

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
*Філологічний факультет*

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Збірник наукових праць*

Заснований у 1997 році

***Випуск 26***

2018

Одеса  
«Астропринт»  
2018

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

До збірника увійшли статті з проблем теорії літератури та методології досліджень, з питань поетики художнього твору, в яких висвітлюються різні аспекти індивідуальної творчості, компаративістики, літературного процесу в українській, російській, інших національних літературах класичного періоду та XX–XXI століття, а також рецензії на наукові видання.

Для науковців, викладачів і студентів.

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

**Валентина Данилівна Нарівська**, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара;

**Олег Анатолійович Рарицький**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

*Збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук (літературознавство) наказом Міністерства освіти і науки України № 1604 від 22.12.2016 р.*

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол засідання № 8 від 17.04.2018 р.)

**Періодичність виходу журналу:** 2 рази на рік

Офіційний веб-сайт видання: <http://psl.onu.edu.ua/>

**Бази реферування та індексування журналу:**

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;

Українські наукові журнали;

Репозитарій Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

Base-search;

Google Scholar;

Index Copernicus ICV 2016: 59.42

THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

Odessa I. I. Mechnikov National University

*Faculty of Philology*

**THE PROBLEMS  
OF CONTEMPORARY  
LITERARY STUDIES**

*Edited volume*

Established in 1997

*Issue 26*

2018

Founder: Odessa I. I. Mechnikov National University

The problematics of literary theory and methodology of research, the matters of the poetics of art pieces and individual creative work are enlightened in the journal. The peculiarities of literary process in Ukrainian, Russian and other national literatures of classical period are analysed. Art experience of the XXth–XXIst centuries literatures are considered and there are proposed theoretical and methodological approaches in learning literary connections, important aspects of art pieces and reviews on scientific editions, as well.

The journal is recommended for scientists, teachers, students.

Editorial board:

**Eugene Chernoiivanenko** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *executive editor*; **Nina Bernadska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv); **Leslava Korenovska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Modern Languages of Pedagogical University of Cracow); **Natalya Maljutina** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Valentyna Musiy** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Mykola Paschenko** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant executive editor*; **Nina Rakovska** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Valentyna Silantieva** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Danuta Ulitska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Polish Studies of University of Warsaw); **Olena Mizinkina** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant*

Reviewers:

**Valentyna Narivska** — Doctor of Philology, Professor Department of Foreign Literature, Oles Honchar Dnipro National University;

**Oleg Rarytskyy** — Doctor of Philology, Professor the head of Department of the History of Ukrainian Literature and Comparative Studies Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University

*The miscellany included in the list of scientific professional publications of Ukraine Philology (literary studies) by the decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine N 1604 from 22.12.2016.*

Recommended for publication and distribution via the Internet by Philological Faculty Academic Council of Odessa National I. I. Mechnikov University (session protocol N 8 from 17.04.2018)

**Frequency:** twice a year

Site of Edition: <http://psl.onu.edu.ua/>

**Base of referencing and indexing of the journal:**

Scientific Periodicals in National Library of Ukraine Vernadsky;

Ukrainian scientific journals;

Institutional Repository at Odessa I. I. Mechnikov National University;

Base-search;

Google Scholar

Index Copernicus ICV 2016: 59.42

## ЗМІСТ

---

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

**Мізінкіна Олена**

Український історичний роман ХХ століття: проблема трансформації правди . . . . . 9

**Скляр Наталя**

Формы хронотопа в современной немецкой автобиографии . . . . . 21

**Фокина Светлана**

Карнавальность как фактор семиотизации страстей в ширяевском мифе об Амадее . . . . . 31

**Shevchenko Tetiana**

Mentative and Narrative Features of O. Zabuzhko's Essays . . . . . 44

### ДАВНЯ І КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

**Лавренюк Віолетта**

Ідейне спрямування поезій Тараса Шевченка . . . . . 59

**Мостова Людмила**

Культ «Книжної мудрості» в «Ізборнику» Святослава 1073 року . . . . . 69

### ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

**Погосян Наталія**

«Син волі» і «Терновий світ» Василя Шевчука: символічність заголовкових моделей . . . . . 78

**Анненкова Олена**

У пошуках національної ідентичності: візія Дж. Барнса . . . . . 93

**Атаманчук Вікторія**

Художня умовність у відображенні сутнісних реалій свідомості: трагікомедія Миколи Куліша «Маклена Граса» . . . . . 108

**Богданова Ольга**

Проекция нового мира в поэме А. Блока «Двенадцать» . . . . . 117

**Кара Тетяна**

Система персонажів княжої доби в українській історичній повісті першої половини ХХ століття . . . . .129

**Кипэр Милена**

Поэтика бытовой детали в рассказах Евгения Носова . . . . .138

**Коваленко Алла**

Жанрово-комунікаційні особливості подорожнього нарису Маркіяна Камиша «Оформляндія, або Прогулянка в Зону» . . . . .150

**Мусий Валентина**

Поэтика двойничества в романе Антона Понизовского «Принц Инкогнито» . . . . .162

**Соколовська Юлія**

Інтертекстуальні особливості прози Ірен Роздобудько . . . . .172

**Філат Тетяна**

Особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля в ліриці Ліни Костенко (стаття перша) . . . . .183

**РЕЦЕНЗІЇ****Гнатюк Мирослава**

Співтворчість розуміючих: автор — читач — інтерпретація . . . . .196

**Поліщук Ярослав**

Безмежжя тексту й рамки інтерпретацій . . . . .206

НАШІ АВТОРИ . . . . .212

## CONTENTS

---

### THE PROBLEMS OF THE RESEARCH THEORY AND METHODOLOGY

***Mizinkina Olena***

Ukrainian Historical Novel of the Twentieth Century: the Problem  
of Transformation of the Historical Truth . . . . . 9

***Sklyar Natalia***

The Principles of the Spatial Time Organization  
of the Contemporary German Autobiographical Literature . . . . . 21

***Fokina Svetlana***

Carnivality as Factor of Semiotization of Passions in Shiryaev's  
Myth about Amadeus . . . . . 31

***Shevchenko Tetiana***

Mentative and Narrative Features of O. Zabuzhko's Essays . . . . . 44

### ANCIENT AND CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

***Lavrenyuk Violetta***

The Ideological Orientation of Poems by Taras Shevchenko . . . . . 59

***Mostova Lyudmyla***

The Cult of «Book's Wisdom» in the Svyatoslav's «Izbornik»  
of the 1073 year . . . . . 69

### ART EXPERIENCE OF THE XXth–XXIst CENTURIES

***Poghosyan Natalia***

«The Son of Liberty» and «The Blackthorn World» by Vasil  
Shevchuk: Symbolity of Tital Models . . . . . 78

***Annenkova Elena***

In the Searches for the National Identity: Vision of J. Barnes . . . . . 93

***Atamanchuk Viktoriya***

Artistic Conditionality in Depiction  
of Essential Processes in Csciousness:  
Tragicomedy «Maklena Grasa» by Mykola Kulish . . . . . 108

***Bogdanova Olga***

The Projection of a New World in the Poem by A. Blok  
«The Twelve» .....117

***Kara Tetiana***

The System of Formers of the Knowledge of the Ukrainian  
Historical Condition of the first Half of the XXth Century .....129

***Kiper Milena***

The Poetic of the Household Detail in the Tempts of Evgeniy  
Nosov .....138

***Kovalenko Alla***

Genre-communicative Peculiarities of the Travel Essay  
by Markiyan Kamysh «A Stroll to the Zone» .....150

***Musiy Valentina***

Poetics of Duality in Novel by Anton Ponizovsky «Prince  
Incognito» .....162

***Sokolovska Yuliia***

Intertextual Features of Irene Rozdobudko's Prose .....172

***Filat Tetyana***

Features of the Artistic Interpretation of the Chernobyl Tragedy  
in the Lyrics of Lina Kostenko (article one) .....183

**REVIEWS*****Gnatyuk Myroslava***

Co-authorship of Intelligent: Author — Reader — Interpretation .....196

***Polischuk Yaroslav***

The Infinity of the Text and the Limits of Interpretation .....206

AUTHORS .....212



## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129457>

УДК 821.161.2–311.6]–048.77:93/94

### УКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ

*Олена Мізінкіна, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
mizinkina-o@ukr.net*

*У статті проаналізовано окремі етапи та аспекти творчої праці митця щодо художнього осмислення історії. Доводиться думка про тісну взаємодію наукового усвідомлення і художнього відображення письменником сторінок минулого, що сприяє процесу творення авторської концепції. Такий огляд дав змогу зробити висновки, які пояснюють особливість та виняткове місце жанру історичного роману в українській літературі.*

*Ключові слова: історичний роман, письменник, історична правда, художня правда, факт, психологія, документи епохи, історик.*

Із часів появи історичної прози й до сьогодні увага критиків, істориків і теоретиків літератури, компаративістів звернена до її жанрової специфіки. У працях Л. Александрової, С. Андрусів, Р. Багрій, Т. Бовсунівської, А. Гуляка, В. Дончика, М. Ільницького, Г. Ленобля, В. Малкіної, В. Оскоцького, Л. Ромащенко, М. Сиротюка, М. Слабошпицького, В. Фашенка, В. Чумака та ін. порушуються питання, які є провідними, визначальними для художніх творів історичної тематики. Серед них найбільш дискусійними є *проблеми жанрової природи історичного роману, трансформації історичної правди*, а звідси — і *співвідношення між фактом і художньою вигадкою, співмірність вимислу й домислу*. Аналізуються дослідниками питання *становлення українського історичного роману, тенденції розвитку, модифікації історичних романів, їхній зв'язок із «готичною» традицією, діахронічні межі, полемичність, філософічність, діалогічність, багатоплановість* тощо.

Цікавим і пізнавальним для осягнення художньої своєрідності історичної романістики видаються точки зору самих авторів жанрових моделей. Тому **мета** розвідки вбачається у вивченні та осмисленні ін-

дивідуальних суджень кращих представників мистецької когорти, які зробили значний внесок у розвиток українського історичного роману ХХ століття. А відтак **завдання** полягають у відстеженні мотивів стосовно звернення письменників до історичної тематики; процесу трансформації історичного фактажу в художній світ твору; рівня знань, поінформованості митця щодо певного історичного періоду; функцій історичної романістики з-поміж інших творів художньої літератури.

Важко заперечити, що вагомий внесок у з'ясування багатьох складних науково-методологічних питань зробили саме письменники — творці історичного роману, які розкрили цілу низку «секретів» художньої реконструкції давноминулих часів. Так, Валерій Шевчук, приміром, уважає, що «український письменник брався (та й береться) за історичну тему з кількох спонук: ставить перед собою мету просвітну і хоче відтворити картини минулого, щоб читач здобував історичне мислення на матеріалі рідної історії (класичний зразок — О. Левицький з його «Волинськими оповіданнями»); ставить перед собою мету патріотичну, тобто нагадує читачу героїчну історію свого народу (класичний зразок — романи М. Старицького); ставить перед собою мету через історичні аксесуари вирішити реальні сьогочасні пекучі проблеми (І. Франко і Леся Українка)» [13, с. 382].

Ідейно близька до відомого майстра прози і Раїса Іванченко, коли мовить про таємниці написання своїх романів: «Два завдання я ставила перед собою при створенні романів. Перше — відродження історичної пам'яті народу. Друге — це розуміння нашої сутності. Хто ми є? Яке наше коріння? Який наш розвиток від княжої доби до сьогодення?» [7, с. 378]. І далі: «Отак через призму минулого прагнула побачити і сьогоднішній день, показати проблеми, які важливі для нас і нині. Самовладдя одного правителя чи групи — це вічні проблеми. Історичний роман, на мою думку, дає можливість поглиблювати громадянську свідомість, розуміння сучасних процесів у суспільстві, відроджувати історичну пам'ять народу» [7, с. 379].

Розмислюючи над тим, що є поштовхом, рушійною силою до написання історичної белетристики, Іван Білик твердив: «На історичну тему я перейшов завдяки матері... Вона буквально обожнювала історичну літературу. І ото я, на замовлення рідної матері, почав шукати тему» [1].

Роман Іваничук у своїй книзі спогадів «Дороги вольні і невольні» зізнається, що «праця над кожним історичним романом починалася

в мене з несподіваного і, здавалось би, випадкового поштовху: якби я не подружився з художниками Безпалковими і не поїхав з ними в Олеське — не написав би «Олеської трилогії»; якби не відбував військову службу в Азербайджані, а потім, через багато років, не поїхав на ті місця, де служив, — хіба відшукав би я загублені сліди Миколи Гулака, героя мого «Четвертого виміру»?; якби не потрапила мені — теж випадково — до рук книжка професора Г. Фруменкова «Узники Соловецького монастиря», то й не з'явилась би ніколи в світі дилогія «Журавлиний крик»; якби я не став депутатом Верховної Ради, не було б «Орди...» [4, с. 215].

Обставини «народження» історичних романів Семен Складенко пояснює так: «Все дитинство моє пройшло в тих місцях, де значною мірою розгортаються події «Святослава» і «Володимира». Я знав, що навпроти рідної Прохорівки стояла Родня, місто-фортеця, збудоване тисячу літ тому, ще з дитинства чув багато легенд, казок, переказів про Родню. У Прохорівці жив колись ширий друг Т. Г. Шевченка Михайло Максимович, у бібліотеці якого було зібрано безліч книг про Київську Русь та її історію. Бувши ще гімназистом, я багато разів заглядав до бібліотеки Максимовича, де з рук його сина Олексія Михайловича одержав і перечитав силу-силенну книг про нашу сиву старовину. Враження ці жили в моїй душі, довго просились на папір. І от настав той час, коли велике почуття любові до великих часів у житті наших пращурів перейшло на папір, хоч для цього мені довелося немало років вивчати все, що стосується народу, його боротьби й перемог, культури, побуту, звичаїв різних верств населення тих далеких часів» [11, с. 6].

Період, який передує написанню історичного твору, вимагає кропіткої роботи з матеріалами, що потверджує і автор «Сіверян» — Дмитро Міщенко: «Роман невеликий за обсягом, але він забрав у мене п'ять років наполегливої праці, причому чотири з них пішли на вивчення й освоєння подій понадтисячолітньої давності» [9, с. 79]. І Білик — автор «Меча Арея», «Похорону богів», трилогії «Скіфи» — теж наголошує на скрупульозному вивченні документальних джерел твору: «Я вбачаю свою найбільшу заслугу в тому, що я продовжив історію вглиб. І не висмоктав з пальця, а посилався на авторитети і авторитетні джерела, збирав усе по крупинці» [1].

Вивчаючи той чи той період минувшини, письменник уподібнюється до науковця-історика. Не випадково серед творців історичного роману чимало вчених, дослідників сивої давнини, — зокрема Раїса

Іванченко, Б. Лепкий, Вал. Шевчук, В. Ян та ін. Проте різниця в роботі історичного прозаїка й ученого-історика значна і незаперечна. Ще наприкінці XIX ст. автор історичної повісті «Захар Беркут» Іван Франко в передмові до твору зазначив: «Повість історична — се не історія... Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами. Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку, повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» [12, с. 7].

Про взаємодію двох іпостасей (історика і творця словесного мистецтва) в одній особі міркує й Раїса Іванченко. Так, у розмові з М. Ільницьким вона розкриває аспекти взаємодії та співпраці історика й письменника: «Історик дає основу літераторові — ставить проблему, дає історичні факти, а вже літератор у міру творчої уяви, уміння розшифрувати закономірності людської і суспільної психології, у міру особистої інтуїції і логічних художніх домислів відтворює певні пласти історії, думи, сподівання людей, веде читача звивистими коридорами мистецької уяви і логічних міркувань до розкриття правди історії. І виходить, що історик допомагає літераторові, тримає його на ґрунті реальності, дисциплінує думку, застерігає від фальшування, а літератор допомагає історикові побачити оті внутрішні закономірності людського буття, збагнути той дух епохи, ті порухи людської душі, без яких не можна говорити ні про яке відтворення правди історії» [6, с. 338]. Як переконуємося, *співпраця історика та письменника* необхідна, поза нею неможлива гармонія правди історичної і правди художньої, та й, зрештою, повноцінна реалізація історичного жанру в мистецтві.

Питання правдивого відтворення *хронотопу*, що є достатньо віддаленим у часовому вимірі, надзвичайно складне і вимагає неабиякої підготовки письменника. Історик за освітою та письменник за покликанням Вал. Шевчук вважає, що «коли вже хтось займається літературою, то мусить пізнати своє національне письменство від самого коріння, у якнайповнішому обсязі чи бодай у найвидатніших його здобутках. Але мусить так само пізнавати й світову літературу, не сміє від неї відриватись» [10, с. 54].

Окрім досконалого знання літератури, митцеві слова для відтворення історичної картини дійсності необхідне знання відповідної

мови. «Мова для мене — це справді одна з найбільших таємниць, — констатує Вал. Шевчук. — Є мовби доповненням мого життя, якщо не самим життям. Видається мені безмежною у своїх інтонаційних та синонімічних можливостях. Можна передавати нею найрізноманітніші відтінки, змальовувати найтонші образи. Я знаю також структуру давньоруської, старопольської, церковнослов'янської мов, знаю їхню історію... Отож коли пишу власні твори, не маю жодних проблем із відтворенням духу епохи, її мовного колориту» [10, с. 57].

Історичний роман вирізняється з-поміж інших художніх творів тим, що в його основі обов'язково має бути історичний факт чи система фактів, історична особистість, історична подія. Тому, на думку Раїси Іванченко, «письменникові-романісту важливо знати досконало і дослідницьку літературу, і документи епохи... Тільки на ґрунті історичної правди можна показати в історичному романі правдиве уявлення і про легендарні часи, і про події пізнішого часу, відчуті справжню ціну всього того, що маємо нині» [6, с. 344].

