351 с.
 5. Шегда А. В. Основи менеджмента: учеб. пос. / Шегда А. В. – К.: Знання, КОО, 1998. – 512 с.
- Словники:
6. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD) [уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел]. – К.: Ірпінь: ВТФ Перун, 2007. – 1736 с.
 7. Ващенко Л. О. Тлумачний словник-мінімум Української мови. [уклад. Л. О. Ващенко, О. М. Єфімов]. – 2-ге вид., перероб і доповн. – К.: Довіра, 2000. – 534 с.
 8. Гринчишин Д. Г. ТСУМ / [ред. Д. Г. Гринчишин]. – 3-тє вид., перероб і доповн. – К.: Освіта, 1999. – 302 с.
 9. Ковальова Т. В. Тлумачний словник української мови / [уклад. Т. В. Ковальова, Л. П. Коврига]. – Х.: Синтекс, 2002. – 672с.
 10. Мандрик М. Л. Словник Української мови / [ред. М. Л. Мандрик]. – К.: Наукова думка, 1973, [11].
 11. Морозов С. М. Словник іншомовних слів. / [уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. – К.: Наукова думка, 2000. – 680 с.
 12. J. Ayto Dictionary of Word Origins / J. Ayto. – GB: Clays Ltd, 1990. – 638 p.
 13. L. Brown The Shorter Oxford English Dictionary on historical principles / L. Brown: in 2 vol – Oxford: Oxford University press, 1993. – 2672 p.
 14. P. Falla The Oxford Russian Dictionary / P. Falla, B. Unbegaun, M. Wheeler. – Oxford: Oxford University Press, 1997
 15. R. Fergusson Dictionary of foreign words and phrases / R. Fergusson. – Larousse: Chambers, 1995
 16. A. Fran Bloomsbury Thesaurus / A. Fran. – London: Bloomsbury Publishing Limited, 1997. – 1200 p.
 17. J. Green Dictionary of New Words. A dictionary of Neologisms since 1960. / J. Green. – London: Bloomsbury Publishing Limited, 1994.
 18. S. Johnson Dictionary of the English language: in which the Words are deduced from their originals and illustrated in their different significations by Examples from best witters to which are prefixed a history of the language, and an English Grammar S. Johnson: in 2 volumes. – London. W. Strochan, 1755
 19. D. Summers Longman Dictionary of Contemporary English / D. Summers. – Edinburg: Pearson Education Limited, 2003. – 1950 p.

Шевчук Т. С.,

Ізмаїльський державний гуманітарний університет, м. Ізмаїл

САТИРИЧНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ “РИТОРИЧНОЇ ЕПОХИ” (ГОРАЦІЙ – ШЕКСПІР – СКОВОРОДА)

У статті досліджуються особливості функціонування сатиричних мотивів у творчості літературних представників “риторичної епохи” на прикладі маніфестаційних поезій Горація (ода “До Мецената”), В. Шекспіра (91 сонет) та Г. Сковороди (псалма “Всякому городу нрав и права”).

Ключові слова: сатиричні мотиви, риторична епоха, маніфестаційна поезія.

The functioning of the satirical motives in the heritage of the literary representatives of the “rhetorical epoch” are investigated in the article on the example of the manifestoes of Horatius (the ode “To Maecenas”), W. Shakespeare (91 sonnet) and G. Skovoroda (the verse “To Any City Customs and Rights”).

Key words: satirical motives, “rhetorical epoch”, manifestation poetry.

Дослідження сатиричних мотивів в ліриці Горація, В. Шекспіра та Г. Сковороди проводиться в рамках ширшої наукової проблеми “Г. Сковорода і антична культура”. Перші розвідки з цього питання з’явилися у кінці XIX – початку XX ст. ст. і були скеровані на порівняльний аналіз способу мислення Г. Сковороди з філософськими системами Сократа, Платона, Епікура, кініків та стоїків (Д. Багалій, М. Гордієвський, Ф. Зеленогорський, Ф. Кудринський, Д. Оляничин, Д. Чижевський, М. Шлемкевич). І. Іваньо узагальнив існуючі набутки з означеної проблеми у підсумковій роботі “Філософія і стиль мислення Г. Сковороди” (1983) під філософським кутом зору. Функціонування античних ідей, концептів, художніх прийомів та образів у творчості Г. Сковороди ґрунтовно вивчалось і в дослідженнях науковців-філологів: працях Л. Ушкалова (“Григорій Сковорода і антична культура”, 1997; “Нариси з філософії Григорія Сковороди”, 1993; “Григорій Сковорода: семінарії”, 2004), Ю. Барабаша (“Знаю человека...”. Григорій Сковорода. Поезія. Філософія. Життя”, 1989; “Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко”, 2006), О. Циганок (“З історії латинських впливів в українському письменстві XVII–XVIII ст.”, 1999).

Заявлений у цій розвідці компаративний розріз в межах проблематики міжкультурної комунікації дозволяє провести новий вектор до розкриття характеру впливу традицій античної літератури на творчість Г. Сковороди. Мета дослідження передбачає насамперед, зіставлення знаменитої псалми українського філософа-поета “Всякому городу нрав и права” з маніфестаційною одою Горація “До Мецената”, на генетичний

зв’язок з якою вказували А. Музичка та Л. Ушкалов, зокрема, й встановлення типологічних паралелей тематики горацієвої оди з 91 сонетом В. Шекспіра, оскільки обидва митці продовжили античну традицію викривання таких суспільних вад, як гонитва за багатством, висміювання брехливості, чинопочитання, надмірного гуляння в контексті наслідування зразків взірцевої горацієвої сатири.

Традиції античної сатири сформувалися під впливом давньогрецьких ямбів (Архілох, Симонід Аморгський, Гіппонакс Ефеський), проповіді-діатриби (Менніпова сатира) й остаточно оформилися в ліриці давньоримських митців (Горацій, Ювенал, Марціал, Клавдіан). Вони були здебільшого скеровані на викривання вад окремої людини, а не суспільства, а сатиричні акценти зміщувалися у площину “критики нравів” та осмислення місця людини в соціумі в рамках морально-філософської проблематики: виховання, нерозумних бажань тощо, оскільки зображати негативні явища сучасного соціуму епохи “рефлексивного традиціоналізму” було небезпечно. В такому ключі написано оду “До Мецената” Горація, що відкриває його книгу од; 91-й сонет В. Шекспіра та псалму Г. Сквороди “Всякому городу нрав и права”. І хоча не знайдено відомостей про безпосереднє прочитання класиком англійського Відродження і діячем української культури XVIII ст. вищеназваної оди Горація, проте вважаємо доцільним проведення компаративного зіставлення вказаних поезій на типологічному рівні, оскільки належність митців до епохи нормативної поезики формує єдиний культурний код їх художнього світогляду.

Факт розвитку літературного руху під знаком риторики з античних часів до формування світоглядних орієнтирів доби романтизму пояснюється відносною сталістю історико-культурної парадигми, а звідси й сумнівним наслідуванням учасниками літературного руху традиційних жанрів, тем і мотивів. За класифікацією провідного російського вченого П. Грінцера, “риторична епоха” корелює з “традиціоналістичним” (нормативним) типом художньої свідомості. Ця доба охоплює історичний період від античної літератури V – IV ст. ст. до н. е. до середини XVIII ст. в Європі та початку XIX ст. у східноєвропейських літературах з огляду на історично зумовлений хронологічний зсув у їх розвитку. В трьохстадіальній системі П. Грінцера їй передують архаїчна епоха з міфопоетичним типом художньої свідомості (скінчилася приблизно у V ст. до н. е.), а наслідують – епоха індивідуально-творчого (або історичного) типу, що починається в Європі з другої половини XVIII ст. і початку XIX ст. у східноєвропейських літературах. Така класифікація адекватно висвітлює головні гомогенні фактори розвитку літературного руху й утворює теоретичне підґрунтя для широких компаративістських студій та узагальнень.

Основні положення періодизації історичної поезики П. Грінцера були розвинуті російськими й вітчизняними вченими. Так, у низці статей С.

Аверинцева, об'єднаних у праці “Риторика і витоки європейської традиції” (1996), серединна “риторична епоха” визначається як епоха “рефлексивного традиціоналізму”. Науковець виокремлює основні дієві фактори цієї естетичної системи, як-от: статична концепція жанру; незаперечуваність ідеалу, який кодифікується в нормативній теорії “ремісничого вміння” в галузі поезики; панування розсудливості, завдяки чому принцип риторики стає “загальним знаменником” для таких різних епох, як античність, середньовіччя, Ренесанс, бароко й класицизм [1, с. 150-151]. Домінування риторичної функції С. Аверинцев пояснює існуванням спільної парадигми естетичного мислення, константою розвитку котрого стала рівновага “рефлексії та традиціоналізму”. Оскільки універсальні загальноєвропейської рефлексивно-традиціоналістської культури складаються з номенклатури жанрів, технічних засобів їх художньої реалізації та уявлення про незаперечність ідеалу в контексті природного естетичного змагання (*aemulatio*), то закономірний розвиток літературного руху відбувався саме під дією риторичної нормативності як головного естетичного чинника.