Окреслені питання специфіки роботи творця художньої історії не вичерпують усі грані письменника. Автор понад десятка історичних романів Павло Загребельний вважає, що «справжній романіст — це філософ, блискучий ерудит, знавець мови і літератури, він видобуває цілий світ, заселяє його людьми, дає йому закони, творить небо і землю, води й рослини, найголовніше ж: творить світ людей, речей, часів. Можна б визначити три складники роману: особа автора, час і граматику твору, де поєднуються проблеми мови і часу» [2, с. 386]. Класик жанру називає необхідні риси письменника-реконструктора історії та складові довершеного твору про давноминулі часи.

Своє бачення критеріїв вагомості історичного роману висловлює і Раїса Іванченко. «Як на мій погляд, — зазначає письменниця та історик одночасно, — авторитет історичного роману знижує передусім відсутність значущої суспільної проблеми, до якої автор мусить повернути серце і думку читача. По-друге, фальшивість засобів, якими оперує автор, подробиці під історію, у той час як треба знати її й розкривати її психологію. І, по-третє, значимість позиції автора. Письмо тоді переконливе, коли воно виходить від зболеного серця, коли авторові самому не байдужа та проблема, про яку він хоче говорити. Як і в кожному художньому творі, так і в історичному романі, а може, з ще більшою силою, надзвичайно чітко просвічується інтелектуальний і естетичний потенціал самого автора, рівень його освіченості та еру-

диції, громадянська мужність, зрештою, уміння любити й ненавидіти і брати на себе відповідальність відстоювати свої ідеали попри всілякі кон'юнктурні неузгодженості... Історичний твір тільки тоді набуває якоїсь значимості, коли він може вплинути на читача, допомогти йому вибрати громадянську позицію. Інакше навіщо й писати! А це можливо лише тоді, коли автор вкладає у письмо і знання, і душу» [6, с. 355].

Аналізуючи свою роботу над циклом романів про Київську Русь («Диво», «Смерть у Києві», «Первоміст», «Євпраксія»), П. Загребельний констатував: «Я намагався відтворити не тільки побут, обстановку, політичну й моральну атмосферу того часу, а й психологію наших попередників» [3, с. 441]. Отже, як наголосив знаний історичний романіст, запорукою справді історичного твору має бути і *реконструкція психологічних аспектів буття людини в контексті епохи*.

Найсуттєвіші з таких аспектів зафіксовані, зокрема, у фольклорі, що й підкреслила в діалозі з літературознавцем М. Ільницьким Раїса Іванченко: «Народна пісня — це душа народу. Без неї не досягти ні його радостей, ні болів. Не збагнути шляхетності і чистоти душевних поривів. Не збагнути й самого народу. Історичні ж романи не лише переповідають історію народу, а й розв'язують в історичному аспекті найважливіші суспільні проблеми, які мають сенс і для сучасного життя. Через те автор такого твору не може обійтися без з'ясування психології народу і суспільства, а отже, без народного слова» [6, с. 353].

У важливості пізнання й відтворення народного коріння переконаний і відомий романіст І. Білик. «Я <...> атеїст споконвіку, — говорить про себе письменник. — Але шаную звичаї. І хоча не вірю ні в Ісуса, ні в Сварога, але оберу Сварога — бо це дійсно наша стародавня, тисячолітня традиція. Мене не цікавить релігія, мене цікавить обрядовість. І треба відродити традицію не те що наших пращурів, а й пращурів наших пращурів. Наша ж язичницька віра була ще за тисячі років до християнства» [1].

Разом із тим «історичний роман — це перш за все художнє полотно, а не ілюстрація до підручника з історії, — вважає Володимир Малик. — Його треба писати так, щоб, не погрішивши проти історичної правди в цілому, показати шматок живого життя далекого від нас часу. Дійсність завжди конкретна. І такою її треба показувати. А конкретність у художньому творі проявляється тільки через конкретність життєвих деталей: мови, побуту, подій. Однак і цього мало. Щоб твір був цілісний і цікавий, цю конкретність треба ввігнати в цілісний, добре закручений

сюжет. Отже, характери і сюжет — основні, на мою думку, компоненти всякого читабельного роману і історичного в тім числі» [8, с. 38].

Проблема *взаємовпливів автора і читача, меж авторського домислу, відповідальності письменника* була завжди актуальною. Особливо ж гостро вона постає для автора історичних романів, який, на думку Раїси Іванченко, «не має права спекулювати популярністю історичної теми й використовувати історичний антураж для плетива сюжету про неймовірні пригоди, які у кращому разі можуть проілюструвати побут чи звичаї епохи. Мені здається, що безгрунтовне фантазування тут неприпустиме: історичний роман — роман політичний, ґрунтується на строгих закономірностях історії, не допускає фальшування, бо читач відплатить авторові недовір'ям. І правильно зробити: література — це правда життя в усіх його виявах. Немає правди — немає літератури. А історичний роман неодмінно має передбачити ще й правду історичну. Правда історії і правда художнього слова — ось той сплав, який може принести авторові тривале довір'я читача. Правда історичного романіста вимагає не тільки знань, а й громадянської відваги» [6, с. 340].

Кожен автор історичного роману по-своєму втілює власну концепцію бачення тієї чи тієї постаті, події, епохи. Це виявляється у творенні композиції роману і відповідному стилі письма. «Функціональна сутність літератури завербувала й мене, — пише Р. Іваничук. — Знайшовши у її природі можливість для підпільної діяльності — тобто змогу прикривати текстом підтекст, який наш читач навчився непомірно розшифровувати, — я зумів зробити і свій скромний внесок...» [4, с. 474].

Раїса Іванченко зізнається, що після написання роману «Клятва» «почала постійно вдаватися до документальних свідчень уже і в інших романах, розсіювати маленькі цитати із давніх джерел. Мені, — міркує письменниця, — цим хотілося підкреслити, що та чи та думка чи подія, про які я пишу в романі, не видумані мною, вони були реальністю історії... — І далі: — Оцей стиль документалізації моєї історичної прози залишився і в інших романах про Київську Русь, і використовувала я його для підсилення переконання читача, що названі щойно автором оцінки, події чи слова персонажа не видумки, що це було в історії саме так... що я пишу про істинну правду. І ось я її підтверджую!.. Щоправда, деякі критики цього не шанували: мовляв, авторка вдається до великих публіцистичних відступів» [5, с. 413]. Таким

чином письменниці засвідчила *домінуючу роль історичної правди як запоруки істинності художньо реконструйованої історії*. Адже саме історично встановлені факти та реалії є фундаментом вірогідного, очевидного і незаперечного зображення у художньому творі.

Отже, переконалися, що історичний романний жанр у вітчизняному письменстві визрівав поступово й осмислено, розростаючись до репрезентанта художньої свідомості нації й водночас вигранюючись теоретично, через глибоке осмислення як творцями цієї форми, так і її критиками, дослідниками. Особливого розмаху цей процес піднесення жанру набуває у другій половині ХХ ст., що відображено в поглядах їх творців.

Ознайомившись з поглядами авторів історичної романістики щодо проблем її творення, зазирнувши краєм ока до творчої лабораторії белетристів давноминутих часів, приходимо до такого висновку, що, приступаючи до написання історичного твору, автор переслідує такі завдання, як актуалізація історичної пам'яті народу, вирішення сьогочасних проблем суспільства крізь призму фактів з минулого, осягнення історичного розвитку нації. Важливим є і те, що виникненню творчого задуму письменника сприяє значиме з погляду історії місце народження / проживання, оточення, тобто близький контекст, або щасливий випадок (зустріч, розповідь, документ, книга, поїздка і т.д.). У творчому процесі трансформація історичної правди в художню вимагає скрупульозного вивчення усього масиву існуючої довідкової літератури, документів епохи, архівів, досліджень істориків, етнографів, географів, літературознавців і т. п. Передумовою реалізації таланту творця давноминулої доби має обов'язково бути знання національної та світової класичної літератури, мови й культури відповідної епохи; вироблення ним громадянської позиції; митець має проявитись як інтелектуально мислячий, ерудований, відповідальний за свою концепцію громадянин, який любить і шанує свою історію. Власне сам процес написання історичного роману впливає на створення нових форм вираження концепції письменника, а відтак — і зміну стилю (активне залучення підтексту, документів епохи). В кінцевому рахунку історичний роман повинен порушувати значущі проблеми суспільства, відтворювати моральну і духовну атмосферу певного періоду в історії, розкривати психологію доби, зображувати непересічні характери, постаті в історії, усебічно та повнокровно змальовувати життя попередніх поколінь.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Білик Іван: Євген Марчук переконував мене відмовитися від «Меча Арея»: [Електронний ресурс] / Іван Білик // Друг читача. — 2009. — 3 липня. — Режим доступу <http://vsiknygu.net.ua/interview/1024/>.
2. Загребельний П. А. Гідності й гріхи наших романів / Павло Загребельний // Загребельний П. А. Неложними устами: статті, есе, нариси. — К.: Радянський письменник, 1981. — С. 366–388.
3. Загребельний П. А. Спроба автокоментаря / Павло Загребельний // Загребельний П. А. Неложними устами: статті, есе, нариси. — К.: Радянський письменник, 1981. — С. 438–458.
4. Іваничук Р. Дороги вольні і невольні. Спогади та медитації / Роман Іваничук. — Львів: Просвіта, 1999. — 576 с.
5. Іванченко Р. П. «Народ без власної держави — беззахисний народ» / Р. П. Іванченко // Іванченко Р. П. Я повертаю Україні те, що в неї вкрадено: Статті. Нариси. Роздуми. — К.: Український письменник, 2005. — С. 405–417.
6. Іванченко Р. П. «Тільки на ґрунті історичної правди...» / Р. П. Іванченко // Іванченко Р. П. Я повертаю Україні те, що в неї вкрадено: Статті. Нариси. Роздуми. — К.: Український письменник, 2005. — С. 337–355.
7. Іванченко Р. П. «Тільки народ, який усвідомлює себе, може мати майбутнє» / Р. П. Іванченко // Іванченко Р. П. Я повертаю Україні те, що в неї вкрадено: Статті. Нариси. Роздуми. — К.: Український письменник, 2005. — С. 376–381.
8. Малик В. Синя книга: Щоденник (записки для себе). 1958–1998 / Володимир Малик / упорядники О. В. Сиченко, Н. О. Сиченко. — Полтава: ТОВ «АСМІ», 2010. — 308 с.
9. Медуниця М. Перевали життя і творчості / М. Медуниця // Рідна школа. — 2001. — № 11. — С. 78–79.
10. Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком / Агнешка Пивоварська // Сучасність. — 1992. — № 3. — С. 54–59.
11. Слабошпицький М. Семен Скляренко і його «Святослав» / Михайло Слабошпицький // Скляренко С. Д. Святослав: Роман. — К.: Дніпро, 1987. — С. 5–18.
12. Франко І. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці. Передмова / Іван Франко // Франко І. Твори: в 50 т. — Т. 16. — К.: Наукова думка, 1978. — С. 7–154.
13. Шевчук В. О. Загадковий і манливий світ Наталени Королевої / В. О. Шевчук // Шевчук В. О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. — К.: Радянський письменник, 1990. — С. 378–385.

## УКРАИНСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН XX ВЕКА: ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ

*Елена Мизинкина*, канд. филол. наук, доцент

*Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова*

*В статье сделана попытка проанализировать отдельные этапы творческой работы писателя по осмыслению истории. Доказывается мысль о тесной взаимосвязи научного и художественного осознания писателем страниц далекого прошлого, что способствует процессу воссоздания авторской концепции. Такой обзор дает возможность сделать выводы, которые объясняют особенности и исключительность жанра исторического романа в украинской литературе.*

**Ключевые слова:** исторический роман, писатель, историческая правда, художественная правда, факт, психология, документы эпохи, историк.

## UKRAINIAN HISTORICAL NOVEL OF THE TWENTIETH CENTURY: THE PROBLEM OF TRANSFORMATION OF THE HISTORICAL TRUTH

*Olena Mizinkina*, Candidate of Philology, associate professor

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

*The relevance by the article is caused of the dynamic development of the genre of the historical novel in the twentieth century, its active research by leading literary critics and a number of unresolved issues. It is indicated that the genre nature of the historical novel, the transformation of historical truth, and hence the correlation between the fact and the invention (admonition), the proportionality of fiction and premise are presented as the most controversial issues. The researchers analyze the problem of the formation of the Ukrainian historical novel, the tendencies of its development, the modification of historical novels, their connection with the «gothic» tradition, the diachronic limits, polemical, philosophical, dialogic, multiplicity etc.*

*It is assumed that the considering of the creators of the genre model are worthy. The aim of the research is to study and comprehend the individual judgments of the best representatives of the artistic world who made a significant contribution to the development of the Ukrainian historical novel of the twentieth century. Therefore, the task of the article is to track the motives of the writers' appeal to historical themes; the process of the transformation of historical facts into the artistic world of a work; level of knowledge, knowledge of the artist in a certain historical period; functions of historical romanticism among other fiction works.*

*Points of view of such writers as Ivan Bilyk, Pavlo Zagrebelynyj, Raisa Ivanchenko, Roman Ivanychuk, Volodymyr Malik, Dmitry Mischenko, Semen Sklyarenko, Valeriy Shevchuk, which were highlighted in the interviews, autocompositions, diaries, memoirs, reviews were considered.*

*Such an overview made it possible to draw conclusions which explain the peculiarity and exclusive position of the genre of the historical novel in Ukrainian literature:*

*Starting to write a historical work, the author pursues such tasks as:*

– updating the historical memory of the people, solving contemporary problems of society through the prism of examples from the past, comprehension of the historical development of the nation;

– place of birth / residence, environment, that is, the close context, or a happy event (meeting, story, document, book, trip, etc.) which are significant in terms of history promote the emergence of a creative idea of the writer;

– the transformation of historical truth into art requires careful study of the entire array of existing reference literature, documents of the era, archives, studies of historians, ethnographers, geographers, literary critics, etc.;

– the creator of the past must know the national and world classical literature, language and culture of the corresponding era, must be a person with a civic position, also erudite, responsible for his concept person, who thinks intellectually, loves and honors his history;

– the process of writing a historical novel affects the creation of new forms of expression of the concept of the writer and hence a change of his or her style (active engagement of the subtext, documents of the era);

– the historical novel must violate the important problems of society, reproduce the moral and spiritual atmosphere of a certain period in history, reveal the psychology of that time, depict the iconic characters, figures of history, comprehensively and perfectly depict the life of previous generations.

**Key words:** *historical novel, writer, historical truth, artistic truth, fact, psychology, documents of the era, historian.*

## REFERENCES

1. Bilyk, I. (2018), «Yevhen Marchuk persuaded me to abandon the «Sword of the Areas»» available at: <http://vsiknygy.net.ua/interview/1024/>
2. Zahrebelnyi, P. A. (1981), «Dignity and sins of our novels», Zahrebelnyi P. A. *Nelozhnymy ustamy: statti, ese, narysy*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 366–388.
3. Zahrebelnyi, P. A. (1981), «Attempt of autocompositions», Zahrebelnyi P. A. *Nelozhnymy ustamy: statti, ese, narysy*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 438–458.
4. Ivanychuk, R. (1999), *Dorohy volni i nevolni. Spohady ta medytatsii* [The voluntary and involuntary roads. Memories and Meditations], Prosvita, Lviv [in Ukrainian].
5. Ivanchenko, R. P. (2005), ««People without its own country is a defenseless people»», Ivanchenko R. P. *Ya povertaiu Ukraini te, shcho v nei vkradeno: Statti. Narysy. Rozdumy*, Ukrainskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 405–417 [in Ukrainian].
6. Ivanchenko, R. P. (2005), ««Only on the basis of historical truth...»», Ivanchenko R. P. *Ya povertaiu Ukraini te, shcho v nei vkradeno: Statti. Narysy. Rozdumy*, Ukrainskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 337–355 [in Ukrainian].
7. Ivanchenko, R. P. (2005), ««Only the people who realize themselves can have a future»», Ivanchenko R. P. *Ya povertaiu Ukraini te, shcho v nei vkradeno: Statti. Narysy. Rozdumy*, Ukrainskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 376–381 [in Ukrainian].

8. Malyk, V. (2010), *Synia knyha: Shchodennyk (zapysky dlia sebe). 1958–1998* [Blue Book: Diary (notes for yourself). 1958–1998], TOV «ASMI», Poltava [in Ukrainian].
9. Medunytsia, M. (2001), «The Benefits of Life and Creativity», *Ridna shkola*, no. 11, pp. 78–79.
10. Pyvovarska, A. (1992), «The house on the mountain. The conversation with Valeriy Shevchuk», *Suchasnist*, no. 3, pp. 54–59.
11. Slaboshpytskyi, M. (1987), «Semen Sklyarenko and his «Svyatoslav»», Skliarenko S. D. *Svyatoslav*, Dnipro, Kyiv, pp. 5–18 [in Ukrainian].
12. Franko, I. (1978), «Zakhar Berkut. The image of public life of the Carpathian Rus' in the XIII century. Preface», Franko I. *Tvory: V 50-ty t.*, Vol. 16, Naukova dumka, Kyiv, pp. 7–154 [in Ukrainian].
13. Shevchuk, V. O. (1990), «Mysterious and flattering world of Queen Natalie», Shevchuk V. O. *Doroha v tysyachu rokiv: Rozdumy, statti, ese*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 378–385 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129458>

УДК 821.112.2–312.6.09

## ФОРМЫ ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ АВТОБИОГРАФИИ

*Наталья Скляр, канд. филол. наук., доцент*

*Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко*

*natalieskljar@ukr.net*

*Рассматривается специфика пространственно-временного континуума современной немецкой автобиографии на материале произведения Г. Грасса «Луковица памяти». Среди главных принципов организации хронотопа в указанных текстах выделяются: текстовая фрагментарность, непоследовательная ассоциативная смена места событий, игра с временными формами. Анализируется роль автобиографической памяти, которая также отразилась в пространственно-временном континууме, именно ее спецификой объясняются нарушения временной и логической последовательности. Также активизируется понятие «четвертое время» как литературный прием передачи хода событий и сопоставления различных временных уровней.*

**Ключевые слова:** *немецкая автобиография, пространство, время, фрагментарность, автобиографическая память.*

**Постановка проблемы.** В современном литературоведении продолжается всестороннее изучение автобиографической прозы. В условиях постмодернизма жанр автобиографии обретает новые особенности развития сюжета и композиции, не характерные для документальных жанров. Среди них можно выделить введение образов и мотивов, выполненных художественным методом, заимствованным из романной техники [4, с. 94], смешение факта и фикции [7] и т.д. Эту мысль подтверждают тексты современных автобиографий Х. Мюллера «Война без битвы. Жизнь в двух диктатурах» (1992), М. Райх-Раницкого «Моя жизнь» (1999), Е. Леци «Разрушенные детства» (2001), Й. Феста «Я не» (2006), Г. Грасса «Луковица памяти» (2006), «Фотокамера: истории из темной комнаты» (2008), К. Х. Борера «Сейчас» (2017). Возникновение постмодернистской автобиографии дает основание для дальнейших исследований ее текстовой плоскости.

Обращение к немецкой автобиографической литературе открывает ряд перспективных вопросов в изучении особенностей пространственно-временного построения художественно-документального произведения. Этот аспект и явился предметом настоящего исследова-

дования, его основные положения отображены в настоящей статье, **цель** которой заключается в раскрытии концепции времени и пространства в немецкой автобиографической прозе новейшего периода развития литературы. Особое внимание привлекла автобиография «Луковица памяти» немецкого писателя и общественного деятеля Г. Грасса, изучением некоторых аспектов поэтики которой уже активно занимались зарубежные ученые-литературоведы Л. Вилле [9], Н. Дж. Шмидт [8], С. Сатовская [3].

В работе использован описательный метод исследования для раскрытия теоретических аспектов пространственно-временного построения автобиографического произведения. Для выявления элементов хронотопа автобиографического текста применен структурно-функциональный метод литературоведческого анализа, а также общенаучные методы отбора и систематизации материала, метод системно-целостного анализа художественного текста.

Пространственно-временная организация любого художественного произведения обусловлена сочетанием его художественной системы, основными заложенными в нем смыслами и главными образами.

В автобиографии события могут быть описаны как с помощью поступательной динамики, так и ретроспективно. Использование только первого способа поступательной динамики, когда герой описывает произошедшее в настоящий период, встречается довольно редко в современных автобиографиях. Его дополняет второй способ, представляющий передачу минувших событий, их анализ и комментарии с точки зрения автора-повествователя. Такое сочетание встречается в немецких автобиографических произведениях С. Цвейга «Вчерашний мир» (1942), Э. Кестнера «Когда я был маленьким» (1957), К. Цукмайера «Если бы это была часть меня» (1966).

Характерные для документальной литературы в целом — исторический и субъективный — временные потоки в автобиографии могут протекать параллельно или дополнять друг друга. Это обусловлено тем, что протагонистом там выступает сам автор с его личностными характеристиками, внутренними переживаниями, социальными взаимоотношениями на фоне исторических событий, поэтому временные потоки развиваются и проходят в тесной взаимосвязи.

Что касается пространства, то эта категория раскрывается во всем жизненном пространстве главного героя. Его формирование стро-

ится на описании определенных точек — личных, судьбоносных моментов, описанных субъективно.

В пространственно-временной организации автобиографического произведения не последнюю роль играет память. Связь автобиографической памяти и исторического сознания позволяет писателю расширить пределы своей автобиографии и ее субъективного анализа за счет углубления в историческую реальность. Это также дает ему возможность вывести свое повествование за рамки биографического и исторического времени и пространства или, наоборот, сузить до предела конкретного жизненного периода. В этом случае, по мнению Е. Вахненко, можно говорить об «автобиографической эпизации», которая создается в произведении за счет расширения хронотопа [1, с. 9].

Часто в литературоведении возникают научные споры относительно жанрового разграничения мемуаров и автобиографии [8, с. 253]. Если обратиться к этому вопросу и сравнить временную организацию этих художественно-документальных жанров, то можно отметить, что время в автобиографическом произведении носит более эпический характер, имеет связь с историей, внешнюю однонаправленность, замкнутость в системе концептуальной памяти автора, всеохватность и особую насыщенность событиями.

Итак, время и пространство в структурной организации автобиографии являются важными категориями относительно жанрового разграничения. Благодаря им писатель раздвигает границы, выводит рассказ за рамки биографического и исторического времени и пространства. Эти основные постулаты пространственно-временных отношений в автобиографическом тексте и их вариации хотелось бы рассмотреть сквозь призму немецкой автобиографической прозы, а именно, в автобиографии Г. Грасса «Луковица памяти».

Автобиографические произведения немецкого писателя, нобелевского лауреата и общественного деятеля Гюнтера Грасса передают объемную картину событий его жизни и литературного творчества. Рассмотрение их пространственно-временного континуума дает материал для раскрытия и анализа совершенно новых способов для текстового оформления и передачи событий жизни автора. Так пространство и время передаются с учетом специфики человеческой памяти в целом и памяти самого героя. Благодаря игре с памятью в автобиографии «Луковица памяти» появляется некая фрагментарность воспоминаний, которая делает более явными стилизацию и фик-

ционализацию повествования. Перед читателями разворачиваются истории, анекдотические ситуации, короткие и длинные рассказы из жизни автора, представленные с помощью отточенных предложений, метафорических оборотов, иронии, своеобразно построенных характеров персонажей, что не свойственно для лаконичного и мало-выразительного языкового стиля автобиографии. Однако в «Луковице памяти» все они крепко сплетаются в единый текст.

Движение во времени и пространстве происходит на основе ассоциаций, когда одно воспоминание вызывает другое. Переход от одной сцены к другой бывает довольно резким даже в пределах одной главы. Игра со временем создает внезапные или немотивированные переходы между эпизодами. От одной сцены, изображающей жизнь героя, происходит перенос к более ранним или будущим событиям. Такие пространственно-временные трансформации наблюдаются в рассказе Гюнтера Грасса о его военных буднях. На основе ассоциативно обусловленного воспоминания автор неожиданно прикрепляет следующий фрагмент, который передает события, произошедшие через много лет. Во время обеда солдаты ведут обычную беседу, кто-то спрашивает, что это за местность, где стоит их часть. Звучит ответ: *«Лаузиц. Сразу находится знающий человек: 'Здесь полно бурого угля'»*. И вдруг рассказ переходит к событиям далекого будущего: *«Весной девяностого года сразу несколько причин привели меня в деревни и городки этого края между Котбусом и Шпрембергом. Живо интересуясь происходящим вокруг, я записывал все, что поражало новизной, но мыслями не мог оторваться от прошлого»* [2, с. 191]. Далее продолжается рассказ об этом периоде жизни, а на следующей странице происходит спонтанный переход: *«Но потом — между одним рисунком и другим — кинолента закрутилась назад, и я вновь пустился, пускаюсь по собственному следу. Со сдвигом во времени мне предстоит найти у дороги, ведущей из Зенфтенберга в Шпремберг, рядового мотопехоты, который стоит возле старшего ефрейтора, говорящего на берлинском диалекте с ноющими интонациями, разглядывает окрестности и строит гримасы»* [2, с. 192]. С помощью таких временных трансформаций в композиции автор может разворачивать свои воспоминания, как кадры киноленты, и представлять их в любой последовательности.

В автобиографии встречается множество рассуждений об особенностях человеческой памяти. При ее описании автор использует все богатство языковых средств выразительности: метафорические



разновидности, стилистические средства с яркой эмоциональной окраской. То он описывает жизнь в виде ленты конвейера и события «вспыхивают на ней то тут, то там», то восклицает: «Воспоминания любят по-детски играть в прятки. Таятся. Склонны к лести и прикрасам, часто безо всякой на то нужды. Препираются со сварливой памятью, которая с мелочным педантизмом пытается доказать свою правоту. Память, если додумать ее вопросами, уподобляется луковице: при чистке обнаруживаются письма, которые можно читать — буква за буквой. Только смысл редко бывает однозначным...» [2, с. 9]. По этим акцентам, обусловленным памятью, и выстраивается сюжет, в котором события не всегда связаны друг с другом логикой повествования и временной последовательностью. Речь в этом случае идет даже о монтажной организации автобиографического текста, которая создает своеобразную фрагментарность наррации. Это позволяет делить пространство самого автобиографического текста и с легкостью переносит читателя из одного места в другое в рамках одной сюжетной линии или даже сцены.

Еще одним элементом пространственно-временной организации автобиографии Г. Грасса видится специфика употребления форм прошедшего и настоящего времен. Так, обычное немецкое повествовательное прошедшее время (Präteritum) часто заменяется на форму настоящего времени (Präsens). Благодаря этой временной смене у читателя возникает впечатление, что он сейчас и здесь видит перед глазами описываемую картину. Настоящее время часто используется для воссоздания атмосферы прошлого, потому что автор может передавать описание событий прошлого как сцены в театре [5, с. 580].

В своих воспоминаниях Г. Грасс частично переходит в настоящее время, при изображении картин, которые особо выделяются среди его воспоминаний. Ведь память, по его мнению, не предлагает нам готовый фильм, она дает только отдельные снимки, которые мы можем дополнить за счет наших знаний о прошлом и соединить в целое. Также настоящее время в автобиографии может использоваться, когда событие или образ должны быть изображены точно и ярко.

Настоящее время (Präsens) при описании «особенных» событий является важным временным маркером в автобиографической композиции еще и потому, что оно содержит особый импульс, который побуждает писателя создать свое произведение целостным, довести начатое написание до завершения. Чаще этот импульс появляется из

чувства долга, автор ощущает, что он что-то должен последующим поколениям. Г. Грасс, например, говоря о национальной вине немцев в развязывании Второй мировой войны, переходит к повествованию в настоящем времени (хотя предыдущие размышления были написаны в прошедшем): *«Об этом позоре, который все тщится стать незаметным, можно прочесть на шестой или седьмой пергаментной коже той обычной, всегда имеющейся под рукой луковицы, которая оживляет память. Вот я и пишу о позоре, стыде, что ковыляет за ним следом. Редкие слова, их выговариваешь задним числом, пока мой взгляд — это снисходительный, то вновь суровый — продолжает изучать мальчугана, которому любопытно все, что от него скрывают, и который в то же время не решается спросить: «Почему?»* [2, с. 18].

Особенно поэтично и эффективно употребление настоящего времени при описании фотографии, на которой изображена сестра Гюнтера Грасса и он сам: *«Сестра, которую я с детских лет зову Даддау, выглядит очень мило. Она улыбается. Ее брат, еще почти подросток, хотя в нем уже видна мужская сила, пытается казаться перед объективом фотоаппарата серьезным»* [2, с. 131]. При этом в примере автор говорит о себе и в первом, и в третьем лице, чтобы направить фокус исключительно на фотографию и передать описание молодых людей, изображенных на ней, достоверно.

Иногда замена прошедшего времени настоящим осуществляется для того, чтобы лучше вспомнить себя в тот или иной период и как можно ярче описать и передать читателю свое внутреннее состояние: *«Мое имущество состоит из английского чая в экзотической упаковке, который я, все еще некурильщик, вымениваю на сигареты и медали Западного вала, а также из изрядного запаса бритвенных лезвий. Это, еще кое-какая мелочь и исписанные листки бумаги заполняют мою солдатскую котомку–«сахарку». А каков мой внутренний мир?..»* [2, с. 264].

Замена времени происходит в автобиографическом тексте довольно спонтанно, как бы подчеркивая остроту, яркость воспоминания. Г. Грасс часто использует этот прием для описания жестокой действительности во время войны: *«А потом я вижу первых мертвецов. Молодых и старых, в армейской форме. Они висят на еще голых придорожных деревьях или на липах, растущих на рыночных площадях. <...> И снова вижу забившие дороги толпы беженцев: конские повозки, между ними старухи и подростки тащат за собой или толкают перегруженные ручные тележки»* [2, с. 160]. Знание о последующих событиях может

побудить автора иначе посмотреть на прошлое: «Хотя из сводок, которые курсируют в виде слухов, известно о захвате моего родного города русскими, я еще не знаю, что старый центр Данцига будет долго представлять собой дымящуюся грудку развалин ... » [2, с. 161].

С уверенностью можно сказать, что жизненный опыт как поздняя оценка положения вещей в косвенной форме играет значительную роль — это значит, автор привлекает его для выбора и составления текстового материала и изображает только то, что он считает нужным сообщить. Использование настоящего времени в таком контексте также служит для привлечения внимания к описываемому событию.

Нехронологическое представление событий свидетельствуют о том, что здесь также можно говорить об использовании «четвертого времени» (*Vergegenkunft*), которое Г. Грасс выдумал еще в своей повести «Головорожденные, или Немцы вымирают».

«Четвертое время» — это литературный прием, когда реальные события развиваются естественным образом, а рассказ то забегает вперед, то оборачивается вспять, как неотъемлемое свойство самой действительности наряду с творческим воображением, индивидуальной памятью, проницательностью, предсказаниями. Но речь не идет о привычных приемах ретроспекции или антиципации. Грасс сочетает прошлое, настоящее и будущее; воображение и реальность, существуют одновременно, непосредственно взаимодействуют друг с другом.

Вследствие этого время в такой системе автобиографического хронотопа имеет двойственный характер: с одной стороны, реальное, близкое к хронологической последовательности событий, с другой — авторское, воспроизводящее авторское видение событийной последовательности.

Немецкий исследователь Ф. Брунссен называет «четвертое время» повествовательной стратегией, которая позволяет ликвидировать давление хронологии в автобиографическом произведении в пользу одновременности различных временных уровней. Цель этого специфического литературного временного средства заключается в толковании редуцированного понятия действительности. Суженное представление о ней «требует совершенно новой формы освобождения» [с. 110]. Понятие Грасса о действительности обусловлено требованием отменить время, понимать каждый период воображаемого прошлого и будущего как настоящее. Но эти понятия не считаются нереальными, наоборот, они определяют нашу действительность. Эту

форму освобождения суженной действительности Г. Грасс и реализует в построении сюжетной основы автобиографии, где он с помощью *Vergegenkunft* как повествовательной стратегии внедряет вымышленную желанную реальность, где прошлое, настоящее и будущее могут быть представлены одновременно.

Приведенные факты и примеры показали, что текст автобиографий Г. Грасса находится между различными временными и пространственными уровнями, прошлое и настоящее идут рядом и вызывают у автора различные, часто оппозиционно маркированные мысли и чувства.

**Подводя итоги**, следует отметить, что основными способами организации времени и пространства автобиографической прозы Г. Грасса стали временные трансформации, резкая фрагментация наррации, замена форм прошедшего времени немецкого языка настоящими и литературный прием «четвертого времени» как средство для создания пространственно-временной организации автобиографии. Именно этот прием предоставляет автору возможность сопоставлять различные временные уровни. Благодаря ему в автобиографии жгучая злободневность автора пронизана прошлым и насыщена будущим. Можно сказать, что прошлое остается остроактуальным, а сегодняшний день обусловлен авторским отношением к будущему.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А. М. Ремизова 1920–1950-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Е. Вахненко. — Улан-Удэ, 2007. — 24 с.
2. Грасс Г. Луковица памяти : [роман] / Гюнтер Грасс ; [пер. с нем. Б. Хлебникова]. — М. : Иностранка, 2008. — 592 с
3. Сатовская С. Н. Автобиографизм в творчестве Г. Грасса в контексте авторского образа мира и истории Германии : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / С. Н. Сатовская. — Екатеринбург, 2014. — 212 с.
4. Скляр Н. В. Немецкая автобиография в традиционном и постмодернистском понимании: сравнительно-типологический аспект / Наталья Владимировна Скляр // Восточнославянская филология. — 2017. — № 3(11). — С. 23–30.
5. Хлебников Б. Феномен Грасса / Борис Хлебников // Грасс Г. Луковица памяти. — М., 2008. — С. 557–589.

6. Brunssen Fr. Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre / Fr. Brunssen. — Würzburg : Königshausen und Neumann, 1997. — 221 s
7. Hammer K. Die Zwiebel «Erinnerung». Günter Grass' Autobiografie «Beim Häuten der Zwiebel» / K. Hammer // Die Berliner Literaturkritik. — 2010. — Режим доступа : <http://www.berlinerliteraturkritik.de>. (Дата обращения: 11.09.2011).
8. Schmidt N. J. Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten / N. J. Schmidt. — Göttingen : Hubert & Co, 2014. — 302 с.
9. Wille L. Der Roman «Beim Häuten der Zwiebel» von Günter Grass als Beitrag zur Debatte über den Status autobiographischer Prosa / L. Wille // Studia Germanica Gedanensia. — Gdańsk : 2007. — № 15. — с. 113–121.