Так, бачимо, що історично сформована епоха нормативної поезики, вдосконала тисячолітньою традицією, передбачає процес повторення певних тем і закріплених за конкретними художніми формами мотивів. Уявлення про розвиток літературного руху за цієї доби було тотожним наслідуванню традиції і поняттю норми. Наслідування залишалося основним художнім правилом і, оскільки мистецтво мислилося як естетичне змагання, то той, хто наслідував, відтворював естетичні здобутки своїх авторитетних попередників, прагнучи насамперед зрівнятися з ними, а інколи й перевершити. “Загальні місця”, які за часів романтизму поряд із визначеннями “риторика”, “схоластика” стали лайливими словами, були важливими і необхідними інструментами освоєння дійсності. Феномен індивідуального стилю в цей історичний період зводиться до пізнання й зображення абстрактно-загальних положень, однак “важлива для рефлексивного раціоналізму ідея “змагання” митців різних епох у рамках жанрового канону змушує розглядати індивідуальне обдарування як єдиний шанс у безкінечній грі за стабільними правилами” [1, с. 151]. За висновком С. Аверинцева, риторика як теорія і практика літератури періоду “рефлексивного традиціоналізму” є точною відповідністю раціоналізмові дедуктивно-метафізичного типу. Органічне поєднання *ratio* з *intuitio* в динаміці й факторах розвитку епохи нормативної поезики зумовило живучість її основоположних чинників, найвищою мірою актуалізованих у художньому досвіді барокової культури.

О. Михайлов у дослідженні “Поетика бароко: завершення риторичної епохи” (1994) підкреслив, що естетичне світобачення епохи бароко породжувало зближення та зрівняння різних видів наук і мистецтв, поезики й риторики як переосмислення глибинних основ культури, збираючи все,

що було доступно європейській культурі впродовж її тривалого розвитку (починаючи з античної доби) під знаком морально-риторичної системи знання. “Готова”, складена мова традиційної культури, – вважає він, – визначила неминучість користування риторичними прийомами і загальними місцями, внаслідок чого лише всередині “світу риторичної майстерності” могла оселитися невимушеність, або міг відбутися прорив до безпосередності. Як наслідок, ліричний герой барокового твору передає досвід, що належить більше світові, ніж авторові особисто, а художня практика підкореного принципам риторики митця набуває ознак загального, виражаючись у рамках традиції. На думку вченого, оскільки риторика на довгі століття визначила характер відносин між автором і дійсністю, при всьому розмаїтті типів художньої свідомості й векторів риторичного мислення, за якими дозволено навіть порушувати правила риторики (або взагалі не знати їх), було неможливо не створювати риторично зумовлених текстів, а сама ситуація тотальної “закупореності” у риторичність продукувала “міфориторичне” осягнення буття [3, с. 326-391].

Д. Наливайко у студії “Література в системі мистецтв як галузь компаративістики” (2006) зазначив, що в аналізовану епоху нормативної поетики не відбувається істотних зрушень і в розумінні специфіки різних видів мистецтв у контексті їх зв’язку з літературою [4, с. 10]. Є. Черноіваненко у праці “Літературний процес в історико-культурному контексті” (1997) розрізняє “релігійно-риторичний” (давньоруська література), “світсько-риторичний” (XVIII – перша третина XIX ст. ст.) та “естетичний” (XIX – XXI ст. ст.) типи літературно-художньої свідомості [7, с. 68-72]. І. Козлик підкреслює, що у величезний історичний період розвитку літератури “рефлексивного традиціоналізму” саме з дією риторичного чинника пов’язана жанрова реалізація естетичних засад філософської лірики [2, с. 448]. “У процесі розвитку світової літератури художня свідомість кожної глобальної епохи, – наголошує Ю. Султанов, – стає характерною ознакою і кожної національної літературної традиції. Але в кожній національній літературі, у межах даної глобальної епохи, є й специфічні національні особливості художньої свідомості, які стають її “домінантами”, зумовлюючи своєрідність і самобутність традиції не тільки кожної національної літератури, а й самої національної культури загалом” [6, с. 51].

Вітчизняна література органічно входить у контекст “риторичної епохи” загальноєвропейської літератури на її східних кордонах. Поезії Г. Сквороди були написані за всіма канонами й правилами нормативної поетики “риторичної” епохи. Класичні жанрові форми представлені характерними для барокової літератури того часу видами етикетних творів ліричного (од) та епічного походження: енкомій (панегіриків), генетліаконів (віршів з нагоди дня народження), епіграм. Власне, й знаменита автоепітафія продовжує античні традиції жанру. Провідні мотиви творчості Квінта Го-

рація Флакка (65 р. до н. е. – 8 р. до н. е.) яскраво віддзеркалилися в поезії Г. Сковороди, який, власне, став першим інтерпретатором поезії та філософії буття античного класика в історії української літератури^{1*}.

В оді Горация “До Мецената”, якою відкривається перша книга пісень митця (Liber I), представлено панораму культурно-історичної дійсності кінця старої ери. Поет змальовує спектр найпривабливіших інтересів певних прошарків суспільства: жагу спортивних лаврів; прагнення піднятися по сходинах суспільної діяльності; накопичення і збереження врожаю:

Гораций [8]

підрядковий переклад

3 sunt quos curriculo pulverem Olympicum	3 чому найвище щастя підняти Олімпійську куряву
4 collegisse iuvat metaque fervidis	4 підкорюючи товариство вогненным бігом
5 evitata rotis palmaeque nobilis	5 пальмою слави підвестися
6 terrarum dominos evehit ad deos,	6 земним властителем до божества,
7 hunc, si mobilium turba Quiritium	7 або якщо натовп крикливих квіритів
8 certat tergeminis tollere honoribus,	8 піднесе до верхів почесних,
9 illum, si proprio condidit horreo	9 інший задоволений, збираючи тремтяче
10 quidquid de Libycis verritur areis.	10 якнайбільше врожаю з лівійських ланів.

Дія маніфестаційної оди Горация градаційно напружується завдяки введенню прийому антитетичного паралелізму: щасливий плугар ні за що не піде у підступне море; задоволений домашнім затишком купець знову чинить свій корабель через страх бідності; захоплений мисливець не помічає негоди, забувши про ніжну дружину.

Схожа картина марнослава представлена в 91 сонеті В. Шекспіра:

Шекспір [9]

підрядковий переклад

1 Some glory in their birth, some in their skill,	1 Хтось славиться родоводом, хтось навичками,
2 Some in their wealth, some in their	2 Хтось багатством, хтось фізичною силою,
body's force,	3 Хтось своїм одягом, переважно новомод-
3 Some in their garments, though new-	ним боліючи,
fangled ill,	4 Хтось яструбами й мисливськими псами,
4 Some in their hawks and hounds, some	хтось кіньми;
in their horse;	5 І кожний схиляється мати своє особисте
5 And every humour hath his adjunct pleasure,	задоволення,
6 Wherein it finds a joy above the rest.	6 Там, де насолода вище за відпочинок.

У 10-й пісні Г. Сковороди “Всякому городу нрав и права” знаходимо

^{1*} Див. детальніше: *Шевчук Т. С.* Ars vitae Горация (X ода, II) у художній інтерпретації Г. Сковороди // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. Збірник наукових праць. Вип. 7. – К., 2008. – С. 400 – 410; *Шевчук Т. С.* Гораций в художній рецепції Григорія Сковороди (два переклади XVI оди) // Літературна компаративістика. – Вип. 3, Ч. II. – К., 2008. – С. 20 – 35; *Шевчук Т. С.* Сковородинівська гораціана: естетичні і художні аспекти невизнаного феномену // Актуальні проблеми міжслов'янського дискурсу (філософія, філологія, педагогіка). – Миколаїв, 2009. – С. 32 – 44.

зображення типологічно подібного коловороту нестримної жаги сучасного поетові суспільства до влади, задоволень, багатства [5, с. 67]:

...

Петр для чинов углы панскіи трет,
Федька-купец при аршинУ все лжет.
Тот строит дом свой на новый манУр,
Тот все в процентах, пожалуй, повУрь!

...

Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота.
ТУ формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак, –

...

Строит на свой тон юриста права,
С диспут студенту трещит голова.
ТУх беспокоит Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур

...

В окресленій Горацієм, В. Шекспіром та Г. Сковородою художній парадигмі суєтних устремлінь людства очевидні певні збіги та розбіжності. Спільним композиційним стрижнем трьох поезій є перелік основних людських прагнень, котрі входять у сферу діяльності невизначених осіб, що уособлюють ті чи інші поривання. Не руйнуючи традицію, Г. Сковорода все ж таки вводить деякі іменні уособлення:

Горацій	Шекспір	Сковорода
illum (інший)	some (хтось) every (кожний)	тот, те, сей, сих, всякий Петр, Федька

Три вірші поєднує фіксація особистої позиції автора в кінці творів у формі пуанту, з якого видно, що саме виступає пріоритетом для кожного з них. Прохолода гаїв, товариство німф і сатирів стає сферою мрій ліричного героя Горація; кохання прекрасної жінки є найдорожчим скарбом для персонажа В. Шекспіра, крізь псалму Г. Сковороди рефреном проходить бажання не втратити розум, а в пуанті наголошується на важливості мати чисту совість, з якою і смерть не страшна.

На відміну від інтересів ліричних героїв означених творів, зображені в них корисливі поривання людства фокусуються навколо трьох головних топосів: слава – шляхи досягнення багатства – коло особистих меркантильних інтересів. За цими напрямками виводяться такі паралелі:

СЛАВА		
Горацій	Шекспір	Сковорода
олімпійські лаври суспільні сходинки	родовід	будівництво маєтку “на новий манер” розведення іноземних порід скота

ШЛЯХИ ДОСЯГНЕННЯ БАГАТСТВА		
Горацій	Шекспір	Сковорода
збирання врожаю купецька торгівля	особисті здібності (skills)	виступування брехня позичання грошей стягання ґрунтів

ОСОБИСТІ ІНТЕРЕСИ		
Горацій	Шекспір	Сковорода
землеробство полювання	новомодний одяг полювання із яструбами, псами захоплення кіньми Інше (“І кожний схиляється мати своє осо- бисте задоволення”)	полювання із собаками світські прийоми юридичне крутіство вчені диспути кохання Інше (“Всякому голову мучит свой дур”)

Як бачимо, при повній тотожності векторів гонитви за “щастям” у художній площині творів Горація, В. Шекспіра та Г. Сковороди вирізняються певні акценти, пов’язані зі специфікою особистої позиції, сформованої внаслідок характеру освіти й виховання та загальної ментальності культурно-історичної епохи кожного з авторів. Так, через культ спортивних змагань і суспільної активності у давньому Римі часів республіки та принципату у творі Горація в коло факторів возвеличення потрапляють олімпійські лаври та піднесення завдяки голосам виборців (квіритів). Благородний родовід є головною ознакою привелегійованого прошарку англійського суспільства XVI ст., а наслідування іноземної моди у будівництві та господарстві, відповідно, є атрибутом слави заможних

кіл російської імперії XVIII ст. Шляхи досягнення багатства також мають своєрідні риси. Для дрібновласника Горація передусім це – збирання врожаю та купецька торгівля; В. Шекспір вбачає їх у наявності певних здібностей, що можуть привести до швидкого збагачення; невтішну картину способів просування сходінками соціальної ієрархії представлено у творі Г. Сковороди – вислуговування, брехня, стягання земель, позичання грошей.

Коло особистих інтересів має більше точок перетину. Насамперед це стосується полювання, захоплення яким є константною ознакою людини за будь-яких часів. У творі Горація мисливець забуває про негоду й затишний дім із дружиною, вистежуючи звіра; в художній площині поезії В. Шекспіра полювання вже набуває ознак аристократичної забави, атрибутом чого слугує згадка про яструбів, псів, коней. Собаче полювання як захоплення у творі Г. Сковороди посідає не менш вагоме місце, на що вказує вислів “формируют собак” як натяк на тривалий процес їх тренування. Серед інших видів захоплень бачимо насолоду від обробки землі (Горацій), новомодний одяг (В. Шекспір), світські прийоми, юридичне крутіство, вчені диспути й кохання (Г. Сковорода). Проведений аналіз виразно демонструє характер рецепції Г. Сковородою традицій античної сатири у дидактичній площині та їх розвиток на національному ґрунті шляхом введення оказіоналізмів, загострення суспільної проблематики, музичної обробки твору.

В ході проведеного дослідження було встановлено, що загальним стрижнем трьох поезій є зображення нестриманої жаги сучасного для кожного поета суспільства до влади і задоволень. Виявлено спільні напрями, за якими автори творів передають характер сутних людських устремлінь: слава – шляхи досягнення багатства – особисті інтереси. При повній тотожності векторів гонитви за “щастям” виокремлено певні акценти, пов’язані з відображенням специфічних ознак індивідуальної моделі світу митців, формування якої детермінується особливостями соціально-історичного розвитку кожної епохи (доба принципату в давньому Римі – англійське Відродження – українське бароко). Категорія “слави” представлена олімпійськими лаврами і запорукою виборчого електорату (Горацій); благородним родоводом (В. Шекспір); модними тенденціями у будівництві та господарстві (Г. Сковорода). Шляхи досягнення багатства зумовлені успішною торгівлею (Горацій); комерційними навичками (В. Шекспір); вислуговуванням, стяганням та позичанням (Г. Сковорода). Перспективними напрямками подальшого студіювання проблеми світоглядних і мовнолітературних засад творчості поетів “риторичної епохи” є пошук точок перетину і виявлення індивідуальних особливостей інших представників старої української літератури з виразниками загальноєвропейського літературного руху.

Література:

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 448 с. (Язык. Семиотика. Культура).
2. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. – Івано-Франківськ: Поліска; Гостинець, 2007. – 591 с.
3. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326 – 391.
4. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім “Киево-могилянська академія”, 2006. – 347 с.
5. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів у 2-х т. / Під ред. В. І. Шинкарука, В. Ю. Євдокименка, Л. Є. Махновця. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
6. Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 4. – С. 51.
7. Черноиваненко Є. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI – XX веков. – Одеса: Маяк, 1997. – 712 с.
8. Інформація з сайту: <http://www.horatius.ru>
9. Інформація з сайту: <http://www.shakespeares-sonnets.com>

Штанюк О. М.,

Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, м. Чернівці

ІНШОКУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ У МЕЖАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СВІДОМОСТІ (РОМАН Ч. АЧЕБЕ “РОЗПАД”)

Розглядаються особливості інтерпретації африканського тексту європейським читачем. Наголошується, що читач інтерпретує текст опираючись на власні знання та досвід, залучаючи фонові знання, а частково і ламаючи власні стереотипи.

Ключові слова: *інтерпретація, іншочультурний текст, англомовність, маргінальність, Африка, Іґбо, Ч. Ачебе*

The article deals with the peculiarities of the interpretation of the African text by the European reader. The author accentuates a reader interprets the text in accordance with his own knowledge and experience, taking into consideration his background knowledge, and sometimes even breaking his stereotypes.

Key words: *interpretation, text of the alien culture, English speaking, marginality, Africa, Igbo, Ch. Achebe*

Інтерпретація кожного іншочультурного тексту, а особливо такого гібридного і маргінального, як африканський, вимагає особливої пильності. Як правило, сторонній текст складніший для інтерпретації, оскільки перед інтерпретатором стоїть завдання “подолати дистанцію, відстань, що відділяє читача від чужого йому тексту, і таким чином включити смисл цього тексту у сьгоднішнє розуміння, яким володіє читач” [11, с. 47]. За влучним зауваженням Ґ. –Ґ. Гадамера, “інтерпретатор ставить запитання: що тут, власне, написано. <...> Кожний, хто так ставить запитання, прагне до прямого підтвердження свого власного припущення. Однак текст усе ж залишається постійною вихідною точкою як на сумнівність, довільність або принаймні різноманітність можливостей інтерпретації, спрямованих на текст” [8, с. 303-304]. Розглянутий нижче роман “Розпад” (1958) належить одному з кращих африканських письменників, лауреату Міжнародної Букерівської премії (2007), вихідцю з племені Іґбо, нігерійцю Чинуа Ачебе, чий твори давно здобули світове визнання, а “Розпад” і досі вважається “найвпливовішим романом, що вийшов з Африки” [2, с. 8]. Тексти Ч. Ачебе яскраво відображають багатогранну і динамічну картину африканського життя доколоніального та колоніального періодів. Творчість митця привернула увагу англомовних дослідників, серед них С. Ґіканді, (Simon Gikandi), Ґ. Д. Кіллам (G. D. Killam), Ф. Роджерс (Philip Rogers), К. Букер (M. Keith Booker), Д. Райт (Derek Wright), Р. Лейн (Richard J. Lane), Д. Керолл (David Carroll).

В СРСР роман “Розпад” вперше був перекладений на російську мову у 1964 р. [4], через рік вийшов переклад роману “Спокою більше немає” [6], а згодом “Стріла Бога” та “Людина з народу” (обидва в 1979 р.) [7]. Російськомовні перекладачі презентують свої версії з власними перед- або післямовами, у яких дають коротку характеристику творчості письменника, як “представника нігерійської інтелігенції” [4, с. 221]. На жаль, на сьогодні бракує україномовних перекладів творчості автора. Єдине оповідання, перекладене на українську мову, було опубліковане в журналі “Всесвіт” у 1978 р. без передмови: перед текстом перекладач (В. Коробко) лише назвав видані на той час кілька романів Ч. Ачебе [5, с. 131]. Саме тому широкий літературний контекст у колишньому СРСР склався та існував завдяки російськомовним інтерпретаційним моделям.

Про сприймання як процес в свій час говорив ще О. Потебня, вважаючи, що “ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки беремо участь у його творенні” [12, с. 543]. Ну думку науковця, “при розумінні думка мовця не передається слухачу; але останній, розуміючи слово, створює свою думку, що займає у встановленій мовою системі місце, подібне на місце думки мовця. Думати під час цього те, що думає інший означатиме перестати бути самим собою. Тому розуміння в значенні тотожності думки мовця і слухача є ілюзією” [12, с. 307]. Відтак інтерпретація залежить від того, хто саме, коли, де і за яких умов тлумачить текст. Важливим фактором при сприйнятті тексту є неможливість пізнати іншу епоху абсолютно об’єктивно. Саме тому з одного і того ж твору читачі різних часів беруть для себе різне, не те, що брала доба, яка створила художній світ, і “нащадки найчастіше цінують твір не за ті якості, за які його любили сучасники” [13, с. 37]. На відміне прочитання творів іншою епохою впливає факт, що “в процесі діалогу між письменником і читачем з’являється тлумач, перекладач, ім’я якому сучасність. Відстань у просторі і часі, що розділяє письменника і читача, заважає збагнути оповідь автора в її автентичності і призводять до варіативного розуміння” [10, с. 153].