## ФОРМИ ХРОНОТОПУ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ АВТОБІОГРАФІЇ

*Наталя Скляр, канд. філол. наук, доцент*

*Луганський національний університет імені Тараса Шевченка*

*Розглядається специфіка просторового та часового континууму сучасної німецької автобіографії на матеріалі твору Г. Грасса «Цибулина пам'яті». Серед головних принципів організації хронотопу в зазначеному тексті виділяються: текстова фрагментарність, непослідовна асоціативна зміна місця подій, гра з часовими формами. Аналізується роль автобіографічної пам'яті, яка також відобразилась у континуумі простору та часу, саме її специфікою пояснюються порушення часової та логічної послідовності. Також вивчається поняття «четвертий час» як літературний прийом відтворення ходу подій і зіставлення різних часових рівнів.*

**Ключові слова:** *німецька автобіографія, простір, час, фрагментарність, автобіографічна пам'ять.*

## THE PRINCIPLES OF THE SPATIAL TIME ORGANIZATION OF THE CONTEMPORARY GERMAN AUTOBIOGRAPHICAL LITERATURE

*Natalia Sklyar, Candidate of Philology, associate professor*

*Lugansk Taras Shevchenko National University, Ukraine*

*The study tested the peculiarities of chronotope of the autobiographical novels. The special attention is paid to the specificity of spatial time continuum of modern German autobiography. The analysis is based on Günter Grass's autobiography: «Peeling the Onion». Among the main principles of spatial time organization in this novel are singled out the text fragmentariness, inconsistent associative change of places of events, the play with forms of past and present times. The role of autobiographical memory is singled out during the description of time and place of an event. Also the specificity of the term «the fourth time» is studied as the literary method of transmission of march of events and comparison of different time conditions.*

*Movement in time and space occurs on the basis of associations, when one memory causes another. The transition from one scene to another is quite sharp even within one chapter. The game over time allows sudden or unmotivated transitions between episodes. From one scene depicting the life of the hero, there is a transfer to earlier or future events.*

*The text of G. Grass's autobiography is between different time and spatial levels, the past and the present go side by side and cause the author different, often oppositely marked thoughts and feelings.*

*The specificity of the spatial and temporal organization of G. Grass's autobiographical prose was identified in the fragmentary realization of all autobiographical text, where transitions between the scene situations are described without a clear logical connection, on the basis of associations with past or future events, which allows us to speak of the use of editing techniques in Grass's autobiographical text.*

*Autobiographical memory is also reflected in the space-time continuum, it is its specificity that explains the violation of the temporal and logical sequence.*

**Key words:** German autobiography, space, time, fragmentariness, autobiographical memory.

#### REFERENCES

1. *Vahnenko, E. E.* (2007), *Koncepcija vremeni i prostranstva v avtobiograficheskoy proze A. M. Remizova 1920–1950-h gg.*, Thesis abstract for Cand. Sc. (10.01.01), Irkutsk, Russia.
2. *Grass, G.* (2008), *Lukovica pamjati, Inostranka*, Moscow, Russia.
3. *Satovskaja, S. N.* (2014), *Avtobiografizm v tvorchestve G. Grassa v kontekste avtorskogo obraza mira i istorii Germanii* : for Cand. Sc. (10.01.03), Ekaterinburg, Russia.
4. *Sklyar, N. V.* (2017), *Nemeckaja avtobiografija v tradicionnom i postmodernistskom ponimanii: sravnitel'no-tipologicheskij aspekt*, *Vostochnoslavjanskaja filologija*, vol. 3(11), pp. 23–30.
5. *Hlebnikov B. N.* (2008), *Fenomen Grassa // G. Grass. Lukovica pamjati., Inostranka*, Moscow, Russia, pp. 557–589.
6. *Brunssen F.* (1997) *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre*, Würzburg, Germany.
7. *Hammer K.* (2010), *Die Zwiebel «Erinnerung». Günter Grass' Autobiografie «Beim Häuten der Zwiebel» // Die Berliner Literaturkritik*, available at: <http://www.berlinerliteraturkritik.de>. (access September 11, 2012).
8. *Schmidt N. J.* (2014), *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten*, Hubert & Co, Göttingen, Germany.
9. *Wille L.* (2007), *Der Roman «Beim Häuten der Zwiebel» von Günter Grass als Beitrag zur Debatte über den Status autobiographischer Prosa*, *Studia Germanica Gedanensia*, vol. 15. pp. 113–121.

*Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129461>

УДК 821.161.1–1.Ширяев«20»

## КАРНАВАЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР СЕМИОТИЗАЦИИ СТРАСТЕЙ В ШИРЯЕВСКОМ МИФЕ ОБ АМАДЕЕ

*Светлана Фокина, канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*svetlana\_fokina@ukr.net*

*В данной статье предложена гипотеза об аналогии семиозиса карнавала и «семиотики страстей», которые, с опорой на точку зрения А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтанья, можно рассматривать как своего рода спектакль. В качестве иллюстративного материала выбрано стихотворение современного поэта А. Ширяева «Шарманка — от цеки до горизонта...». В лирическом сюжете вышеназванного текста представлена ширяевская поэтическая версия мифа об Амадее. В лирическом дискурсе, избранном для анализа произведения, выявлен принцип нарушения границы, позволяющий раскрыть потенциал сознания лирического героя, а также окружающих его медиальных объектов и пространств.*

*Ключевые слова:* карнавальность, семиотизация страстей, авторский миф, медиальные топосы, границы, Амадеи.

**Решение проблемы,** обозначенной в заглавии данной статьи, представляется актуальным в свете неугасающего интереса филологической мысли к осмыслению как феномена карнавальности, так и «семиотики страстей».

**Изученность вопроса** относительно карнавальности представляет развернутой и имеющей свои традиции. Осмыслению специфики карнавальности культуры, обуславливающих ее факторов и различных взаимосвязанных с ней феноменов в той или иной степени посвящены работы М. М. Бахтина [1], А. ванн Геннепа [3], А. Л. Гринштейна [5], А. К. Дживелегова [6], Р. Кайуа [9], В. Ф. Колязина [10], Н. А. Красновской [11], Н. А. Хренова [14]. При этом новаторской представляется идея рассмотрения семиозиса *карнавала — праздника — ярмарки* в сравнении с механизмом *семиотизации страстей*. Опираясь в осмыслении «семиотики страстей» на концепцию А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтанья [4], в рамках данной статьи была прослежена взаимосвязь между карнавализацией фрагмента поэтического мира современного поэта Андрея Ширяева и своеобразием семиотизации страстей его лирического героя.

**Цель данной статьи** — выявить, как нарушение границ, мифологизация и театрализация действительности вскрывают карнавальный ракурс «семиотики страстей» в лирическом дискурсе А. Ширяева.

Поэзию А. Ширяева в целом отличает широкий потенциал различных перекодировок и, соответственно, трактовок лирического сюжета. В стихотворении, выбранном для анализа, представлен миф об Амадее и просматриваются две, по сути, взаимоисключающие ситуации, которые, отражаясь друг в друге, создают смысловую полифонию. Лирический сюжет центрирует образ механического исполнения шарманкой музыки В. А. Моцарта, превращая ее в ярмарочное действо. Но ассоциативные и метафорические комплексы переворачивают подобное прочтение на прямо противоположное. Так Амадей превращается в шарманщика — волшебника уличных праздников, *«где он торгует музыкой из Вены»*.

Шарманка — от щеки до горизонта,  
настойчива, наивна и картава,  
мелодия скандалов и ризотто  
из окон итальянского квартала,  
венчайся с ним на празднике весеннем,  
где он торгует музыкой из Вены,  
бездумным летаргическим весельем  
оправдывая быстрые измены  
тебе — с тобою;

в воздухе окрестном  
он пишет, удивлён и ослеслён,  
твой город, обернувшийся оркестром,  
и море, обратившееся в ливень,  
и эти неизбежные длинноты  
июньских фраз и сырости осенней,  
девчонку, выбирающую ноты  
на ярмарке его прикосновений,  
почти неосезаемых, полётных,  
как радуга на кончике стилета,  
фламенко на классических полотнах,  
живой огонь в ловушке силуэта;  
он пишет вас. Вы — музыка. Ни места,  
ни времени для меньшего. Седея,  
храни его, мелодия, невеста,  
шарманка под щекой у Амадея.



Для А. Ширяева, видимо, важна семантика имени «Возлюбленный Богом» (Amadeus), что расширяет потенции образа Амадея — от Моцарта до божественного избранника вообще, которым может оказаться и поэт. Шарманка в стихотворении воплощает ярмарочный и балаганный дух. По замечанию М. М. Бахтина, «на ярмарках всегда царила карнавальная атмосфера, хотя бы и не было карнавала в собственном смысле» [1, с. 138]. Карнавально-балаганная доминанта, согласно поэтической логике текста, питает талант ширяевского Моцарта и наделяет его божественным даром: преобразовать случайные и стихийные впечатления и проявления жизни в Музыку.

Возникающие темы весеннего праздника и ярмарки актуализируют карнавальность атмосферы ширяевского стихотворения. Показательно наблюдение Н. Хренова о том, что «ярмарка соотносится с дионисийским разгулом, символизирующим хаос оргией. <...> Хаос — значимый элемент обновления и возрождения, он означает временную отмену всех норм и границ, упразднение индивидуально-го» [14, с. 292]. Ярмарка становится своего рода медиальным топосом, который придает карнавальный дух всему, что попадает в его орбиту, преобразая и в то же время вскрывая потаенное в людях, предметах и событиях.

Примечательно, что семиосфера ярмарки оказывается близка по своему смысловому наполнению к «семиотике страстей». Страсть, так же как и ярмарка, разрушает границы, обладая чрезмерностью и соответствующей пороговостью, а главное, превращает восприятие реальности в своего рода спектакль. С точки зрения авторов «Семиотики страстей» А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтаня, «порог следует понимать не как границу между страстью и не-страстью, а как границу между двумя формами страсти, которые словарь классифицирует как “чувство” и “страсть”» [4, с. 123]. Что же касается своеобразия восприятия субъекта страсти, то, согласно мысли А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтаня, интерпретация переживаемых страстей подразумевает некий их фильтр и в соответствии с этим «эффекты будут затем интерпретированы как спектакль» [4, с. 117.].

Амадей, согласно ширяевскому лирическому сюжету, связан со стихией праздника. Явленный в тексте праздник решен одновременно в двух плоскостях: телесной и духовной, объединяя с помощью фигуры лирического героя дух карнавала и процесс сакрализации окружающего пространства. С точки зрения Р. Кайуа, «суть праздни-

ка: это дозволенный эксцесс, посредством которого индивид драматизируется и тем самым становится героем, обряд реализует миф и позволяет переживать его» [9, с. 47]. В стихотворении Амадей испытывает ряд эксцессов, связанных с его внутренним миром и жизнью ярмарки. Амадей одновременно идентифицируется как ширяевская мифологема Моцарта, авторская маска современного поэта и образ шарманщика — участника уличного праздничного действа. В качестве эксцессов можно рассматривать непосредственно сам дух карнавала, а главное, страсти, переживаемые Амадеем и перерождающиеся в его Музыку.

Процесс семиотизации страстей поэтическим сознанием А. Ширяева в данном стихотворении строится на разрушении границ между телесностью и психической реальностью лирического героя, чему способствует атмосфера карнавала. По мнению С. П. Ильёва, «под влиянием страсти в ощущениях <...> действительность фантастически преобразуются, и тем самым осуществляется переход из одного мира в другой, и грань между мирами стирается» [8, с. 23]. На уровне подтекста возникает тема метаморфозы телесной страсти в духовную сферу. Эффект усиливается тем, что прозрения в познании истины, к которой может приблизиться божественный избранный, почти недоступны обычному человеку, но достижимы Амадеем.

В. А. Моцарт с игрой на шарманке никак не связан и в отличие от уличного механического органа воплощает величие музыки. По наблюдению А. Л. Гринштейна, «карнавальная и маскарадная культуры выдвигают на первый план те аспекты топоса одежды, которые так или иначе связаны с топосом праздника» [5, с. 31]. В стихотворении А. Ширяева прямое упоминание одежды и соответствующая эмблематика отсутствуют. Своего рода метафорической заменой становится акцентирование телесности как одежды человеческой души. Функция травестирования, которую обычно выполняют костюм и маски, в лирическом сюжете А. Ширяева переориентирована на шарманку как эмблему карнавальности.

На шарманке играют, вращая рукоятку, что задает как тему механичности и марионеточности, так и становится авторским символом судьбы («бездумным латаргическим весельем»), приводящей в движение жизни участников ярмарки, не исключая и Амадея. Шарманка изначально в ширяевском тексте обозначена как мера восприятия реальности и ощущения близости и отдаленности («Шарманка —

*от щеки до горизонта*). Зона інтимності («*от щеки*») розширюється в безкрайність («*до горизонту*»), стаючись еквівалентом породження музики із, можливо, глибоко особистого і страстного почуття, перетворюючи його в гармонію звуків, звернених завдяки гению В. А. Моцарта до людськості.

Дух карнавалу («*мелодія скандалів і ризотто*») проникає в світ Амадея через вікно («*із вікон італійського кварталу*»). С семиотическої точки зору вікно — знак перехідності і медіального простору. Так, за спостереженням А. Жолковського, вікно пов'язано з темою контакту і є свого роду емблемою «легко і регулярно порушуваної межі» [7, с. 57], а простір, відриваючись за вікном, представляє можливість співприкосновення «з чим-то великим, приходять то лі здалека, то лі з неба» [7, с. 45]. Вікно в ширяєвському ліричному сюжеті не є порталом в відкритий і тим більше горний світ, але дозволяє проникати в простір вулиці італійської субкультури, визначаючої характер ярмарку. В ширяєвському вірші показово наявні предмети-посередники (*шарманка, вікно*) між духом ярмарочного свята і духовним світом Амадея. При цьому сам Амадей не просто учасник карнавалу, залучений в його стихію волею випадку, але і його джерело. Вдохнення і озарення Амадея сприяють проявленню метаморфоз і чарівності.

Згадка Італії («*із вікон італійського кварталу*»), прародина першої шарманки, видимо, мотивована як посилання на реальну біографію В. А. Моцарта — його перебуванням в Італійських краях, так і специфікою карнавалу духа. Само слово «карнавал» італійського походження. За спостереженням М. М. Бахтіна над карнавалом атмосферою во Франції часів Франсуа Рабле, «площадна і вулична життя в Ліоні <...> де була величезна *італійська колонія* [курсив мій. — С. Ф.], — були взагалі незвичайно розвинуті» [1, с. 140]. Дух площинного свята, його інтенсивність і своєрідна театралізація в культурному універсумі пов'язані, перш за все, з Італією, достатньо згадати виниклу на основі карнавалу комедію дель'арте.

Згідно італійської традиції, карнавал — це свято, «в якому проводи і зустріч весни знайшли своє найбільш яскраве вираження» [11, с. 16]. При цьому карнавал порівнюється з язическими Сатурналіями Стародавнього Риму в багатьох аспектах і давньовавільські

празднества, посвященные символическому обручению «покровителя города с богиней весны» [11, с. 16]. Карнавальная атмосфера, при- сущая ширяевскому стихотворению, метафорически преобразуется в мистерию свадебного пира Амадея и его невесты («мелодия <...> венчайся с ним на празднике весеннем»).

Важен мистериальный аспект весеннего праздника, на котором обручается Амадей. По утверждению А. ванн Геннепа, мистерия представляет «совокупность церемоний, которые, проводя неопита из профанного мира в сакральный, оформляют его прямую и окончательную связь с последним» [3, с. 85]. Для стихотворения А. Ширяева характерен переход из сферы обычного существования через карна- вализацию в сакральное пространство. Амадей оказывается способен не только находиться на пересечении различных топосов, но более того, своим существованием разрушает их границы. Такой переход оказывается возможен и посредством переживаемых лирическим героем и преобразуемых им страстей. Жизнь ширяевского Амадея становится мифом, позволяющим в творческой личности открыть божественного избранника и уравнивать его с величием В. А. Моцарта и умением его веселиться.

Ипостась Амадея позволяет соединять карнавальную стихию и особый мистериальный аспект переживаний и озарений лирического героя. Мистерия, в отличие от карнавала, не является воплощением духа свободы, напротив — олицетворением глубинного приобщения участников действия к божественному. При этом мистерия всегда «была насыщена музыкой: ею сопровождался не только выход всех действующих лиц вначале, но и целые мимические партии» [10, с. 51]. В поэтическом сознании А. Ширяева шарманка предстает эмблемой наивности и лубочности, претерпевающей метаморфозу благодаря обвенчанности с божьим избранником Амадеем, преобразуется в нареченную Моцарта — Музыку — воплощение чистоты и очарова- ния. Как известно, русское название механический орган получил благодаря исполнению популярной песенки «Charmante Catherine». Современный поэт, обыгрывая в подтексте стихотворения различ- ные аспекты этимологии («шарманка», «очаровательная», «чистая (Catherine)»), проецирует образ прекрасной Катрин на инструмент, воплощающий характер ярмарочного веселья.

В плане карнавализации А. Ширяевым образа Амадея интерес- но привести воспоминание А. Бенуа о времени его работы как ли-

бреттиста и художника над балетом И. Стравинского «Петрушка». По словам А. Бенуа, «если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря — начала поэтического», то «его дама, Коломбина-балерина, оказалась персонификацией des Ewig Weiblichen [вечной женственности. — С. Ф.]...» [2, с. 516]. В ширяевском мифе Амадей — участник ярмарки на «празднике весеннем» предстает воплощением духовного начала в человеке и художнике. Фантомный облик его избранницы («*девчонку, выбирающую ноты*») волей поэта отмечен мерцающей природой, соответствующей семиосфере карнавала. Этот женский образ обладает весьма широким травестиийным потенциалом в смене различных ипостасей: *ребенок, странница, вечная юность, радость жизни, уличная девица, случайная возлюбленная, судьба, воплощение творческой свободы*. Но главное, участница ярмарочного празднества оказывается на карнавале жизни Музой, распознанной лишь одним Амадеем. Их союз дает Амадею метафорическую способность к духовному просветлению и творению гармонии.

Согласно концепции В. Н. Топорова, «музыка, соотносимая с Музами» представляется средством «исцеления не только от душевных, но и от телесных страданий и недугов» [13, с. 42]. При этом Музы насылают на своего избранника «одержимость и неистовство <...> прикосновенность к иррациональному» [13, с. 34]. Благодаря их покровительству «поэт подобен шаману и <...> несет на себе печать иного царства» [13, с. 35]. Двойственный контекст — эротический и символический позволяет А. Ширяеву в авторском мифе представить вдохновение одновременно как внезапную страсть, почти телесную, но тут же преобразующуюся в преодоление земного начала. Благодаря нотам, порождаемым прикосновениями к некому прихотливому божеству, зачарованному Амадеем, возникает музыка и гармония.

С Амодеевой темой в тексте стихотворения связаны мотивы полета, невесомости, заоблачности, обретающие единство в духе карнавала. Амадей, наделенный даром изумляться миру как божественному творению («*удивлён и осчастливлен*»), своим воодушевлением преодолевает механичность шарманки и самой судьбы, преобразует, как по волшебству, и обыденность, и ярмарочное веселье — превращает его в звучащий оркестр («*твой город, обернувшийся оркестром*»). Отмеченный М. Элиаде «экстатический характер вознесения» [16, с. 113] в ширяевском тексте маркирует тему амадеевского вдохновения, ре-

ализуя потенциал воздушности. Ведь именно «посредством «полета» достигается как *переход пределов*, так и *свобода*» [16, с. 118]. Одухотворенность, сопутствующая преобразению, сотворенному обручением Амадея и Музыки, в прямом смысле оборачивается торжеством воздушности («*в воздухе окрестном / он пишет...*»; «*почти неосязаемых, полётных*»). Примечательно, что В. А. Моцарт по знаку зодиака Водолей и согласно астрологической логике соотносим именно со стихией воздуха, что подразумевает некоторую эксцентричность личности, склонность к идеализму и внезапным озарениям.