На сприймання, як і на породження тексту, також впливає його адресованість. Ч. Ачебе писав свої твори не лише для африканського, а й для європейського читача. В іншому випадку, вони були б створені рідною мовою письменника, тобто іґбо. Однак автор пише їх англійською мовою, і за допомогою неї передає особливості африканської ментальності і життя африканського суспільства. Для уникнення непорозумінь при прочитанні, у своїх романах письменник часто дає пояснення традиційним африканським звичаям, вдається до тлумачення часто вживаних у романі африканських слів (напр. “His own hut, or obi” [1, с. 11]; “The elders, or ndichie” [1, с. 10]; “He had a bad chi or personal god” [1, с. 14], тощо). Ці прийоми не сприймаються як екзотичні атрибути чи спроба заінтригувати або бажання розважити європейського читача. В пер-

шу чергу це необхідно письменнику для опису життя, невід’ємною частиною якого є ці явища, та заради збереження у тексті важливого за своєю функціональною значущістю своєрідного африканського колориту. Читач, сприймаючи роман, бере до уваги нову інформацію, вимальовує в своїй уяві цілісну картину зображуваного, “текст, з одного боку, передбачає зразок компетентності, що приходить, так би мовити, з поза текстового простору, але, з іншого боку, витворює таку компетентність за допомогою самих лише текстуральних засобів” [9, с. 29] Окрім того, твори насичені прислів’ями, розповідями, казками та піснями племені, які переконують читача у приналежності самого автора до культури Ігбо.

При прочитанні твору слід враховувати роль фонових, енциклопедичних знань, оскільки “будь-який твір є в першу чергу актом пізнання, причому цей акт передує пізнанню логічному, науковому” [12, с. 543]. Приміром, не володіючи ніякою інформацією про Африку, її історію, культуру, клімат, географічне положення, тощо, читач сприйматиме іншопольтурний текст не інакше, як казку чи фантастичну історію життя певної групи людей. Часто брак саме таких знань не дозволяє правильно зрозуміти певну інформацію. Протягом століть, а досить часто і сьогодні, Африка видавалася європейському читачеві глухим континентом, “серцем темряви”. Часто ми бачимо африканця, як дикуна, який під бій барабану стрибає навколо вогнища, виконуючи ритуальні танці. В одному з інтерв’ю Ч. Ачебе казав: “Література, вона може повністю збити вас з пантелику, якщо вам бракує знань. В університеті я раптом зрозумів, що деякі книги треба читати з іншої точки зору. Приміром, читаючи “Серце темряви”, – а це дуже і дуже високо оцінена книга, – я зрозумів, що я є одним з тих дикунів, що стрибали і танцювали на березі [3. с. 8]”. Подібно до цього європеєць, читаючи роман, ламає власні стереотипи усвідомлює себе колонізатором, тією “білою людиною”, що зруйнувала уставлений протягом тисячоліть устрій, а доля африканця, можливо і вперше, сприймається читачем як трагічна.

Однак Ч. Ачебе показує, що не лише думка європейців про африканця є хибною: приміром, жодного разу не бачивши білої людини, Ігбо сприймали її як міфічну істоту, якої ніхто ніколи не знав і яка “не мала пальців на ногах” [1, с. 65]. Саме ця “відсутність пальців” видалася африканцям найнеймовірнішою та найпомітнішою ознакою у зовнішності європейця, оскільки, не маючи ніякого уявлення про взуття, африканці не могли пояснити цей феномен інакше, позаяк розуміння значення слова “складається не лише з наших відчуттів, а з спогадів” [12, с. 543] і власного досвіду. Подібно до цього, читач інтерпретує текст, опираючись на власні знання і досвід та намагаючись “подолати дистанцію, відстань, що відділяє його від чужого цього тексту, і таким чином включити смисл цього тексту у сьогоднішнє розуміння, яким володіє читач” [9, с. 47].

Значущим є відображення міфологічної свідомості Ігбо в текстах Ч. Ачебе. Те, що для європейця є вигадкою, легендою, для африканця є невід’ємною частиною його повсякденного життя. Ігбо вірили, що боги пильно за ними спостерігають в пливають на їх долю: “Near the barn was a small house, the “medicine house” or shrine where Okonkwo kept the wooden symbols of his personal god and of his ancestral spirits. He worshipped them with sacrifices of kola nut, food and palm-wine, and offered prayers to them on behalf of himself, his three wives and eight children” [1, с. 11]. Саме через перекази африканці пояснюють незрозумілі для них явища природи, події, а через забобони, іноді, і роблять вчинки, що приносять їм шкоду, вчиняють жакливі речі (напр. вбивство близнюків “But each time she had borne twins, and they had been immediately thrown away” [1, с. 131]). Разом з цим, пильний читач не може не помітити певної типологічної схожості деяких казкових сюжетів (напр. африканська легенда про птахів і черепаха та українська казка “Пан Коцький”). Зіставлення романів Ч. Ачебе з слов’янською міфологією та фольклором є важливим для розуміння. Перегукування на рівні мотивів, образів є свідченням паралельного руху процесів у різних національних культурах, вони підтверджують, що на різних територіях різні народи подібно один до одного сприймали явища природи та усвідомлювали чуже та незнайоме через подібні образи. Пізнаючи в персонажах письменника знайомі риси власного фольклору, добре розуміючи традиції проведення народних свят, сприймаючи розповідь про таємничі сили, незвіданий, незнаний простір, читач іншої культури відчуває твори письменника близькими собі та цілком зрозумілими.

Протягом тисячоліть автентичний африканський фольклор існував лише в усній формі, відтак роман зберіг свої давні форми і є т. зв. письмовим продовженням усної африканської культури. Африканський роман не подібний на жоден інший текст, йому притаманний власний автентичний колорит, ритм, що передає відчуття африканської фольклорної традиції, навіть, незважаючи на те, що він написаний англійською мовою. Однак, читаючи текст, читач може сприйняти його не як роман-світосприйняття, а як пригодницький твір. Справді, на перший погляд, твір нічим не відрізняється від авантюрного роману, однак, якщо пригодницький роман ставить за мету розважити читача і часто основою його сюжету є фантастичні та вигадані історії, то Ч. Ачебе прагне розповісти світу про життя та устрій рідного племені. Це реалістичний африканський текст, котрий відображає нігерійську свідомість, основою якого є міфологічне сприйняття, що чітко відбивається у творі. Така, на перший погляд, наївність автора у зображенні подій змусила читача перейнятися проблемами персонажів і правильно розставити пріоритети. Відтак, виникає парадокс: читаючи текст, європейський читач співчуває “дикуну”-африканцю, а не білому колонізатору.

Не менш важливою є правильна інтерпретація символів. Приміром, у романі письменник показує захоплення Ігбо від появи сарани: "Locusts are descending," was joyfully chanted everywhere, and men, women and children left their work or their play and ran into the open to see the unfamiliar sight. ... It was a tremendous sight, full of power and beauty [1, с. 48]. Однак в європейському розумінні, сарана є "бичем людства", стихійним лихом, що нищить посіви і сади, перетворюючи квітучу землю на мертву пустелю, і правильно інтерпретувати появу комах можна лише будучи знайомим з біблійним сюжетом.

Отож перед нами яскравий зразок тієї непростой ситуації, коли африканський твір презентує себе за допомогою європейської форми вираження, тим не менше, не втрачаючи власної сутності. І завдання читача полягає в тому, щоб правильно його проінтерпретувати, стратифікуючи типологію і тропізми.

Література:

1. Achebe Chinua. Things Fall Apart / Chinua Achebe. – London: Everyman's Library, 1992. – 181 p.
2. Gikandi Simon. Chinua Achebe and the Invention of African Culture / Simon Gikandi. // Research in African Literatures, 2001. – Vol. 32. – P. 3-8.
3. Gikandi Simon. Reading Chinua Achebe: Language & Ideology in Fiction / Simon Gikandi. – Oxford: James Currey Publishers, 1991. – 166 p.
4. Ачебе Ч. И пришло разрушение / Чинуа Ачебе; пер. с англ. Н. Дынник-Будаевой и Э. Раузиной. – М.: Художественная литература, 1964. – 232 с.
5. Ачебе Ч. Няньчина помста / Чинуа Ачебе; пер. з англ. В. Коробка. // Всесвіт. – 1978. – № 9. – С. 131-140.
6. Ачебе Ч. Покоя больше нет / Чинуа Ачебе; пер. с англ. Ю. Иванова. – М.: Художественная литература, 1965. – 208 с.
7. Ачебе Ч. Стрела бога. Человек из народа / Чинуа Ачебе; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1979. – 384 с.
8. Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Г.-Г. Гадамер. – Том 2. – Київ: Юніверс, 2000. – 478 с.
9. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 382 с.
10. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. – К.: Наукова думка, 1980. – 172 с.
11. Лановик З. Інтерпретативні моделі новітньої герменевтики / Зоряна Лановик // Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – С. 9-60
12. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
13. Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури. Науковий посібник / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці: Книги ХХІ, 2009. – 284 с.