По традиции итальянской комедии дель'арте, возникшей из наследия духа карнавала, исполнитель непременно «должен иметь «радостную душу». Если эта радостная душа (*anima allegria*) отлетает, актер перестает быть актером» [6, с. 201]. В ширяевском тексте радость — отличительная черта Амадея, из которой зарождается его вдохновение, позволяющее писать Музыку, в которой может скрываться не только страстный, но и трагический потенциал. Именно радость делает Амадея избранником небес и дает способность превращать жизнь в карнавал и совершать чудеса.

Дистанция между различными ипостасями Амадея — Моцартом, создающим музыку, воплощением поэта как божественного избранника и образом уличного художника, сознательно стирается в тексте А. Ширяева. Более того, созданная поэтическим воображением мифологема Амадея подразумевает различные взаимодополняющие ипостаси. Амадей «пишет» город, море, уличную девчонку, «вас» (Прекрасную Даму или прохожих), а главное — Музыку.

Страстность моцартовской музыки не противоречит ее глубинному строю, слаженности и благозвучности. В данном плане показательно сравнение ощущений «при созерцании женского тела или слушания некоторого пассажи из Моцарта» [12, с. 639], совершенством устраняющее всякую телесность. Принципиальное перерождение такой пассионарности в духовную сферу подкрепляет «переживание “необъяснимой значимости”» [12, с. 639]. Музыка В. А. Моцарта с точки зрения философской рецепции — это, несомненно, «прорыв в трансцендентальное, вневременное, внепространственное, а не в искомое “здесь и теперь”» [12, с. 639]. В стихотворении А. Ширяева тема воздушности как обыгрывает легендарный гармонический характер моцартовской музыки, так и на уровне подтекста связывает самого Амадея с идеей метафорического вознесения как следствия инспирации.

Музыка, порождающая город, оказывается воплощением гармонии и космогоничности (*город-оркестр, радуга, живой огонь*). В лирический сюжет вплетаются различные метаморфозы, открывающие фантазийный и духовный потенциал вещей (*«твой город, обернувшийся оркестром»*, *«море, обратившееся в ливень»*, *«девчонку, выбирающую ноты»*). Образ города-оркестра отсылает как к упомянутой в стихотворении Вене, признанной музыкальной столице и городу триумфа и разочарований реального В. А. Моцарта, так и воссоздает образ Небесного града. Но без преобразений озарениями Амадея существование этого города невозможно. Возникающий топос, видимо, обладает фантомной природой города-воспоминания и его воплощение возможно только силой музыкальной космогонии, созданной лирическим героем. Открытие неизведанного Града Небесного соотносимо с обретением новой родины, достижение которой возможно лишь в воображении благодаря духовному потенциалу.

В интерпретации современного поэта Амадею даровано то, что непостижимо и приблизиться к чему можно лишь через единение противоположностей, в которых кроется космогоническая гармония. Жизнь в стихотворении предстает загадкой, которую постигнуть может тот, кто способен в воздухе воздвигнуть город, преобразенный в оркестр. Более того, сами прикосновения Амадея являют нечто неуловимое, сотканное из противоречий и в то же время благословенное (*«радуга на кончике стилета»*). Упомянутая в тексте ширяевского стихотворения радуга с семиотической точки зрения, наравне с окном, медиальное пространство. Одно из устойчивых значений, связанных с радугой, — божественный мост, представляющий путь в Царствие Небесное. Прикосновения Амадея к Музыке (*«почти неосязаемых, полетных»*) становятся приобщением к тайне. А. Ширяев на уровне подтекста задает тему непостижимого: вдохновения, божественного дара, гармонии, восприятия, Музыки.

**Подводя итоги**, следует отметить ряд ключевых позиций, выявленных в процессе исследования: **1.** Для ширяевского лирического сюжета принципиальна карнавализация атмосферы, наличие различных медиальных объектов и топосов (*шарманка, окно, ярмарка, радуга*), пограничность существования Амадея и мифологизация его статуса. **2.** Вышеназванные аспекты во многом достигаются автором посредством семиотизации переживаемых лирическим героем страстей, что подтверждают предложенную в данной статье гипотезу об

аналогии семиотической природы карнавала и «семиотики страстей» как своего рода спектакля. 3. Помимо упомянутых карнавализации и театрализации страстей, стихотворение А. Ширяева отличает принцип нарушения границ, проявляющийся в принципиальной амбивалентности доминант лирического дискурса: *игровое / экзистенциальное, ярмарочное / мистериальное, телесное / духовное*. 4. Согласно семиосфере карнавала и переживаемым страстям образ Амадея наделен мерцающей природой, представляясь творческой личностью вообще, ширяевской мифологемой В. А. Моцарта и авторской карнавальной маской современного поэта Андрея Ширяева.

**В плане дальнейшего исследования** представляется перспективным изучение механизмов уподобления таких семиосфер, как карнавал и страсти, на более широком материале современной поэзии.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. Франсуа Рабле в истории реализма / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. Т. 4. [зав. ред. М. Тимофеева]. — М. : Языки славянских культур, 2008. — С. 11–601.
2. Бенуа А. Петрушка / А. Бенуа // Мои воспоминания : в 5 кн. Т. 4–5 : Воспоминания о балете. — М. : Наука, 1990. — С. 514–524.
3. Геннеп А., ванн. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ванн Геннеп ; [пер. с фр. Ю. В. Ивановой и Л. В. Покровской]. — М. : Восточная литература РАН, 1999. — 198 с.
4. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний ; [пер. с фр. И. Г. Меркуловой]. — М. : ЛКИ, 2007. — 336 с.
5. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А. Л. Гринштейн // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности : [сб. раб.] / [отв. ред. Л. Г. Андреев]. — М. : ЭКОН, 2000. — С. 22–43.
6. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов. — М. : Издательство академии наук СССР, 1954. — 298 с.
7. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты / А. К. Жолковский. — М. : НЛО, 2011. — 608 с.
8. Ильёв С. П. Мифопоэтическая основа книги рассказов «Земная ось» Валерия Брюсова / С. П. Ильёв // Срібний вік: діалог культур : [зб. наук. статей] / [відп. ред. Н. М. Раковська]. — Одеса : Астропринт, 2007. — С. 15–34.
9. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа ; [пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. — М. : ОГИ, 2003. — 296 с.



10. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Ф. Колязин. — М. : Наука, 2002. — 208 с.
11. Красновская Н. А. Итальянцы / Н. А. Красновская // Календарные обряды и обычаи в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. XIX — начало XX в. — М. : Наука, 1977. — С. 18–32.
12. Никонова С. Б. Язык мифа и миф о языке. Демифологизации модерна и «новое мифологическое мышление» / С. Б. Никонова // Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред. Н. А. Хренов]. — М. : Канон+, 2011. — С. 629–644.
13. Топоров В. Н. Мойβα «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) / В. Н. Топоров // Славянское и балканское языкознание. — М. : Наука, 1977. — С. 28–86.
14. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 448 с.
15. Ширяев А. «Шарманка — от щеки до горизонта...» [Электронный ресурс] / А. Ширяев // Мастер зеркал — поэзия и проза. — Режим доступа: <http://www.shiryayev.com/sharmanka-ot-shheki-do-gorizonta/>
16. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии / М. Элиаде ; [пер. с англ. А. П. Хомика]. — М. : REFL-book, 1996. — 288 с.

## КАРНАВАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК СЕМІОТИЗАЦІЇ ПРИСТРАСТЕЙ У ШИРЯЄВСЬКОМУ МІФІ ПРО АМАДЕЯ

*Світлана Фокіна, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У цій статті запропоновано гіпотезу про аналогію семиозису карнавалу та «семіотики пристрастей», які, опираючись точки зору А. Ж. Греймаса та Ж. Фонтанія, можна розглядати як свого роду спектакль. В якості ілюстративного матеріалу вибрано вірш сучасного поета А. Ширяєва «Шарманка — від щочки до горизонту...». В ліричному сюжеті вищеназваного тексту представлена ширяєвська поетична версія міфу про Амадея. В ліричному дискурсі, обраного для аналізу твору, виявлено принцип порушення меж, що дозволяє розкрити потенціал свідомості ліричного героя, а також медіальних об'єктів та просторів, що оточують його.*

**Ключові слова:** *карнавальність, семіотизація пристрастей, авторський міф, медіальні топоси, межі, Амадей.*

## CARNIVALITY AS FACTOR OF SEMIOTIZATION OF PASSIONS IN SHIRYAEV'S MYTH ABOUT AMADEUS

*Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor*

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

*In this article is offered the hypothesis of analogy of semiosis of carnival and «the semiotics of passions» which, with a support on the point of view of A. J. Greimas and J. Fontanille, can be considered as some kind of performance. As illustrative material is chosen the poem by the modern poet A. Shiryayev «A street organ — from a cheek to the horizon...». In a lyrical plot of the above-named text is submitted Shiryayev's poetic version of the myth about Amadeus. In a lyrical discourse, the work chosen for the analysis, is revealed the principle of violation of borders allowing to realize the potential of consciousness of the lyrical hero and also the medial objects and spaces surrounding him.*

*Summing up the results, it should be noted a number of the key positions revealed in the course of the research. For A. Shiryayev's lyrical plot is basic the atmosphere carnivalization, existence of various medial objects and topos (a street organ, a window, a fair, a rainbow), a borderline of existence of Amadeus and a mythologization of his status. The above-named aspects are in many respects reached by the author by means of a semiotization of the passions experienced by the lyrical hero that confirm the hypothesis of analogy of the semiotics nature of a carnival and «semiotics of passions» offered in this article as some kind of performance. Amadeus's image is allocated with the flickering nature it agrees a semiosfer of a carnival and the experienced passions, being represented by a creative person in general, a mytheme of W. A. Mozart and an author's carnival mask of the modern poet Andrey Shiryayev.*

**Key words:** *carnavalesque, semiotization of passions, author's myth, medial topoi, borders, Amadeus.*

### REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (2008), *Fransua Rable v istorii realizma* [Francois Rabelais in the history of realism], Jazyki slavjanskih kul'tur, Moscow, Russia, vol. 4, pp. 11–601.
2. Benua, A. (1990), *Petrushka* [Parsley], [in] *Moi vospominanija* [My memoirs], Nauka, Moscow, Russia, vol. 4–5, pp. 514–524.
3. Gennep, A. vann (1999), *Obrjady perehoda. Sistematičeskoe izučenie obrjadov* [Transition ceremonies. Systematic studying of ceremonies], Translated by Ivanova, Ju. V. and Pokrovskaja, L. V., Vostochnaja literatura RAN, Moscow, Russia.
4. Grejmas, A. Zh., Fontanij Zh. (2007), *Semiotika strastej. Ot sostojanija veshhej k sostojaniju dushi* [Semiotics of passions. From a condition of things to state of mind], Translated by Merkulova, I. G., LKI, Moscow, Russia.
5. Grinshtejn, A. L. (2000), «Carnival and masquerade: two types of culture», «*Na granicah*». *Zarubežhnaja literatura ot srednevekov'ja do sovremennosti*, JeKON, Moscow, Russia, pp. 22–43.
6. Dzhivelegov, A. K. (1954), *Ital'janskaja narodnaja komedija* [Italian national comedy], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moscow, Russia.

7. Zholkovskij, A. K. (2011), *Pojetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty* [Poetika Pasternaka: Invariants, structures, interteksta], NLO, Moscow, Russia.
8. Il'jov, S. P. (2007), «Mythopoetic basis of the book of stories «Terrestrial Axis» by Valery Bryusov», *Sribnij vik: dialog kul'tur* [Silver age: dialogue of cultures], Astroprint, Odessa, Ukraine, pp. 15–34.
9. Kajua, R. (2003), *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and person. The person and sacral], Translated by Zenkin, S. N., OGI, Moscow, Russia.
10. Koljazin, V. F. (2002), *Ot misterii k karnavalu: Teatral'nost' nemeckoj religioznoj i ploshhadnoj sceny rannego i pozdnego srednevekov'ja* [From a mystery to a carnival: Theatricality of the German religious and vulgar scene of the early and late Middle Ages], Nauka, Moscow, Russia.
11. Krasnovskaja, N. A. (1977), «Italians», *Kalendarnye obrjady i obychai v stranah zarubezhnoj Evropy. Vesennie prazdniki. XIX — nachalo XX v.*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 18–32.
12. Nikonova, S. B. (2011), «Language of the myth and the myth about language. Demythologization of a modernist style and «New mythological thinking»», *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka*, Kanon+, Moscow, Russia, pp. 629–644.
13. Toporov, V. N. (1977), «Μοῦσαι «Muses»: reasons about a name and background of an image (to assessment of the Thracian contribution)», *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 28–86.
14. Hrenov, N. A. (2002), *Kul'tura v jepohu social'nogo haosa* [Culture during an era of social chaos], Editorial URSS, Moscow, Russia.
15. Shirjaev, A. «A street organ — from a cheek to the horizon ...», available at : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html>
16. Jeliade, M. (1996), *Mify. Snovidenija. Misterii* [Myths. Dreams. Mysteries], Translated by Homik, A. P., REFL-book, Moscow, Russia.

*Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129463>

УДК 821.161.2–43абужко.07:81'42:162

## MENTATIVE AND NARRATIVE FEATURES OF O. ZABUZHKO'S ESSAYS

*Tetiana Shevchenko*, candidate of philological sciences, doctorate candidate

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

*shtn75@ukr.net*

*In the article mentative and narration features of O. Zabuzhko's essays based on the example of the book «From the map of books and people» are analysed. Essay classification in works of modern Ukrainian writers in terms of narrative and mentative nature are determined. The conclusions are made about the role of narrative components in essay discursive practices, whose nature is mentative. Special features of a writer's essay itself are outlined, since it becomes a platform for possible «prolongation» of artists' fictional works, space for their pre-interpretation and re-interpretation.*

**Key words:** *mentative, narration, essays, classification, reference.*

The relevance of doing research on essays of modern Ukrainian writers is determined, first of all, by impressive productivity of such discursive practice in modern literature; secondly, by their diversity, variety, openness to artistic and communicative researches, experiments that are based on convergence, eclectics, usage of rhizome; and thirdly, by the lack of findings on their structural, communicative and pragmatic characteristics etc.

Mentative nature of an essay has just started to become comprehended in native literary criticism. It consists of statements with mental reference — mentatives. V. Tyupa characterizes mentatives as «double-acting statements» next to narrative statements. A. Korchynskiy is confident that «referent event in the narration takes place in space and time», while «mentative event — is a mental event (or rather an intellectual one), event of the thought itself, arrival or birth of thought» [5]. «Mentative referent — is not just a group of concepts, principles or regularities formulated in statements that show certain concepts the way they are. It is the thought process as an act of determining the sense of certain phenomenon, creation of previously non-existent connections between two things, appearance of a new mental artefact. It is a discovery, change of coordinates in intellectual perception of the world» [9, 37–38].

Essay's discursive practice consists of mental reference as a response to the process of thinking itself, expressed verbally. Essay outlines the authors perception of the world, by using paradoxes, thoughts, deductions. Not

events that are being told about are important but the process of narration itself, which provokes discourse — the most valuable part of the text, while referential eventfulness is connected not with the external context of essay's appearance, but rather with the communicative actualization of events, which is structurally ingrained in essay's statements. The reader, while becoming a part of these events and discourse, feels the effect of thought-birth with his/her own eyes, comprehends its «lively» nature and develops it.

Quintessence of narration in essay is different from usual one in traditional epic genres of the term «narration», «story-telling». Here the emphasis is made not on the event itself, but on the «story» that took place before the textual presentation. For example, S. Zenkin writes about conditional and imaginary ordering of these events, because it appears thanks to narration. This process is implicit, imperceptible, and therefore narrative becomes rather convenient for the broadcast of the implicit interventions of the narrator in the course of history, certain vicissitudes (for example, rearrangement of episodes, denouement or starting point). «It may have no actual events — just the pure structure of actors that are able to give birth to the events» [4].

However, by determining the dominant role of mentative as the action of thought in essay's discursive practices, we can neither fully cross out facts and events that happen in reality because they become the subject of comprehension, nor a certain causal chain between them. Narration about events can often become basement for mentative's formation, as well as a vector for thought formation. Essay fragments that have narration features, are aimed at presentation of information in its development. On the one hand, they prepare the reader for perception of the thoughts named before; outline the space for one's own opinions, represented through the narrator. On the other hand, they show the result of contemplation process (in such cases narrator usually mainly serves as a participant, and only then as a referent). Of course, narrative components in essays are secondary, additional, however, they are the ones that serve as a basis for mentative, orientate the reader in the necessary direction of procedural comprehension of being.