Юрасова Ю. О.,

Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов, м. Горлівка

АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ НЕОРОМАНТИКОВ

У статті розглядаються особливості оповідної манери неоромантиків (Дж. Конрада) у зв'язку з пошуком “наскрізного” образу героя-наратора. Своєрідним відображенням авторської позиції стали вдало втілені образи оповідача Марлоу, який можна розглядати як засіб самовираження автора, з притаманними лише йому індивідуальними особливостями світосприйняття, світогляду, стилю. Феномен авторської маски розглядається як важливий елемент поетики.

Ключові слова: автор, авторська маска, герой, неоромантизм, оповідач, структура, поетика, наратор.

The article deals with the neo-romantic Josef Kondrad's narrative manner in connection with the search of the “transparent” image of the hero-narrator. The peculiar reflection of the author's position is successfully found by Konrad image of the narrator Marlou, who can be viewed as one of the ways of the author's self-expression, full of his own individual peculiarities of disposition, ideology, style. The author's mask phenomenon is viewed as the most important element of the poetics.

Key words: author, author's mask, hero, neo-romanticism, narrator, structure, poetics.

Специфика и особенности авторской репрезентации в неоромантической прозе проистекают из собственно неоромантической концепции. Четко следуя неоромантическому дискурсу, авторы, творившие в рамках этого, так и не сложившегося до конца, эстетического направления изображают мир экзотических обстоятельств и исключительных, ярких характеров. Их герои вполне могут претендовать на звание “сверхлюдей”, а это – центральный, знаковый образ в неоромантизме. Придерживаясь “законов жанра”, автор-неоромантик отправляет своего героя в полное опасности и исключительности путешествие в экзотические страны, на острова (Р. Киплинг, Дж. Конрад) или в преступный мир (К. Дойл). Цели таких путешествий формально разные, но по своей сути все они “направлены” на построение нормативных этических отношений (от хаоса к космосу, как в мифологическом сознании). Однако столь строгое следование символической неоромантической картины мира вовсе не исчерпывает всех характеристик авторской позиции неоромантиков. Свообразным отражением неоромантической картины мира и авторской позиции стал удачно найденный многими писателями-неоромантиками образ рассказчика.

“Образ фиктивного автора” (Д. Якубович) можно рассматривать как своеобразную авторскую маску. В структуре же самой авторской маски необходимо учитывать не только взаимоотношения автора и читателя, но и автора и литературного героя. В свете исследований М. М. Бахтина прежнее представление об объективном повествовании изменилось на противоположное: теперь объективность связывается не с прямым словом повествователя, а с его умением говорить языком героев. Вводя в структуру повествования персонажа-нарратора, наделяя его различными функциями, от языковой до коммуникативной, автор тем самым реализует свой собственный образ в слове. Артур Конан Дойл и Джозеф Конрад, творившие не только на грани веков, но и “на рубеже” различных эстетических направлений, таких, как “неоромантизм”, натурализм, реализм, в своих произведениях мастерски использовали прием авторской маски в тексте как одной из новейших в то время тенденций для создания нового типа отношений в триаде “автор-персонаж-читатель” в условиях графической эскизности и определенности неоромантического дискурса.

Проблема маски как одной из ипостасей образа автора нашла отражение в прозаических текстах конца XIX – начала XX века (Р. Киплинг, К. Фольмёллер, Дж. Конрад, К. Дойл, Р. Хух, А. Белый, В. Брюсов, В. Набоков и др.). Этот феномен структурирует режим коммуникации автора с текстом, с читателем, со всем социокультурным контекстом эпохи и стал не просто литературным приемом как интенциональной, осмысленной особенностью стиля, но прежде всего – категорией поэтики, в полной мере обретающей свое функциональное значение. Авторская маска, являющаяся одним из проявлений создателя художественного текста, не только непосредственно связана с ее носителем, то есть автором, но предстает одним из способов самовыражения, сокрытия / проявления автором самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения. Именно поэтому исследование явления авторской маски позволяет не только конкретизировать, уточнить соотношение категорий автора и его маски, но и, что значительно существеннее, – достаточно четко обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте, отделив реального автора от его “заместителя”. При этом авторская маска представляется нам и своеобразным литературным феноменом, и одной из форм взаимоотношения автора с персонажем или одним из способов перевоплощения автора в героя в пределах художественного текста (т. е., является важнейшим элементом поэтики) и проявлением авторской позиции. Именно в этом аспекте рассмотрим роль фиктивного автора в прозе Дж. Конрада. Авторская позиция Конрада очень своеобразно проявляется посредством введения в ряд произведений образа рассказчика Марлоу. Известно, что функциональная роль рассказчика в литера-

турном произведении многогранна. Он позволяет автору ввести в литературное произведение новые темы и новых героев, высказать мысли и идеи, которые автор по тем или иным причинам не хочет давать прямо, от себя; позволяет преодолеть литературно-языковые традиции, а главное – создать экспрессивно-эмоциональное усиление посредством повествовательной структуры. Такое усложнение позволяет автору дать изображение в разных ракурсах, в разном освещении.

Критики по-разному отнеслись к образу Марлоу. Один из первых рецензентов Р. Керл назвал Марлоу “занудой” (“a moralizing bore”) [8, с. 63]. Конрадский герой, действительно, иногда излишне многословен – резонирует или жонглирует туманными абстракциями. Причина такой стилистической речевой маски является сложность стоящей перед ним задачи: отталкиваясь от общепринятого, вступить в область неизвестного, в область предположений и догадок. Однако Конрад наделил своего героя и достоинствами, которые характеризуют и самого автора произведения. Уточним, что образ Марлоу следует рассматривать в двух аспектах: он – рассуждающий рассказчик (нарратор) и, одновременно, участник событий, действующий герой. Марлоу-герой обладает видением художника, пронизательностью психолога, неистощимой энергией и, что особенно важно, умеет сочувствовать человеческому горю. Как верно отметил английский критик Н. Ньюхаус, “именно Марлоу-герой, в своем непосредственном общении с Джимом, заставляет читателя проникнуться симпатией к протагонисту” [12, с. 78]. Марлоу-герой умеет вызвать человека на откровенность, он интересный и умный собеседник. Марлоу-нарратор – мыслитель, поэт, а его письма свидетельствуют о литературных способностях.

С появлением рассказчика-Марлоу, субъектно закрепившись, выровнялся стиль Конрада: исчезла излишняя витиеватость: Марлоу – английский капитан, “один из нас”. Образ рассказчика позволял автору создать и психологически мотивировать особый тип повествования – сказ, с его чрезвычайно сложной, внешне хаотической, бессвязной – но внутренне глубоко продуманной автором композиции. Целью автора является не воспроизведение “потока сознания” рефлектирующего Марлоу, а анализ психики человека XX века в его нравственных исканиях. Конрад наделяет Марлоу серьезностью человека, пытающегося решить извечные вопросы бытия. Сказовый тип повествования оказывается той семантико-стилистической нарративной формой, где происходит явное смещение функциональных ролей автора “реального” и берущего на себя функцию не просто рассказчика, передающего чужую речь, но создателя и одновременно героя предлагаемого читателю текста автора фиктивного (нарратора). Марлоу у Конрада – нарратор “четко обозначенный”, наделенный именем, биографией, функционирующий в созданном им

мире в качестве художественного образа. Он становится фиктивным “заместителем автора”: не просто “ведет” повествование, но и импровизирует его, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся в собственном изложении, с позиций своего мировидения, мироощущения, культурного уровня. Конрад наделил Малроу не только способностью к самоконтролю, но и к самоанализу. По необходимости меняя стиль повествования, автор заставляет рассказчика объяснить причины этих изменений, поэтому в рассуждениях Марлоу можно обнаружить ценные эстетические указания, помогающие понять кредо сдержанного в своих рассуждениях художника Конрада. Американский литературовед Ф. Карл логично предположил, что введение образа Марлоу объективировало творческий процесс и тем самым значительно прояснило принципы построения художественного произведения для самого Конрада [9, с. 51].

Література:

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебн. пос. для студ. филологических факультетов вузов. – М.: Изд. центр “Академія”, 2004. – 368 с.
2. Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учеб. Пособие. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
3. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: проблемы эстетики – М.: Наука, 1978. – 206 с.
4. Curle R. Joseph Conrad and his characters. – N. Y., 1967. – 335 p.
5. Karl F. R. A reader’s guide to Joseph Conrad. – N. Y., 1970. – 326 p.
6. Newhouse N. H. Joseph Conrad. – L., 1966. – 342 p.

Янусь Н. В.,

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Тараса Шевченка, м. Кременець

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА БЕРНСА В РОСІЙСЬКІЙ КРИТИЦІ

Статтю присвячено дослідженню та аналізу критичних відгуків російських науковців про життя та творчість Роберта Бернса. Зосереджується увага на критичних відгуках російських авторів XIX століття В. Белінського, М. Огарьова, Д. Писарева. Зібрано та проаналізовано критику шотландського поета радянських часів та періоду суверенної Росії.

Ключові слова: рецепція, Р. Бернс, російські науковці, література, критичні відгуки.

The article is devoted to the investigation and analysis of the critical reviews about Robert Burns' life and literature works done by Russian scientists. The main attention is concentrated on the critical reviews of famous Russian authors V. Belinskiy, M. Oharov, D. Pisarev of the XIX century. The critical reviews about Scots' poet of the Soviet period and of the period of Sovereign Russia are gathered and analyzed in the article.

Key words: reception, R. Burns, Russian scientists, literature, critical reviews.

Уперше російська критика висловила про твори Бернса 1821 року, рівно через 21 рік після того, як було здійснено перший переклад віршів шотландського поета на російську мову в журналі “Иппокрена”. У вступній статті до “Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах, изданного Обществом любителей Отечественной словесности”, яке видавав професор І. Срезневський, згадується шотландський поет Роберт Борнс (саме так довгий час транскрибувалось його прізвище російською мовою) [22, ХС–ХСІ].

Бернса сприймають як поета, який оспівує “любовь к отечеству, прекрасные брега Девонны... возвращение воина в родительскую хижину, народные поверья, приятные сельские вечера в кругу своих детей, пламенную и непобедимую любовь, – веселые, сатирические и унылые вымыслы свои, оживляющие сильным и простым, привлекательным и нежным чувством” [22, ХС–ХСІ].

У статті відомого російського естета В. Белінського “Разделение поэзии на роды и виды” Бернс (Борнс), згадується на рівні з Шекспіром, Скоттом, Муром, Вордсвордом, Колріджем, Соуті, Купером, твори яких “составляют богатейшую сокровищницу лирической поэзии” [2, с. 51]. Російський критик-реаліст також дає рецензію на збірку “Собрание стихотворений Ивана Козлова”, яка побачила світ 1840 року в місті Санкт-

Петербурзі. В. Белінський критикує автора вірша “Сельський субботний вечер в Шотландии” за те, що він обрав форму “подражания”, адже “эту превосходную пьесу Козлов мог бы перевести превосходно, а как “подражание” – она представляет собою что-то странное” [2, с. 72].

У передмові до збірника “Русская потаенная литература XIX столетия”, який було видано в Лондоні 1861 року, М. Огарьов говорив про Р. Бернса як про приклад справжнього народного поета: “Только случайные обстоятельства знакомят народ с его поэтами; для этого надо, чтоб поэт жил в его среде, чтоб народ его не то что читал, слушал. Так является Бернс в Шотландии, Бернс, живущий и поющий посреди горных пастухов и потому затверживаемый ими и передаваемый из поколения в поколение” [12, с. 85]. Огарьов вважав, що простий народ не тільки в Росії, а й у Європі не може читати своїх поетів через малограмотність і важку щоденну працю. До поетів, яких, як і Бернса, простий народ чує, російський критик відносив також француза Беранже.

Тогочасна російська критика по-своєму відзначила сторіччя з дня смерті Р. Бернса. 1896 року П. Вейнберг присвятив шотландському поету велику критико-біографічну статтю. Відомий російський критик Д. Писарєв у рецензії на збірку “Поэты разных времен и народов” П. Костомарова-Берга критикує висловлювання автора щодо поезії Р. Бернса. У статті “Реалісти” Д. Писарєва знаходимо дещо відмінні погляди на творчість Р. Бернса від тих, які спостерігались у російській критиці XIX століття. Зокрема автор зазначає: “Але самої голої чесності і великого самородного таланту ще не досить, аби бути поетом із світовим ім'ям. Самородки, на зразок Бернса чи Кольцова, залишаються назавжди блискучими, але безплідними явищами” [18, с. 244].

Російська дореволюційна критика, як реальна так і революційно-демократична, зацікавилась постаттю шотландського “поета з народу”, на “народність” якого ми зустріли цілком полярні погляди. Поряд з постаттю шотландського поета згадувались і російські переклади його творів у виконанні відомих і менш відомих поетів і письменників, деякі з них зазнавали ніщивної критики з боку рецензентів.

Після жовтневої революції у Росії популярність Р. Бернса стала всенародною. У ті роки, коли йшлося про його творчість, широко вживаною була фраза: “Улюблений поет шотландського народу, Бернс став улюбленим поетом Радянського Союзу”. Пожовтнева російська критика вбачає у Р. Бернсі поета-бунтівника, поета з сильним темпераментом, який висміює релігійність і скарність отців церкви. Погляди Р. Бернса намагались підігнати під комуністичну ідеологію, соціалізм. Його порівнювали з французьким філософом-просвітителем Ж.-Ж. Руссо. Особливу увагу приділяли соціально-політичним віршам, епіграмам, які висміювали скарність і обмеженість отців церкви, владну верхівку.

До радянських критиків Р. Бернса можна віднести Г. Єлістратову, С. Орлова, Р. Райт-Ковальову, М. Морозова, Н. Демурову, А. Адаліс, Є. Клименко.

Ганна Аркадіївна Єлістратова у книзі “Роберт Бернс. Критико-биографический очерк” [5, с. 160] пише про вплив Р. Бернса на англійську літературу в період романтизму. “Его поэзия, в которой трудовой народ заговорил полным голосом, выражая простым, живым и естественным языком свои действительные мысли и чувства, не только преодолела – притом во многих отношениях более последовательно и смело – так называемую языковую “реформу” поэтов “Озерной школы”, но подготовила и почву для поэзии революционного романтизма.” [5, с. 160]. У цій книзі авторка з великою любов’ю описує життя Р. Бернса, реценцію його творчості у Шотландії, Радянському Союзі, а також в інших країнах.

Відомим бернсознавцем у свій час був С. Орлов. Він 1940 року в Ленінграді захистив кандидатську дисертацію на тему “Социальный вопрос в поэзии Бернса”. Відомі також статті С. Орлова: “Бернс в русских переводах” [13, с. 225–255], “Бернс и фольклор” [14, с. 124–152], “Крестьянский вопрос в поэзии Бернса” [16, с. 381–393], “Вальтер Скотт и поэзия Роберта Бернса” [15, с. 247–264]. Велику увагу автор приділяв характеристиці творів соціального характеру. С. Орлов намагався трактувати їх по-своєму, з соціалістичним відтінком, звинувачуючи тим самим своїх опонентів у нерозумінні змісту творів. Російський науковець досліджує зв’язок фольклору з творчістю Р. Бернса, вплив його творів на відомого шотландсько-англійського письменника – В. Скотта, переклади його творів на російську мову.

Найдетальніше на аналізі життя й творчості Р. Бернса спинився М. Морозов у передмові до книги “Роберт Бернс в переводах С. Маршака” [11, с. 3–25], яка за часів Радянського Союзу перевидавалась декілька разів.

У російській критиці робилися неодноразові спроби визначити вплив творчості Р. Бернса на літературну діяльність як російських, так і всесвітньовідомих письменників та поетів. Радянські критики зазначають вплив творчості Р. Бернса на творчість В. Скотта. Дослідниця з Ленінграда О. Клименко у статті “Вальтер Скотт и Роберт Бернс” [7, с. 3–15] порівнює творчість двох митців світового значення. У літературознавчих колах відома стаття Б. Колеснікова “Творчество Роберта Бернса и ранний английский романтизм (Вильям Блейк)” [8, с. 190–206], назва якої говорить сама за себе. Вищезгаданий науковець є також автором монографії під назвою “Роберт Бернс”, у якій широко описується життєвий і творчий шлях шотландського поета [9, с. 240].

1959 року вшанування 200-річчя від дня народження Р. Бернса досягло загальносоюзного значення. Було видано й опубліковано величезну

кількість статей, розвідок відомих і менш відомих критиків і літературознавців. Серед них можна вирізнити праці А. Адалис “Народный поэт Шотландии” [1, с. 132–138] та С. Маршака, який присвятив три статті до 200-річчя Р. Бернса.

У журналі “Дружба народов” (1964) побачила світ стаття М. Інковського “Вторая родина Бернса расширяет границы” [6, с. 225–230], у якій розповідається про приїзд С. Маршака до Лондона. У статті також згадуються переклади з поетичного доробку Р. Бернса білоруського поета Я. Семезона, але найкращими все ж таки визнаються переклади С. Маршака: “Переводчики вынуждены теперь считаться с тем, что наряду с Бернсом “каноническим” существует Бернс “маршаковский”, перевод, пользующийся хрестоматийной известностью” [6, с. 226].

Невтомною дослідницею творчості Р. Бернса, яка присвятила своє життя вивченню творчості відомих поетів і письменників, була Р. Райт-Ковальова. 1959 року виходить її книга з серії “Жизнь замечательных людей”, у якій дається вичерпна інформація про життєвий і творчий шлях шотландського поета. Нам відомо друге видання цієї книги 1961 року і третє – 1965 року [19, с. 366]. Оскільки книга неодноразово перевидавалася, можемо зробити висновок, що вона користувалася попитом не тільки в наукових колах, а й серед широких читацьких мас. 1976 року в серії “Библиотека всемирной литературы” побачила світ книга “Роберт Бернс. Стихотворения. Поэмы” з попереднім словом Р. Райт-Ковальнової “Роберт Бернс и шотландская народная поэзия” [20, с. 5–24].