Therefore, based on the features of mental events' structure in essays, as well as original features of reality narration that form an essay, functions of narration components in texts, interaction of mentative and narrational components etc, we conditionally divided modern Ukrainian essays, represented in collections, into three groups:

1) narrative essays, in which thoughts are primarily formed based on real events (and only rarely on imaginary ones) in time and space, that the

narrator had lived through personally or the ones in which he had been involved, are represented in the text. In such works of literature events are chosen specifically and have their own plot, while the sequence of episodes and topics has a principled nature. Narration provokes certain thoughts that are directly connected with what had been told before. Essay's narrative block prepares the reader for mental reflexions that are not usually deployed, detailed, but are concentrated and condensed instead. Narrative component in such essays lets the author stupefy the reader and makes the thoughts more objective, while on the other hand it makes the reader comprehend the story as a precedent event and activates their thinking process. Narration that has its own unusual exposition, starting point, climax and denouement makes this process easier. Despite the importance of narrative component, its significance is secondary: it is only a basis for thought formation, a place where discourse about an event is turned into self-reflexion, into the thought itself. Therefore, «entrance» into the author's perception of the world with the help of reflexion is done step by step, slowly, while reader prepares for further brain-load by reading about the «stories» first and only then making the observations. These are the essays that had been previously published in periodicals, blogs, and only then they become a part of a compilation (M. Ryabchuk's «Previous life», S. Pyrkalo's «Egoist's kitchen», V. Zhezheras's «Postponed summer»). We are convinced that essays in the form of diaries and letters could also be added to this group, because they are abundant with events and facts that are the result of personal and social engagement and axiologization. Facts and reality phenomenon in such works acquire auto-communicable features, as they become narrator's object of comprehension while being addressed to himself/herself, and only then to the reader. Otherwise, there would have been no point in being published (V. Neborak's «Introduction to Bu-Ba-Bu», G. Pahutyak's «Previous, different...», «Each day is different», V. Mahno's «The bag was rolling down»);

2) mentative and narrative essay, in which a certain life event (narration basis) is unimportant but still relevant in reflexion formation, while mentative is the main discourse mode of represented thinking. Certain events that had been told by an author are not separated from the thinking process but are an organic addition to thoughts and intellectual coordinates, which determine the changing picture of the world, shown in essays. In such texts, the discursive timeliness of event deployment and the sparse plot only intone the flow of thoughts. The experience of reasoning as such is experienced through isolated examples of history, history-memories, events-rev-

elations, facts-enlightenments. At the same time, they are only indirectly preparing a reference of the mental event — it is provoked by a chain of conclusions, actualization of communicative event, semantically embedded in the statements. The readability of these texts directly depends on the curiosity of the story, described in the beginning, and only then on the proposed mental practices. From our point of view, essay compilations that fit this description are the following: Y. Andruhovych's «Disorientation on the ground», «Phantomas is buried here», «The Devil hides in cheese», «Lexicon of intimate cities» etc.; O. Zabuzhko's «Reportage from 2000», «From the map of books and people», «And so I get into the tank again»; S. Protsyuk's «Shadows appear on the dawn», «Triangle» (chapter «Essays»), «Blood analysis», «Cable carriers»; I. Luchuk's «Doubts of a man in his 40-s», «Literature Jazz»; O. Boychenko's «More / Less», «50 percent of a radio transmitter», «Just to make a book»; I. Tsyperdyuk's «Travel though fog»; I. Andrusyak's «Oaks and lions». Most essays in modern Ukrainian literature belong to this type;

3) mentative essays as they are: action is downsized to the minimum. These are the works in which «mentative narration in the text or a fragment (in essay's case — of the whole text. — Specification is mine. — T. S.) is organised by means of cognitive, suggestive, irrational or psychological thinking and is formed with the use of reflexion, as a type of thinking» [1, 22]. Reflexion turns out to be the basis for such essays: by accumulating thoughts, the flow of author's conscience acquires a certain structure, a shell, rational stability. Form of such texts «appears to be the space of reflection, formation of content and its attitude to itself, as the thinking process becomes a new creation» [7]. Consequently, the works clearly demonstrate the transition from chaos to concretely substantive consideration of consciousness, to self-observation, to critical introspection and critical self-evaluation. And all this process in a peculiar way occurs in front of the reader, who joins the processes of thought-birth and feels its involvement. This is a peculiar «inclusion» of the reader (observer) into the system (structure) of the work (M. Bahtin). Therefore, dialogism is a constitutional principle for mentative. It is a dialogic nature of a particular style and is inherent in mentative texts on the same level with their internal textual organization. Such dialogism consists of collisions within the expanded mental expression of different points of view, evaluative positions [see. 6]. As a result, it is pointless to expect visual dynamism from essays: movement of thought is not a movement of events. Monotony, deceleration, retardation are obvious features of

such texts. Their events are distilled to the maximum and get woven into the canvas of judgments and opinions, while generating new meanings and their shades. Their role is secondary: with the help of associative ties, events in reflexive texts generate new vectors of thought deployment, while affecting the internal state and changes of the narration's subject, and resulting into mental changes of the essayist inner self. To such essays we can attribute philosophical works of K. Moskalets (collections «The game lasts», «Man on the ice», «Splashes»), G. Pahutyak («Cruelty of existence», «Drowned in the snow»), A. Bondar's «And to the ones in the tombs», T. Prohaska's «One and the same», A. Karpyuk's «Still summer, but everything is clear», V. Gabor's «What does a person think about?», Izdryk's «Flash-drive 2G» etc. Separately in this group it is necessary to name *zuihitsu* as a kind of essay, which has a special, philosophically unbiased view of the world, thoughts and observations, set forth in poetic language, which seems to be bursting out of the author's consciousness, and the author himself does not make any resistance to this process. He, on the contrary, enjoys this process.

According to our classification, O. Zabuzhko's collection of works «From the map of books and people» belongs to the second type. This book includes essays written during 1999–2012 and published in other resources, as well as separate texts that had not been printed before. The writer shows her «cultural map» and proposes a reader to create their own map. In order to make this process easier, she structures the book by dividing it into four parts «To read», «To write», «To see», «To live». Each part of the book presents specific cultural aspects that become a subject of analysis: personalities, texts and works of art. B. Nosova, while analysing metaphor as a way of describing intellectual's cultural space in this book, pointed out that «events, artefacts, images of people that O. Zabuzhko writes about, are protected by her talent from disappearing in eternity» [8, 144].

Whatever the author writes about — about her correspondence with V. Shereh, about her speeches on symposium in Switzerland, where she was representing modern Ukrainian writers, about A. Tarkovskiy's and O. Dovzhenko's films, about K. Bilokur's paintings, — she always begins by highlighting the importance of this person, their works, their social phenomenon for herself, retells stories, events, facts about them and herself, arranged in short plots, describes how she «opened» those personalities from the past and from the present. All of it becomes a platform for further thought process. Therefore, narrative elements in her essays have causal logics. One could determine a starting point, development of plot, climax



and denouement, all these elements are clearly determined in time and space. Epilogue or denouement usually finish the work by showing up in the last pages, however, the main part of the text — mentative part, «opening», studying, comprehension of a certain person from past or present times serve as arrangement, become an organisational method of forming meditative texts. Before describing the feeling of anxiety and comprehension of Chernobyl tragedy, post-Chernobyl art, authorial interpretation of Lars von Trier's film «Melancholy» about that tragedy and comparison with A. Tarkovskiy's «Mirror» and O. Dovzhenko's works and films, there is a story that had happened with narrator on the 26th of April in 1986 in Kyiv, when it was raining with blue snow. Narrator describes events that happened on that day in detail, adds first impressions about them, describes her actions and «explains» reasons for turning to films about Chernobyl and Ukrainian cinematograph in general in the essay «Planet of Sagebrush: Dovzhenko — Tarkovskiy — von Trier, or Discourse on New Horror». The essay is finished again with the story from author's personal life about a distant guest in her family that told about accident's liquidation and his uneasy fight for life and health afterwards. This story gets taken into account as pointe of the essay: life carries on despite all environmental catastrophes: «Nature has everything», — his voice starts to sound like unshakable, metal solidity. «Everything that human needs. However, we do not know anything. We just forgot how to live» [2, 238]. The main part of the text is mentative: it is space for reflection, content formation and its heading towards oneself, as a meditation process that becomes a work of art. Here we can see the demonstration of transitions from chaos to specific and objective self-analysis and critical self-evaluation (Chernobyl — art — cinematograph — Lars von Trier — film «Melancholy» — works of A. Tarkovskiy — works of O. Dovzhenko — role of art in problematic sides of existence — transiency and prominence of human life — art as a way of salvation etc.). By doing that narrator turns to the past in order to change something in the future, however, interference and reflections that cause that are the reason why she tries to change something. Therefore, events happen twice: in the past, as a connotation, and now, as a reflection. Of course, reflexive component is the main one here.

A similar principle of narrative and mentative organization is also present in the essay «The topic with variations: on two teleds, with three interludes and epilogue» about freedom as a multidimensional concept. Here narrative components are even visually separated from the main text, mentative

in nature, in the form of «first plot» and «second plot». The first one tells about events during the period of «developed socialism» (late 1970's), when the storyteller made a certain «discovery» about the Soviet Union's agility after listening to the report on how worker of an average factory works on the same machines for 19 years in row. The second one is about Y. Makarov and the beginning of the Second World War, which gives rise to thoughts about freedom of choice among Ukrainians in those circumstances. These life stories, woven into a text cloth, are clearly written, and because of being based on time and space, are linearly stated. They are needed by the author in order to start thinking in a more philosophical and culturally-historical way. The main communicative strategies of deploying mentative in this case are commenting, evaluation and development. Thus, the latter, according to N. Maksimova, «expresses the convergent mode of consciousness and is characterized by the decision to coordinate different points of view, the search for synthesis, the ways of crossing the semantic positions, decision to reach harmonious inter-subjective interaction, where «personal / foreign» relationships are influenced by the development of objective meaning» [7]. O. Zabuzhko's mentative is oriented at the mode of consciousness, which is rooted in her beliefs, while relying on the position of close people, respected philosophers, writers, historians, whose opinion keeps being valuable over time for her, if not even more important with experience, but she does not take their persuasion for granted, but rather as a reference point, and keeps developing their position, complementing and rethinking it. Such respectable figures, for example, in this work are Lesya Ukrainka with her poem «Cassandra» and the figure of Helen, who «survives» thanks to the underestimated threshold of values, G. Tyutyunnyk and his story «My Sabbath Day», M. Bahtin, O. Honchar, K. Marx, O. Pushkin, O. Tolstaya etc. O. Zabuzhko's commenting as a basis for mentative, however, should not be identified as definition. If definition is a holistic logical and communicative structure, then commentary is any lexical component of someone's statement, indifferent to the place in thesis structure, to the communicative core or the periphery of the statement. In O. Zabuzhko's essays, commenting becomes a basic communicative strategy, while definition is auxiliary: the author builds his mind, first of all, based on views and opinions of others — O. Olzhich, L. Plyushch, P. Tychyna, V. Shevelev etc., and then complements them with his or her own reflections. The author interprets their works, life positions, concepts, for example, by writing about the «instrumentality» of V. Shevelev's figure or «vivisection» of P. Tychyna's poetry.

However, commenting is not the only communicative strategy of narrator's mentative competence that shows up in the book «From the map of books and people». She often resorts to the strategy of denial, in which the development of thought is an open discussion, an open polemic with someone or something. Consequently, essays turn into bold attempts to protest the obvious things, a vivid demonstration of fearlessness, established positions and views. Text analysis in «From the map of books and people» proves that paradox occurs when the content of thinking is expressed in a specified form and is raised to the level of abstract individuality — the ability to think. For example, in the essay about O. Oles, his phenomenon is explained by available methods and methodologies, and conclusion is made about their weaknesses and imperfections («The Secret of Popularity») or in the essay about Y. Pokalchuk, in which an attempt was made to create the image of writer as a holistic artist in the context of his era, but the idea of integrity is destroyed all the time by the paradox of the writer himself, as well as the mythological form of his presentation, chosen by the author, multiplied by non-rational components of being. Consequently, the linear comprehension of the prose writer's personality becomes impossible, but it is compensated by the paradox of thought — violation of the individuality degree, breakthrough of universality with the preservation of objectivity of the comprehended object: «To be the same age with three generations is a phenomenon itself. And this phenomenon needs to be explained. To simply say «a gift» is not enough, because one has to know how to use a gift, and in the memory of culture there are only those left, who used it properly. Therefore, again and again they turn to their experience — because of eternal temptation to understand «how they succeeded»»[2, 311].

An important feature of narrative and mentative organisation of O. Zabuzhko's texts is the interweaving of characters from her other works, plot fragments from them, quotations and allusions into her own essays. They are perceived by the author as a platform for possible «prolongation» of her own artistic works, arena for their additional interpretation or re-interpretation. Characters of her works are images-guides in the process of reflection. Through the analysis of texts, the author sometimes manages to find out certain contexts and inferences. In some cases, essay turns into an auto-review, when the writer is not satisfied with the critical opinions about her works, because they are far from decoding the author's plan. This happened with her «Fairy-tale about an arrow-wood penny-trumpet», which,

according to the author, was not understood by critics and, in essence, distorted the meaning: «It became irrevocably clear: it would have been better to write about the Blue Beard: then I could have counted on much more understanding» [2, 113].

In essays a lot is told about novels «The Museum of abandoned secrets» and «Field studies into Ukrainian sex», the story «Fairy-tale about an arrow-wood penny-trumpet», collection of poetry «Hitchhiking». A novel about Ukrainian Insurgent Army is a certain leader in this sense: from the essays it is possible to build a peculiar history of their writing, since a lot of work had been done in archives, there have been meetings with philosophers and historians, formation of the personosphere in various senses and contexts, woven into the fabric of essayistic thinking about events of the past and the present. For example, the essay «Return to Graz» is dedicated to the writer's grandfather and his dreams about studying medicine in Graz, which were not destined to happen. The fable basis of the work is the arrival of the storyteller to that city as a tribute to the relative. This circumstance becomes the basis of the tentative reflection about bonds between generations and the circumstances of writing a large epic work «on three generations of one family, whose fates are interconnected by longitudinal, unseen consequences of choices made before, within the limits of one human's life» [2, 128]. Character prototypes of her novel became her grandfather's peers. About the novel «The museum of abandoned secrets» a lot is mentioned in the essay «Berlin: introduction to anaesthesiology» and in the «Ashes of Klaas», written in 2008 and specially refined in 2012, with the insertion about the circumstances of writing the novel and the image of Albert Gasenbrooks-«Western». Such inclusions of fragments about her own artistic works (images, allusions, overlapping, prototypes, critical reviews, reader's reception etc.) distinguish writers' essays amongst other types of them in contemporary culture: characters of artistic works continue to «live» on the pages of essays of the same authors, hence an essay becomes a «continuation» (in the metaphorical sense) of novels, stories, lyrical works of artists, while gaining new opportunities for thinking and interpretation. The creative competence of the author's tentative thus covers the meta-literary context, while assimilating artistic-shaped material through the prism of double optics: both literary and essayistic (in most cases it is a literary-critical essay, a philosophical or mixed variant). These circumstances explain changes in the functioning of narrator in essays: the primary narrator (the one who tells) turns into a hero of his own work (about whom the story is told). The primary narrator is the one that under-

stands being as a philosophical concept. The secondary narrator is retelling the plot, fable or other vicissitudes of artistic works. In some cases, there may also be a tertiary narrator — a literary critic, a recipient. Everything that is told by the secondary narrator becomes a part of speech of the original narrator in the essay. The inclusiveness of what is said by the secondary narrator is actualized in different ways: stylistic approach to speech, commentary delimitation, most often the use of narration as a reference point for mental generalizations. According to our observations, such feature is a persistent property of writers' essays as such. For example, characters of their own works, as well as the stories about them, can often be found in the essays by Y. Andruhovych (Stah Perfetsky, Otto von F.), sometimes there are unique personal characters, works in general, images and characters as objects of observation in the essays by I. Andrusyak, Izdryk, T. Prohasko, S. Protsyuk and others like that.

Therefore, the analysis of the ways of organizing essays (mentative and narrative blocks) in the collection of works brings us to the outline of narrator's type in the book «From the map of books and people». From its pages a storyteller / a thinker appears to be extremely close to the author, but not identical with her: in most cases, narration is done from the first person, reality is reflected by the events from the writer's own life, those in which she participated personally or knows from reliable sources (for example, acquaintance with Y. Sherekh, a story about grandfather I. Zabubko, story about talking with L. Plyushch etc.). In some cases, this type of narrative approaches the narrator: he is endowed with features of the author, but tends to acquire characteristics of the female character from the plot (for example, in essays «The theme with variations», «Ashes of Klaas» or «About love»). In others, he is endowed with features of the narrator: he is closer to the author's consciousness, but does not completely coincide with it, openly organizes the text with his presence: «Return to Graz», «Berlin: Introduction to anaesthesiology», «The Effect of presence». However, in most cases these types are superimposed, so the notion of a narrator rather than story-teller is more appropriate in this situation. What needs to be specified is that narrator in the essay, as can be judged from the analysis of the collection, is different from narrator of an epic text: he turns into the thinker right in front of the reader, and stories that are being retold, only prepare the ground for thought-creation. V. Schmid has the point by considering the term «narrator» to be «functional», it means that he «carries out functions of narrative without any reference to certain typological features»,

he is indifferent to the concepts of «objectivity / subjectivity», «neutrality / marking» etc. [2, 38].

By the classification of this German philologist, we will identify other types of narrator in the book «From the maps of books and people». In our opinion, to a greater extent this is an explicit type (based on the form of depiction), because in the essays of this collection can be traced the author's self-presentation. In all the works, the emphasis is made on the authoritative perception of the world, many facts from her life and circumstances of how her artistic and philosophical works were being written are named. Most of them are written from the first person, the transformation in «we» occurs in the interpretation of the global aspects of life. Of course, this is an anthropomorphic narrator: everything is humanized in the text, the artist, the thinker and the observer are main characters in O. Zabuzhko's essays. Essayistic style of O. Zabuzhko is characterized by complex structures, long, complicated sentences with a large number of inserted structures, taken in brackets, separated dashes, abundant foreign-language terminology, citation, interspersion of names, surnames, free retelling of what had been read and contemplated. Her essayist style is close to scientific approach, supplemented by emotional and figurative elements. However, in some cases, the author may deviate from this way of presenting events: markedly in this sense, the work «Read Me», written as a preface to the publication «Alice in the Wonderland» by L. Carol, is distinguished.

According to the place that narrator occupies in the system of a certain story, is to a greater degree the primary narrator, although there are cases of both the secondary and the third-party narrator. The primary narrator is still dominant: the one who travels, thinks, reads, sees, summarizes and shares with the reader the results of what he has seen, comprehended and generalized.