У російській критиці знаходимо відгуки на збірки перекладів творів шотландського поета, а також на творчість самих перекладачів. У журналі “Новый мир” за 1963 рік знаходимо відгук-рецензію “В защиту Бернса” на збірку перекладів В. Федотова “Роберт Бернс. Песни и стихи” відомого російського поета і літературознавця К. Чуковського [23, с. 224–227]. Автор статті звинувачує В. Федотова у неадекватності перекладу, нерозумінні тексту оригіналу. Перекладач піддається критиці за надмірну русифікацію, у тексті з’являються “батюшка”, “пятак”, “копейка”, “тятенька”, “судьбинушка” і т. п. К. Чуковський називає працю В. Федорова “халтурною роботою дилетанта” і як зразкових вирізняє найкращих перекладачів радянської доби: Л. Гінзбурга, Б. Заходера, К. Богатирьова.

1982 року побачило світ видання “Роберт Бернс. Стихотворения” з післямовою “Бернс на русском языке” Ю. Левіна [10, с. 535–558]. У статті автор у хронологічному порядку подає історію російських перекладів шотландського поета, починаючи від першого, який побачив світ 1800 року. Ю. Левіном згадуються критичні відгуки на творчість Р. Бернса І. Срезневського, М. Огарьова, М. Полевого, В. Белінського, І. Тургенева, Н. Утіної і т. д. У статті вміщено великий обсяг матеріалу, включаю-

чи нову інформацію на 1982 рік. Дослідження Ю. Левіна було на той час цікавим і актуальним, – що приємно зауважити – без прокомуністичних цитат і зауважень.

У радянській літературній критиці спостерігаємо схвальне відношення до творчості шотландського поета, своїми працями критики і літературознавці Радянського Союзу зробили гідний внесок у розробку наукової концепції творчості Р. Бернса, хоча вона і мала ідеологічний прокомуністичний характер.

У суверенній Росії не спадає інтерес до творчості шотландського поета. Статті і літературознавчі розвідки друкуються в російських газетах і журналах. Зокрема, 1996 року виходить стаття Д. Великової “Босая муза” у виданні “Література” (додатку до газети “Первое сентября”) [4, с. 14]. Смірнов А. у “Вопросах литературы” (1998) друкує статтю “Ячменное “Я” [21, с. 226], в якій аналізує історію російських перекладів балади Р. Бернса “Джон Ячменное Зерно”. Завершує статтю вищезгаданий власний переклад автора. Через рік, 1999 року Т. Бітрих-Єремеева друкує статтю під назвою “На родине Роберта Бернса” [3, с. 10–15]. Останнім відомим нам друкованим виданням, присвяченим життю і творчості поета, є стаття Е. Павлової “В гостях у Роберта Бернса”, яка побачила світ 2002 року в додатку до журналу “Юный техник” [17, с. 8–11].

Про зацікавлення постаттю Р. Бернса у суверенній Росії говорить і той факт, що 2004 року була захищена кандидатська дисертація Ертнер Д. Є. на тему “Метафорический концепт в поэтических текстах Р. Бернса и их русских переводах”.

Література:

1. Адалис А. Народный поэт Шотландии / А. Адалис // Октябрь. – 1959. – Кн. 6. – С. 132-138.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в тринадцати томах / В. Г. Белинский. – М: Издательство Академии наук СССР, 1954. – Т. 5. – 863 с.
3. Битрих-Еремеева Т. А. На родине Роберта Бернса / Т. А. Битрих-Еремеева // Лазурь. – 1999. – № 2. – С. 10-15.
4. Великова Д. Босая муза / Д. Великова // Литература [прил. к газ. “Первое сентября”]. – 1996. – № 16. – С. 14.
5. Елистратова А. А. Роберт Бернс. Критико–биографический очерк. – М.: Гослитиздат, 1957. – 160 с.
6. Инковский М. Вторая родина Роберта Бернса расширяет границы / М. Инковский // Дружба народов. – 1964. – № 6. – С. 225-230.
7. Клименко Е. И. Вальтер Скотт и Роберт Бернс. – Л., 1961. – С. 3-15.
8. Колесников Б. И. Роберт Бернс. Очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1967. – 240 с.
9. Колесников Б. И. Традиции и новаторство в шотландской поэзии XIV – XVIII вв. – М., 1970. – С. 190-206.

10. Левин Ю. Д. Послесловие // Бернс Роберт. Стихотворения / Ю. Д. Левин. – Москва: Радуга, 1982. – С. 535-558.
11. Морозов М. М. Роберт Бернс // Роберт Бернс в переводе С. Маршака / М. М. Морозов. – М., 1950. – С. 3-25.
12. Огарев Н. П. О литературе и искусстве. – М: Современник, 1988. – 85 с.
13. Орлов С. А. Бернс в русских переводах. – Л.: Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1939. – Т. 26. – С. 225-255.
14. Орлов С. А. Бернс и фольклор. – Куйбышев: Учёные записки Куйбышевского гос. пед. и учит. ин-та им. В. В. Куйбышева, 1942. – Вып. 6. – С. 124-152.
15. Орлов С. А. Вальтер Скотт и поэзия Роберта Бернса. – Учёные записки Горьковского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 1961. – Вып. 52. – С. 247-264.
16. Орлов С. А. Крестьянский вопрос в поэзии Бернса. – Куйбышев: Учёные записки Куйбышевского гос. пед. и учит. ин-та им. В. В. Куйбышева, 1943. – Вып. 7. – С. 381-393.
17. Павлова Е. В. В гостях у Роберта Бернса / Е. В. Павлова // А ПОЧЕМУ [приложение к журналу “Юный техник”]. – 2002. – С. 8-11.
18. Писарев Д. І. Літературно–критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953. – 244 с.
19. Райт-Ковалева Р. Я. Роберт Бернс. Жизнь замечательных людей. – М., 1959. – 366 с.
20. Райт-Ковалева Р. Я. Роберт Бернс и шотландская народная поэзия // Р. Бернс. Стихотворения. Поэмы / Р. Я. Райт-Ковалева. – М., 1976. – С. 5-24.
21. Смирнов А. Ячменное “Я”. [История рус. переводов баллады Р. Бернса “Джон Ячменное Зерно”] / А. Смирнов // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 200-226.
22. Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах изданное Обществом любителей отечественной словесности. Издание второе. – СПб, 1821. С. ХС–ХСІ. Цитую за: Колесников Б. И. Роберт Бернс. Очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1967. – 232 с.
23. Чуковский К. И. В защиту Бернса / К. И. Чуковский // Новый мир. – 1969. – № 9. – С. 224-227.

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНИХ
ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Аврамко Т. О. МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇХ УСНИХ ПЕРЕКЛАДІВ.....	3
Аммон М. В. АНТИНОМИЯ НАТУРЫ И НАУКИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	8
Бистрова О. О. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДОМІНАНТНИХ МОТИВІВ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО “БРАТИ КАЗАМАЗОВИ” КРИЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДЖЕНЬ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО (МОТИВ НЕЗАСУДЖЕННЯ ТА НАДЛЮДИНИ).....	14
Бобрикова Ю. В. ПОЕТИЧНА КУЛЬТУРА РАННЬОЇ ЛІРИКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ.....	19
Бондарук Л. В. СИМВОЛІСТСЬКА ФУНКЦІЯ ПЕЙЗАЖУ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМИ М. МЕТЕРЛІНКА ” L’INTRUSE ” ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДІВ).....	23
Брацка М. В. ПОЕМА ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО “АНГЕЛЛІ” ЯК ТЕКСТ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ.....	28
Бредихина А. В. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ ИНТИМНОЙ ЛИРИКИ В ХХІ СТОЛЕТИИ.....	36
Бурко В. О. ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРНА ТЕОРІЯ. ПРИНЦИПИ, МОДЕЛІ ТА ПРАКТИКИ.....	43
Бурлакова І. В. ЕТНОСТЕРЕОТИПИ В АВТОРСЬКОМУ НАРАТИВІ СОФІЇ ПАРФАНОВИЧ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ ОПОВІДАНЬ “У ЛІСНИЧІВЦІ”).....	51
Гричаник Н. І. КОНЦЕПТ НАТУРАЛІЗМУ Е. ЗОЛЯ У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ СУЧАСНОСТІ.....	60
Грушко С. П. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ГРОТЕСКА В ПРОЗЕ Ф. КАФКИ.....	64
Гузій Т. М., Гречок Л. М. ІНДИВІДУАЛЬНА АВТОРСЬКА МЕТАФОРА УІЛЬЯМА СОМЕРСЕТА МОЕМА.....	69
Давиденко Г. Й. ПРОБЛЕМА ВЛАДИ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Ж. РАСІНА, Р. П. ОРРЕНА, М. В. ЛЬОСИ).....	73