In terms of diegetics (relation to the world), O. Zabuzhko's essayistic «self» should be attributed to the diegetic type, because in the picture of comprehended world, narrator appears in two categories: in the process of narration and comprehension (as a subject), and in included stories (as an object). The difference of this type in essays, for example, from the traditional epic work, is that there he remains outside the framework of the «inner world», and in the essay he enters the inner world of the text itself.

Of course, in separate texts there are possible transitions from implicit to explicit features, as well as from subjective to objective narrator, but the

general picture, as can be seen from the collection as a conditionally integral entity, looks like this.

According to other characteristics, this type of narrator is strongly revealed, deliberately underlined (by the degree of detection), personal, the figure of «self» is dominant in all works (based on personal qualities) and scattered: despite the fact that from all works there appears to be a single formally identical image of narrator-intellectual, her embodiment is always different, heterogeneous (according to homogeneity), all-knowing (by awareness), ubiquitous (in space), she is a professional philosopher, literary critic, expert in cultural studies, reliable (based on reliability) writer (based on professionalism)[10, 45].

Thus, O. Zabuzhko's book «From the map of books and people» is characterized by a mentative and narrative organization. Narrative is subjected to mentative, in other words, to life stories, events, facts that are retold and give direction to the author's thought, set the vector of reflection, while still remaining a secondary element of text. Mentative's role is dominant. Its main features are: internal dialogue, close connections between thoughts that form the basis of the reference zone, and not events or chronotopes, reflection and meditation as the basis of the text, which defines a variety of communicative strategies of negation, commentary, complementing, interpreting and evaluation. Moreover, O. Zabuzhko's mentative is characterized by emphasized egocentricity, associativity of linguistic activity, intellectualism, special uncompromising rhythm of narration, a complex syntactic organization with quotations, free transfer of other people's ideas, retreats, excursions, complemented by «epilogues», «prologues», and postscripts. Her essays are characterised by fluidity of consciousness in the process of direct understanding of the phenomena of being. Nevertheless, the main components are not events, but their comprehension, not history, but their involvement in opinion, not existence, but its interpretation, not reality, but its creative reconstruction. Therefore, essays, represented, for example, by O. Zabuzhko in the book «From the map of books and people» are based on artistic visualisation of artistic reflexion, meditation, reflection of experiences from a particular mental event, open up new possibilities for the art of word in modern literary process, because in this way, the artist can become closer and more accessible to his reader, discover new facets of creative «self», and this may be the subject of further scientific studies.

## REFERENCES

1. Arziamova O. V. (2011) «Yazykovye osobennosti mentatyvnoho povestvovaniya s tochky zreniya lynchivystyky narratyva (na materyale romana A. V. Ylychevskoho «Ai-Petry»)», *Vestnyk Rossyiskoho unyversyteta druzhy narodov*, issue 1, pp. 21–28. [in Russian].
2. Zabuzhko O. (2012) «Z mapy knyh i liudei : zbirka eseistyky», *Meridian Czernowitz, TOV «Drukarnia «Ruta»*, 376 з. [in Ukrainian].
3. Zatspeyn K. (2010) «Esse: ot fylosofiyi k literature», issue 104, available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> [in Russian].
4. Zenkyn S. N. (2003) «Krytyka narratyvnoho razuma (Zametky o teoryi, 4)», *Novoe lyteraturnoe obozrenye*, issue 59, available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/zen-pr.html> [In Russian].
5. Korchynskiy A. V. (2015) «Formanty mysly: Lyteratura u fylosofskyi dyskurs», *Yazyky slavianskoi kultury*, p. 288 s. [in Russian].
6. Lialiaev S. V. (2010) «Rol mentatyvnykh komponentov v romane B. L. Pasternaka «Doktor Zhyvaho», *Novyi fylolohycheskyi vestnyk*, issue 1, pp. 111–119. [in Russian].
7. Maksymova N. V. (2012) «Ponymanye v dyalohe: tekstovye modely mentatyva : monohrafiya», 199 p., available at: [https://www.metod-kopilka.ru/tekstovaya\\_kultura\\_modeli\\_rassuzhdeniya\\_v\\_russkom\\_tekste\\_monografiya-26564.htm](https://www.metod-kopilka.ru/tekstovaya_kultura_modeli_rassuzhdeniya_v_russkom_tekste_monografiya-26564.htm) [in Russian].
8. Nosova B. (2015) «Metafora yak okreslennia kulturnoho prostoru intelektual v eseiah O. Zabuzhko «Z mapy knyh i liudei», *Styl i tekst*, issue 15, pp. 136–146. [In Ukrainian].
9. Tiupa V. (2006) «Kommunikatyvnye strately teoreticheskoho dyskurs», *Krytyka u semyotyka*, issue 10, pp. 36–45. [in Russian].
10. Shmyd V. (2003) «Narratolohiya», *Yazyky slavianskoi kultury*, 312 p. [in Russian].

МЕНТАТИВНО-НАРРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ЭССЕИСТИКИ О. ЗАБУЖКО

*Тетяна Шевченко*, канд. филол. наук, доцент, докторант

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье идет речь о ментативно-нарративных особенностях эссеистики О. Забужко на примере книги «Из карты книг и людей». Очерчено классификацию эссеистики современных украинских писателей по нарративно-ментативной специфике. Сделаны выводы о роли нарративных компонентов в дискурсивной практике эссе, природа которого в целом ментативная. Выделена специфика собственно писательского эссе, который становится платформой возможной «продолгации» собственно художественных произведений прозаиков, ареной их до-интерпретации или ре-интерпретации.*

**Ключевые слова:** ментатив, нарратив, эссеистика, классификация, референция.



## МЕНТАТИВНО-НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСЕЇСТИКИ О. ЗАБУЖКО

*Тетяна Шевченко, канд. філол. н., доцент, докторант*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті йдеться про ментативно-нарративні особливості есеїстики О. Забужко на прикладі книги «З мапи книг і людей». Окреслено класифікацію есеїстики сучасних українських письменників за нарративно-ментативною специфікою. Зроблено висновки про роль нарративних компонентів у дискурсивній практиці есе, природа якого в цілому ментативна. Виділено специфіку власне письменницького есе, котрий стає платформою можливої «пронгації» власне художніх творів митців, ареною їх до-інтерпретації чи ре-інтерпретації. Книга О. Забужко «З мапи книг і людей» характеризується ментативно-нарративною організацією. Доведено, що у книзі нарратив підпорядковується ментативу, іншими словами, історії життя. Події, факти, які переповідаються, скеровують авторську думку, спрямовують вектор рефлексії, однак виступають другорядним елементом тексту. Ментатив тут усе-таки першорядний. Його головні прикмети такі: внутрішня діалогізація, тісний зв'язок між думками, які складають основу референтної зони (а не події чи хронологу), рефлексія і міркування як основа тексту, що визначає різноманітні комунікативні стратегії заперечення, коментування, доповнення, тлумачення, оцінювання. Крім того, ментатив О. Забужко характеризується підкресленою егоцентричністю, асоціативністю мовомисленнєвої діяльності, інтелектуалізмом, особливим непоспішливим ритмом розповіді, сугестією, складною синтаксичною організацією з цитатами, вільним переказом чужих ідей, відступами, екскурсами, доповненими «епілогами», «прологами», постскриптумами. Її есеям властива своєрідна плинність свідомості у процесі безпосереднього осмислення явищ буття. Тут усе-таки головне не події, а їх осмислення, не історія, а їх задіяність в опінії, не буття, а його інтерпретація, не дійсність, а її креативне конструювання. Виходячи з цього, письменницька есеїстика, репрезентована, наприклад, книгою «З мапи книг і людей» О. Забужко, заґрунтовується на художньому унаочненні процесів міркування, медитації, відображенні переживань тієї чи іншої ментальної події. Вона відкриває нові можливості мистецтва слова в сучасному літературному процесі, адже в такий спосіб митець може стати ближчим і доступнішим своєму читачеві.*

**Ключові слова:** ментатив, нарратив, есеїстика, класифікація, референція.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арязмова О. В. Языковые особенности ментативного повествования с точки зрения лингвистики нарратива (на материале романа А. В. Иличевского «Ай-Петри») / О. В. Арязмова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранный языки и методика их преподавания. — 2011. — № 1. — С. 21–28.
2. Забужко О. З мапи книг і людей : збірка есеїстики / О. Забужко // Meridian Czernowitz. — Кам'янець-Подільський, ТОВ «Друкарня «Рута»», 2012. — 376 с.

3. Зацепин К. Эссе: от философии к литературе [Электронный ресурс]/ К. Зацепин // НЛО. — 2010. — № 104. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html>
4. Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4) [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/zen-pr.html>
5. Корчинский А. В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. — М. : Языки славянской культуры, 2015. — 288 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
6. Ляляев С. В. Роль ментативных компонентов в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / С. В. Ляляев // Новый филологический вестник. — 2010. — № 1. — С. 111–119.
7. Максимова Н. В. Понимание в диалоге: текстовые модели ментатива : монография [Электронный ресурс] / Н. В. Максимова ; Новосиб. ин-т повышения квалификации и переподгот. работников образования. — Новосибирск : Изд-во НИПКиПРО, 2012. — 199 с. — Режим доступа : [https://www.metod-kopilka.ru/tekstovaya\\_kultura\\_modeli\\_rassuzhdeniya\\_v\\_russkom\\_tekste\\_monografiya-26564.htm](https://www.metod-kopilka.ru/tekstovaya_kultura_modeli_rassuzhdeniya_v_russkom_tekste_monografiya-26564.htm).
8. Носова Б. Метафора як окреслення культурного простору інтелектуала в есеях О. Забужко «3 мапи книг і людей» / Б. Носова // Стиль і текст. — 2015. — № 15. — С. 136–146.
9. Тюпа В. Коммуникативные стратеги теоретического дискурса / В. Тюпа // Критика и семиотика. — 2006. — Вып. 10. — С. 36–45.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

*Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.*

## ДАВНЯ І КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129464>  
УДК 821.161.2Шевченко—1

### ІДЕЙНЕ СПРЯМУВАННЯ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

*Віолетта Лавренюк*, канд. філол. наук, доцент  
Одеський національний політехнічний університет  
*lviol@ukr.net*

*Тарас Шевченко — принципово новий тип письменника в українській літературі й новий тип особистості, громадянина в історії України. Патріотизм Шевченків — дієвий, а загальнолюдське поняття «свобода» Шевченко тлумачив згідно зі своїми людськими ідеалами гордості, мужності, непохитності, вихованими на головних засадах християнської етики й моралі. Тарас Шевченко першим сформулював у художній формі всі принципи й постулати представників українського націоналізму: волелюбність, всеосяжну народність, національну честь і гідність, палкий патріотизм, державницькі прагнення, глибинну християнську релігійність, віру у свій народ, у його світле майбутнє, сподівання на власні сили, надзвичайну толерантність до інших народів та їх вірувань, солідарність з усіма поневоленими, антиімперську й антишовіністичну позицію, що беруть початки з демократичного, неімперського й нешовіністичного характеру української нації та її історичного досвіду.*

**Ключові слова:** національно-патріотичне, загальнолюдське, морально-етичні категорії християнства.

На сучасному трагічному й переломному етапі розвитку української державності, в умовах кривавої російської агресії і брудної кремлівської пропаганди, що підступом і зрадою увірвалися в наше життя, спадщина Великого Кобзаря потребує особливої уваги, переосмислення і сприйняття без усіх тих політичних, ідеологічних і кон'юнктурних нашарувань, створених за декілька десятиліть радянським літературознавством, які, на превеликий жаль, ще й досі володіють умами наших багатьох співвітчизників. Це, в першу чергу, стосується національно-патріотичних поглядів Тараса Шевченка, що були найбільш спотворені, сфальсифіковані. Леонід Новиченко слушно наголошує в одній із своїх статей: «У наші часи, коли в житті народів підноситься об'єктивна роль загальнолюдських цінностей,

зростає й потреба звільнитися від різних стереотипів, скам'янілих уявлень, що негативно позначаються на розумінні багатьох важливих понять і явищ духовної культури. Це стосується такого поняття, як Шевченків гуманізм» [2, 51].

Річ у тім, що Тарас Шевченко являв собою не лише принципово новий тип письменника в українській літературі, але й новий тип особистості, громадянина в історії України. Патріотизм Шевченків — дієвий, оскільки оплачений найдорожчим — свободою, здоров'ям, життям. Загальнолюдське поняття «свобода» Шевченко тлумачив згідно зі своїми людськими ідеалами гордості, мужності, непохитності й непокори перед лицем будь-якого деспота, вихованими на головних засадах християнської етики й моралі. Тому для нього внутрішня свобода, тобто свобода думки, слова, почуття, совісті, — вища від свободи зовнішньої, тобто життя на волі, особливо, якщо це життя пов'язане із підлабузництвом, пристосуванством, залежністю від сильних світу цього, від багатства, від усього, що робить людину своїм рабом.

Згадаймо, що самодержець Микола I, «строжайше» заборонивши Тарасові «писать и рисовать», заслав його в солдати «с правом выслуги», очевидно розраховував на те, що мужик-бунтар у неволі психологічно зламається, перетвориться на жалюгідного раба «його величності» і буде щасливий скористатися з наданого йому права дослужитися до офіцерського чину, до того ж вдячно оспівуючи у віршах «царя-батюшку». Проте Шевченко обрав для себе інший шлях: не коритися «фельдфебелю-царю», а залишитися у пам'яті свого народу і всього світу борцем за волю України, її державності. Його патріотизм не на словах, а на ділі, був сповнений загальнолюдського звучання, зрозумілий представникові будь-якої нації. Поет-патріот розкривається у відвертому визнанні: «Я так її, / я так люблю мою Україну убогу, / Що прокляну святого Бога, / За неї душу погублю!» [4, II, 30], і в гнівному осуді політичної пасивності, у прагненні гнівним словом струснути сплячу свідомість раба, перетворити його на громадянина: «Ми серцем голі догола! / Раби з кокардою на лобі! / Лакеї в золотій оздобі... / Онуча, сміття з помела Єго величества. / Та й годі» [4, II, 249]. Ідейно-тематичну спрямованість Кобзаря, той нещадний осуд тупої невільницької покори і схиляння перед російським самодержавством — «тюрмою народів» стрічаємо й у Шевченкових наступників: М. Старицького («До України», «Учта»), І. Фран-

ка («Сідоглавому», «В село ходив»), Лесі Українки («Товарищі на спомин», «Slavus-sclavus»), П. Грабовського («Уперед»). Негативно заряджені емоції, висловлювані ними (обурення, гнів, презирство, ненависть), мають як конкретно-історичне підґрунтя, так і вічне, загальнолюдське звучання, оскільки і рідний народ, і народи Землі гніваються, ставляться з презирством, ненавидять своїх ворогів або й дають собі критичну оцінку. В поліфонії Шевченкової поезії заперечення часто набуває і життєствердного звучання, що подається через контрідеал, так само, як і в ретельно студійованих Кобзарем книгах Священного Писання: «Не вбий», «Не вкради», «Не чини перелюбу», «Возлюби ближнього свого, як себе самого», «Не побажай чужого» тощо. Леонід Новиченко справедливо бачив і підкреслював її загальнолюдський зміст: «Цей вогнедишний пафос боротьби проти всякого рабства, гноблення людини людиною, боротьби за свободу й гідність як окремої людини, так і цілого народу являє, треба думати, головну вселюдську цінність поезії українського Кобзаря» [2, 52].

Тарас Шевченко постійно підносив серйозну соціально-етичну проблему загальнолюдського звучання: проблему людської суті. Він навчав читача розрізняти справжнє й фальшиве, спостерігати глибинні шари людської душі. Як точно і влучно говорить Шевченко в одному зі своїх гротескних віршів: «Не так тії вороги, / Як добрії люди — / І окрадуть жалкуючи, / Плачучи осудять, / І попросять тебе в хату, / І будуть вітати, / І питають тебе про тебе, / Щоб потім сміятись, / Щоб з тебе сміятись, / Щоб тебе добити... / Без ворогів можна в світі / Як-небудь прожити. / А ці добрі люде / Найдуть тебе всюди, / І на тім світі добряги / Тебе не забудуть [4, II, 133]. І водночас Шевченко високо цінував істинну дружбу, завжди пам'ятав про ті добрі справи, які робили для нього, вчорашнього кріпака, його друзі. Цінував своїх попередників у літературі, присвячуючи їм твори. «Катерину» поет присвятив В. А. Жуковському; «Б'ють пороги, місяць сходить» — Г. Ф. Квітці-Основ'яненку, прямо назвавши цю поезію «До Квітки-Основ'яненка»; «Іван Підкова» — В. І. Штернбергу, йому ж адресовано поезію «На незабудь Штернбергові»; «Н. Маркевичу» — читаємо ми перед поезією «Бандуристе, орле сизий!»; «Гайдамаки» присвячені В. І. Григоровичу, а «Неофіти» — М. С. Щепкіну. Є в Кобзаря вірші-присвяти «На вічну пам'ять Котляревському» («Сонце гріє, вітер віє»), «Гоголю» («За думою дума роєм вилітає»), «Н. Костомарову» («Веселе сонечко ховалось»), а поему «Єретик» адресовано Шафари-

кові. «Искреннему моему Якову де Бальмену» — цю присвяту читаємо під назвою поеми «Кавказ», до того ж у тексті твору органічно звучить ліричне звернення до загиблого друга: «І тебе загнали, мій друже єдиний, / Мій Якове добрий! Не за Україну, / А за її ката довелось пролити кров добру, не чорну. Довелось запить /З московської чаші московську отруту!» [3, I, 249]. Показово, що винуватцями смерті Якова поет називає не горців, а російський царизм із його загарбницькою, колоніальною політикою. Поема «Кавказ» — твір, що вражає читача і в XXI столітті смисловим багатством та інтонаційним розмаїттям, побудований на контрастах, на чергуванні іронії, сарказму, пафосного заперечення чи ствердження, а завершується на ліричній ноті, бо поет промовляє до свого друга найтеплішими словами. «Кавказ» — це свідчення любові й солідарності до всіх мислячих і трудящих людей, що борються проти імперіалістичної деспотії. Таке ідейне спрямування споріднює «Кавказ» із поемою «Сон», з геніально виписаною картиною «генерального мордобиття», як назвав її Іван Франко у статті «Темне царство». Характеризуючи творчу індивідуальність Тараса Шевченка, Микола Добролюбов писав: «Он — поэт совершенно народный, такой, какого мы не можем указать у себя...» «Он вышел из народа, жил с народом, и не только мыслью, но и обстоятельствами жизни был с ним крепко и кровно связан. Был он и в кругу образованного общества, малорусского и великорусского, но долгое время встречал в нем лишь отталкивающую презрительную грубость, притеснения, насилия, несправедливость, и зато, при первых же лучах нравственного, свободного сознания, тем сильнее устремился он душою к своей бедной родине, припоминая ее сказания, повторяя ее песни, представляя себе ее жизнь и природу» [1; 99–100].