Довбенко Л. В. ТОЧКА ЗОРУ В АНГЛОМОВНІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ: ЛІТЕРАТУРНИЙ ТА ЛІНГВІСТИЧНИЙ ФОКУС.....	82
Дойчик О. Я. ІРОНІЯ ЯК ДОМІНАНТА ІДІОСТИЛЮ ДЖУЛІАНА БАРНСА.....	92
Драненко Г. Ф. МІФОЛОГЕМА ЛАБІРИНТУ ЯК ЗАСІБ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ФОРМИ.....	101
Ерліхман А. М. ТИПОЛОГІЯ ІМПЛІЦИТНОСТІ.....	105
Зелінська Л. В. МІЩАНСТВО ЯК ТЕМА ПОВІДОМЛЕННЯ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (ТРАГІФАРС ГАБРІЕЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ “МОРАЛЬНІСТЬ ПАНІ ДУЛЬСЬКОЇ” НА СЦЕНІ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ).....	112
Зошук Н. ФІЛОСОФСЬКИЙ РЕМЕЙК А. МЕРДОК ПЛАТОНІВСЬКОГО “БЕНКЕТУ” У ДРАМАТИЧНІЙ ВЕРСІЇ “МИСТЕЦТВО ТА ЕРОС: ДІАЛОГ ПРО МИСТЕЦТВО”.....	121
Кицан О. В. КЛАСИЧНИЙ І НЕКЛАСИЧНИЙ ВІРШ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ.....	125
Кобзар О. І. МІФОПОЕТИКА ЯК ПРЕДМЕТ І МЕТОД ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	131
Козут О. “БОЛЬШОЙ ЖАНО” Н. Я. ЭЙДЕЛЬМАНА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВИХ ПОИСКОВ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА.....	140
Козловська С. А. ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІВ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАнь МАРГАРЕТ ЛОРЕНС “ПТАХ У ДОМІ”.....	146
Корбич Г. Г. ЗАКЛИК МИКОЛИ ВОРОНОГО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	153
Крук А. А. КОНЦЕПЦІЯ ДОЛІ У ТВОРЧОСТІ Т. ГАРДІ ТА І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО.....	158
Крупка М. А. ДОСВІД ВТРАТИ БАТЬКІВЩИНИ У ХУДОЖНЬОМУ ОСВОЄННІ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК “ОСТАННІ ІСТОРІЇ”).....	162
Кулик О. П. ВОПРОС О “НАУЧНОМ ФЭНТЕЗИ” В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	170
Лиденкова О. А. СИМВОЛІЗАЦІЯ ОБРАЗА ПРИРОДИ В БЕЛОРУССКОЙ І АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ БАЛЛАДЕ.....	176

Москаленко О. О.

“БАЛАДА ПРО ЧЕРВОНИЙ КАПЕЛЮШОК”

Ф. ГАРСІЯ ЛОРКИ: У ПОШУКАХ СПРАВЖНЬОЇ ПОЕЗІЇ.....181

Пасютина Ю. Н.,“ОБЕЗЛИЧЕННЫЙ ГЕРОЙ”: СОЦИОЦЕНТРИЧЕСКИЙ ТИП РОМАННОГО
ГЕРОЯ (М. А. ШОЛОХОВ “ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА”).....191**Павлишин Г. Я.**ЕТНОКУЛЬТУРНА КОЛОРИСТИКА У СІМЕЙНІЙ САЗІ В НОВЕЛАХ МАРІЇ
МАТІОС “МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ”.....196**Позняк Н. М.**

УРБАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ

М. БОГДАНОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР.....201

Притолок С. А.ДОЛАННЯ ПЕРЕШКОД ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ДУХОВНОЇ І ФІЗИЧНОЇ
ЗРІЛОСТІ ГЕРОЯ В РОМАНІ КАРЛА ЕМІЛЯ ФРАНЦОЗА “ПАЯЦ”.....205**Радавська О. М.**

ПОЕЗІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

В АСПЕКТІ “ПОЕТИКИ ВОГНЮ”.....212

Росстальна О. А.

СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ОПОЗИЦІЇ “РЕАЛЬНЕ – УЯВНЕ”

В ОПОВІДАННІ Т. ГАРДІ “В ЗАХІДНІЙ СУДОВІЙ ОКРУЗІ”.....217

Самолук О. В.

ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОЧОСТІ 40-Х РОКІВ

XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУР.....223

Сафіюк О. В.

РЕЦЕПТИВНА ПОЕТИКА МОДЕРНІСТИЧНОГО РОМАНУ

ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА “УЛІСС”.....229

Сидоренко О. В.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ГЕНДЕРНОЇ ТЕМАТИКИ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ

МІСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ.....236

Скороходько Ю. С.

ТРАКТОВКА ПРОШЛОГО

В АНГЛІЙСЬКОМУ НЕОВІКТОРИАНСЬКОМУ РОМАНЕ.....243

Сокол М. О.

ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПЕРЕДМОВИ РІЗНОМОВНИХ ВИДАНЬ

“ЗАХАРА БЕРКУТА” І. ФРАНКА.....251

Соколовська С. Ф.

КОНЦЕПТОСФЕРА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....260

Сулейманова Н. В.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА

М. Ю. ЛЕРМОНТОВА “ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ”.....265

Тарарива Л. Ю.

РЕЦЕПЦІЯ МІФОСЮЖЕТУ БРАТОВБИВСТВА В ЛІРИКО-ДИДАКТИЧНІЙ

ФАНТАЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО “СІНО”

І СЕРБСЬКІЙ ЕПІЧНІЙ ПІСНІ “МУЙО І АЛІЯ”.....270

Roman Tashlitskiy

HETEROGLOSSIA IN TRANSLATION

(BASED ON UKRAINIAN TRANSLATIONS OF “ROMEO AND JULIET” BY WILLIAM SHAKESPEARE).....

274

Ткачик Н. М.

ВОДА ЯК СТРУКТУРОТВОРНИЙ ЕЛЕМЕНТ

ХУДОЖНЬОГО МІФОСВІТУ

(НА МАТЕРАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ПРОЗИ).....

278

Хабета І. М.

БІНАРНІСТЬ У РОМАНИ-ДИСТОПІІ МАРГАРЕТ ЕТВУД “ОРИКС І КРЕЙК” ...

284

Чайка О. М.

ПРОБЛЕМА МАНІПУЛЮВАННЯ СВІДОМІСТЮ ЛЮДИНИ В АНТИУТОПІЇ

Е. БЕРДЖЕСА: КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС.....

293

Чибізова Т. В.

МЕТАФОРИЧНІСТЬ СТИЛЮ ФРАНЦА КАФКИ

ТА ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ.....

297

Чик Д. Ч.

РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ В. СКОТТА “THE HEART OF MID-LOTHIAN”

У ПОВІСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА “КОЗИР-ДІВКА”.....

304

Чик О. І.

ЕМОЦІЙНО-СМИСЛОВА ДОМІНАНТА “СУМНИХ” РОМАНІВ

А. СВИДНИЦЬКОГО ТА І. КЕЛЛЕРА.....

313

Чирва Ю. О.

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ТВОРУ ТРУМЕНА КАПОТЕ

“З ХОЛОДНИМ СЕРЦЕМ”.....

320

Чистяк Д. О.

КОРЕЛЯЦІЯ МОВНОГО І МІФІЧНОГО У РОСІЙСЬКОМОВНІЙ ФІЛОЛОГІЧНІЙ

НАУЦІ II ПОЛ. XIX – ПОЧ. XX СТ.

327

Шатова І. Н.

К ВОПРОСУ ОБ АНАГРАММАТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ.....

334

Штайн У. Б.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ УТВОРЕННЯ ТА ВЖИВАННЯ ТЕРМІНУ

“МЕНЕДЖМЕНТ” В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ.....

342

Шевчук Т. С.

САТИРИЧНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ “РИТОРИЧНОЇ ЕПОХИ”

(ГОРАЦІЙ – ШЕКСПІР – СКОВОРОДА).....

347

Штанюк О. М.

ІНШОКУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ У МЕЖАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

(РОМАН Ч. АЧЕБЕ “РОЗПАД”).....

356

Юрасова Ю. О.

АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ НЕОРОМАНТИКОВ.....

361

Янусь Н. В.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА БЕРНСА В РОСІЙСЬКІЙ КРИТИЦІ.....

365

Збірник наукових праць

Наукові записки
Серія “Філологічна”

Випуск 15

Міжкультурна комунікація: мова — культура — особистість

*Матеріали міжнародної науково-практичної конференції
22-23 квітня 2010 року*

Головний редактор *Пасічник І. Д.*

Відповідальний за випуск *Коцюк Л. М.*

Укладачі *Ковальчук І. В., Коцюк Л. М.,
Крайчинська Г. В., Новоселецька С. В.*

Технічний редактор *Свинарчук Р. В.*

Комп’ютерна верстка *Крушинської Н. О.*

Художнє оформлення обкладинки *Олексійчук К. О.*

*За достовірність наведених фактичних даних, цитат,
власних імен, географічних назв та інших відомостей
відповідають автори.*

Підписано до друку 19. 04. 2010. Формат 42x30/4.

Папір офсетний. Друк різнографія.

Ум. друк. арк. 23,5. Гарнітура “TimesNewRoman”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”

Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво про державну реєстрацію

РВ №1 від 8 серпня 2000 року.