І справді, всі, хто вивчає творчість Кобзаря, не можуть не помітити близькості його поезики, його світогляду до української фольклорної поезики, до українського народного погляду на життя, до народної моралі й філософії, що розкрилися в українській народній пісні, думі, до оспівування сильного героя, що втілював у собі найкращі риси національного характеру: гордість, незалежність, сміливість, волю й водночас доброту, чуйність до горя як усенародного, так і кожної окремої людини. Народ у своїй творчості оспівав козака Голоту й Івася- вдовиченка Коновченка, Хвеська Ганджу Андибера і Хведора безрідного, Морозенка й Нечая, Кривоноса й Хмельницького. Всі ці персонажі української історії та створені народною уявою були вті-

ленням національного характеру, що формувався у складних обставинах боротьби за волю України. Водночас вони були й виразниками загальнолюдських ідеалів. Порушивши питання міжнаціональної, міжрелігійної ворожнечі, братовбивчої війни, антигуманізму, одного з найтрагічніших періодів української історії, Коліївщини, Тарас Шевченко представив читачеві розлоге полотно кривавого народно-го повстання. Поет засуджує гайдамаків, гнівно картаючи за трагічні помилки, і тому вже в «Передмові» до поеми постає перед нами як людина, що сповідує християнські цінності, як глашатай миру, як співець того братерства, любові до ближнього, які належать до загальнолюдських, неперехідних цінностей. Шевченко мріяв про той час, коли б «... усі слав'яне стали Добрими братами, І синами сонця правди, І єретиками Отакими, як констанцький Єретик великий!» («Єретик») [3, I, 200]. В його трактуванні непогора владі, гордість, безкомпромісність у боротьбі за вселюдські ідеали — риси, які за часів Яна Гуса вважалися злочином, бунтом проти Бога, так само як і за часів, коли був створений «Єретик». Шевченко постійно прагнув, щоб така «єретичність» стала нормою поведінки кожного члена суспільства. І в наш буремний час, після першого Майдану, Помаранчевої революції, на Майдані під час революції Гідності, ми бачимо як ідеї Тараса Шевченка дали благодатні сходи в українському суспільстві: скільки молодих і красивих «єретиків» пішло добровольцями на фронт проти московської навали, скільки волонтерів та й інших людей доброї волі в Україні й усьому світі підставили їм своє плече!... Тим то Шевченків ідеал (Ян Гус) не втратив актуальності й у наш час, оскільки має вселюдську спрямованість у формуванні характеру істинного борця за щасливу людину у вільному суспільстві.

Проте дуже часто ми віднаходимо у творах Тараса Шевченка й інші нотки: нотки тихого смутку, м'якої меланхолійності, ліризму. Особливо це відчувається в поезіях із книги «Три літа», із циклів «В казематі», «Невольничі літа», у творах після заслання. Навіть перебуваючи на засланні, Шевченко духовно лишився вільнішим від будь-кого вільного. Показовим у цьому плані є вірш «Садок вишневий коло хати». Ідилічна пастораль (восьмий вірш циклу) пройнятий невимовною тугою за Україною. Поетична мініатюра складається всього з декількох картин на тему сільського побуту. Проте в них сконцентровано психологію народу з національним світовідчуттям, космос і логос українця. В цьому вірші українську ментальність представлено на різних

рівнях, у ній закодовано ключові символи Шевченкової поетики саду, хати, матері, зорі, плугатаря, солов'я, що визначають глибинну суть характеру осідлого життя українця-хлібороба. Центральним і важливим символом вірша є образ саду: картини ідилії в контексті набувають загальнолюдського резонансу. Вони є втіленням найвищих цінностей людського духу у вічності, оскільки корені цієї символіки надзвичайно глибокі. У книзі Буття Біблії сад Едем — райський куток, дарунок Бога. Варіантом земного раю-саду в античній міфології є сад Гесперид, який подарувала Гері мати-земля Гея. У Пісні над Піснями Сад царя Соломона — символ жіночності, краси людських почуттів. Крім того, історія людської культури знала висячі сади Семираміди, Гефсиманський сад, бароковий сад у творчості Сковороди, вольєрівський сад та інші сади. У творчості ж Тараса Шевченка символіка саду посідає особливе місце й завжди асоціюється із втраченим раєм, є потаємною мрією про можливе щастя, бо сад — це не лише дерева з поживними плодами. Поетика вірша гранично лаконічна, символіка ж — філософськи багатогранна, оскільки у підтексті вірша «Садок вишневий коло хати» життя поета-в'язня у столиці імперії протиставляється життю в Україні, село — кам'яному Петербургові на холодній воді, як воля — неволі; плугатар із плугом — вершникові на коні, як правда — неправді, добро — злу, культ родючості — безплідності. Отже, поезія «Садок вишневий коло хати», як і вся неосяжна творчість Тараса Шевченка, безсмертна, оскільки розкриває проблеми великої філософської теми — «сенсу людського існування на Землі», «людського щастя», гарантом якого може бути лише свобода і справедливість як норми суспільного буття, коли «... врага не буде супостата, а буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі» [4, II, 289]. Так викристалізувалися національна самоповага, національна ідея, мета звільнення від самодержавної російської тиранії і створення національної української держави. У чому ж вони полягають? Національна державотворча ідея в доробку Тараса Шевченка представлена як, по-перше, усвідомлення інтелектуальною елітою майбутнього нації, виходячи з її історії; по-друге, визначення типових, сталих рис духовної культури (моралі, релігії, мови, народної етики тощо), притаманних народові у вигляді національних традицій та звичаїв; по-третє, порівняння своєї національної спільноти з іншими, що стало важливим засобом самовизначення. Тарас Шевченко першим сформулював у художній формі всі принципи й постулати україн-



ського націоналізму: його волелюбність, всеосяжну народність, національну честь і гідність, палкий патріотизм, державницькі прагнення, глибинну християнську релігійність, віру у свій народ, у його світле майбутнє, сподівання на власні сили, надзвичайну толерантність до інших народів та їх вірувань, солідарність з усіма поневоленими, антиімперську й антишовіністичну позицію, що беруть початки з демократичного, неімперського й нешовіністичного характеру української нації та її історичного досвіду. Особливо ж слід наголосити на тому, що Шевченків націоналізм, як націоналізм українського народу, ґрунтується на Любові, а тому він по суті своїй людяний і сердечний до своїх і чужих — до всіх, хто визнає за українцями право на вільне державне існування. Так, звертаючись до поляків (вірш «Полякам»), поет називає їх «друзями», «братами» й закликає разом з українцями іменем Христовим оновити наш тихий рай — Україну. У поглядах Тараса Шевченка, патріота і гуманіста, національна ідея наповнюється загальнолюдським змістом. Гріх, кара, вина й спокута, страждання й очищення є наскрізними моральними категоріями його поезики, що також є близько спорідненими з моральними категоріями християнства: «Вічної пошани заслуговує Шевченків гуманізм, за всієї його історично обумовленої своєрідності та індивідуальної самобутності, має високі права увійти до священної світової книги, де будуть записані найкращі ідеї й заповіді чистого, щирого, діяльного людинолюбства» [2, 51].

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Добролюбов Н. А. «Кобзарь» Тараса Шевченка / Коштом Платона Семеренка / Николай Добролюбов. — СПб.: Современник, 1860. — Кн. III. — С. 99–100.
2. Новиченко Леонід. Шевченкова вселюдськість // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя / Леонід Новиченко. — Мюнхен: Вільний український університет, травень, 1989. — Ч. 5 (337). — С. 51–57.
3. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко. — К.: Наукова думка, 1989. — Т. I. — 526 с.
4. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у десяти томах / Тарас Шевченко. — К.: Наукова думка, 1990. — Т. II. — 590 с.

## ІДЕЙНА НАПРАВЛЕННІСТЬ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

*Віолетта Лавренюк, канд. філол. наук*

*Одеський національний політехнічний університет*

*В історії України є немало фігур, достойних всенародного уваження і любові. Т. Шевченко представляв собою не тільки принципово новий тип письменця в українській літературі, але і новий тип особистості, громадянина в історії України. Патріотизм його — дійсний, а загальнолюдське поняття «свобода» він трактував згідно своїм людським ідеалам гордості, мужності, стійкості, вихованим на головних принципах християнської етики і моралі. Поет першим сформулював в художественній формі всі принципи і постулати представників українського націоналізму: самодобування, загальнолюдська народність, національна честь і гідність, гордий патріотизм, державні прагнення, глибока християнська релігійність, віра в свій народ, в його світле майбутнє, надії на власні сили, незвичайна толерантність до інших народів і їх вірованям, солідарність з усіма порабощеними, антиімперська і антишовіністичська позиція, що беруть початок з демократичного, неімперського і нешовіністичського характеру української нації і її історичного досвіду.*

**Ключові слова:** національно-патріотическе, загальнолюдське, морально-етическі категорії християнства.

## THE IDEOLOGICAL ORIENTATION OF POEMS BY TARAS SHEVCHENKO

*Violetta Lavrenyuk, Ph.D. in Philology*

*Odesa National Polytechnic University, Ukraine*

*There are many figures in the history of Ukraine, worthy of the holiness and love of the people, but Taras Shevchenko managed to excite and expose the fallen spirit of the Ukrainian nation to the realization of his own dignity at one time. Without the slightest exaggeration, he is — the greatness and glory of Ukraine, the holy martyr for her truth and will, for the revival of her statehood as a «free, new family». Consequently, at the present tragic and critical stage of the development of Ukrainian statehood, in conditions of bloody Russian aggression and dirty Kremlin propaganda, which by intrigue and treachery broke into our lives, the legacy of the Great Kobzar needs special attention, rethinking and perception without all those political, ideological and con «multinational layers, created for several decades by the Soviet literary critics, which, unfortunately, still possess the minds of our many compatriots. This, first of all, concerns the national-patriotic views of Taras Shevchenko, which were the most distorted, falsified. This applies to a concept such as Shevchenko's humanism. Taras Shevchenko was not only a fundamentally new type of writer in Ukrainian literature, but also a new type of personality, a citizen in the history of Ukraine. Shevchenko's patriotism is effective, since he paid for the most expensive — freedom, health, life. The universal concept of «freedom,» Shevchenko interpreted in accordance with his human ideals pride, courage, restraint and disobedience in the face of*

any despot, brought up on the basic principles of Christian ethics and morals. Therefore, for him, internal freedom — that is, freedom of thought, speech, feeling, conscience — is superior to external freedom, that is, life at will, especially if this life is associated with submissiveness, adaptability, dependence on this powerful world, on wealth, from everything that makes a person his slave. Being the spokesman for people's views on life and work, on the relationship between people, Kobzar constantly addresses both the topic of free work. These paintings of this willful will are a sharp contrast to the cruel reality in which the peasant is a disenfranchised slave («Dream» — «On the bark of wheat sting»). And the very intonations of the Faith, Hope, Love, the wisdom of the native land, the major tone are dominant in many poetry of the artist. However, we will find in the works of Taras Shevchenko and other notes: notes of silent sorrow, soft melancholy, lyricism. Indicative in this regard is the poem «Garden Cherry Kohl Hut». This poetry, like all the immense works of Taras Shevchenko, is immortal as it reveals the problems of the great philosophical theme — «the meaning of human existence on Earth», «human happiness», whose guarantor can be only freedom and justice as the norm of social existence. Thus, the national self-respect, the national idea, the purpose of liberation from autocratic Russian tyranny and the creation of a national Ukrainian state were crystallized. What are they? The national state-building idea in the development of Taras Shevchenko is represented, firstly, by the awareness of the intellectual elite of the future nation, based on its history; second, the definition of typical, persistent features of the spiritual culture (morality, religion, language, folk ethics, etc.), inherent in the people in the form of national traditions and customs; thirdly, comparing its national community with others, which has become important means of selfdetermination. Taras Shevchenko first formally formulated in the artistic form all the principles and postulates of Ukrainian nationalism: his freedom of freedom, a comprehensive nationality, national honor and dignity, passionate patriotism, state aspirations, profound Christian religiosity, faith in his people, his future light, hope for his own strength, extraordinary tolerance to other peoples and their beliefs, solidarity with all enslaved, anti-imperial and anti-chauvinist attitudes based on a democratic, non-imperial and non-chauvinistic character ukrain nation and its historical experience. Particularly, it should be emphasized that Shevchenko's nationalism, as nationalism of the Ukrainian people, is based on Love, and therefore he is essentially human and cordial to his own and others — to all who recognize the right of Ukrainians to free state existence. So, turning to the Poles (poem «Poles»), the poet calls them «friends», «brothers» and calls along with the Ukrainians in the name of Christ to renew our quiet paradise — Ukraine. In the views of Taras Shevchenko, the national idea is filled with universal meaning. His soul sounds like a pain for a man with a degenerate life. Every image of the poor and unlucky (from the burned orphans or the shroud to the spinned mother of Ukraine) always testifies to the blame imposed on the representatives of the authorities who incarnate evil in the social system in the imperial idea. Sin, punishment, wine, and redemption, suffering and purification are all through the moral categories of Shevchenko's poetics, which are also closely related to the moral categories of Christianity. We, grateful to the descendants, have discovered new and new faces for a long time, since, having appeared on light, he embraced all spiritual nature with the spirit of others and existed.

**Key words:** national-patriotic, human, moral and ethical category Christianity.

**REFERENCES**

1. Dobilubov, N. A. (1860), «Kobzar» Taras Shevchenko» / Cost of Platon's Simirenko — SPb.: Contemporary. — part 3, p. 99–100 St Peterburg [in Russian].
2. Novichenko, Leonid (1989), «Shevchenko's universal humanity» // Contemporary: Literature, art, public life. — Free Ukrainian University, Munich — part 5 (337), p. 51–57 [in German].
3. Shevchenko, T. G. (1989), «Complete collection of works in twelve volumes». Naukova dumka, volume 1, 528 pp., Kyiv [in Ukrainian].
4. Shevchenko, T. G. (1989), «Complete collection of works in ten volumes». Naukova Dumka, volume 2, 590 pp., Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129465>

УДК 841.163.2–142Святослав(477.74–21)’1880

## КУЛЬТ «КНИЖНОЇ МУДРОСТІ» В «ІЗБОРНИКУ» СВЯТОСЛАВА 1073 РОКУ

*Людмила Мостова, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова*

*Ludmila.mostovaya017@gmail.com*

*У статті з'ясовується зв'язок між літературою Київської Русі та літературою Візантії. Увага акцентується на дослідженні тропів образності, та поезики в цілому. «Ізборник» Святослава 1073 р. — давня антологія творів різних авторів, тлумачення складних понять Євангелія, Апостола та інших церковних книг. За змістом пам'ятка складає своєрідну енциклопедію візантійської ученості. Твір містить статті релігійно-моралізаторського характеру, а також розповіді про молитви, пости, читання книг, короткі виклади Святого Письма, «Поучення дітям» Ксенофонта і Теодори тощо. У статті розкривається зміст «Ізборника», що виходить поза межі релігійної тематики і є відображенням рівня освіченості представників вищих верств тогочасного суспільства. Надзвичайно цікаві для сучасного читача й численні афоризми світського характеру.*

**Ключові слова:** антологія, візантійський вплив, образність, поезика, троп.

Як зазначає П. Білоус, «вирішальне значення для становлення писемної творчості на давньоруському ґрунті мали візантійські літературні взірці» [2, с. 42]. За тих часів з'явився чималий інтерес до античності, до поезії, прози та філософії, до історії (Фукідид і Полібій, Геродот і Ксенофонт) та до світської сатири (на штиб Лукіанової). То були часи, коли світські й церковні можновладці вивчали та коментували Гомера, Гесіода, Піндара, Арістофана й Менандра, коли досліджувалися Платон і Арістотель, коли релігійна література прагнула охопити екзегезу та полеміку» [5, с. 9–10].

Відбувалося плідне перенесення на давньоукраїнський ґрунт багатьох пам'яток, спочатку у південнослов'янських (болгарських) перекладах, а потім і у власних давньоруських переробках. Однак слід пам'ятати, що письменству Русі із самого початку був притаманний творчий підхід до всіх запозичень, адже культивувалася християнська модель культурної людини, яка прагнула досягнути істину за допомогою авторитетних книг.

Отже, християнська релігія сприяла засвоєнню на Русі набутків європейської культури, які переносилися разом із християнською літературою, утверджуючи єдину християнську спільність.

«Ізборник» Святослава 1073 р. — стародавня антологія творів різних авторів, друга за давністю після «Остромирового Євангелія» точно датована слов'янська рукописна книга, яка збереглася повністю в художньому вигляді у XI ст. За змістом «Ізборник» становить своєрідну енциклопедію візантійської ученості і списаний був для чернігівського князя Святослава Ярославича, від імені якого й дістав свою назву. Вважають, що цей збірник творів письменників VIII–IX століть — Василя Великого, Іусина Філософа, Кирила Олександрійського, Теодора Кирського, Іоанна Златоуста та інших — перекладено із грецького збірника IX ст., який був укладений для болгарського царя Симеона і який із Болгарії потрапив на Русь. Сьогодні налічується близько 30 списків цієї пам'ятки, переписаних у XVI–XVII ст. «Ізборник» містить близько 380 статей, що належать майже 40 авторам. Це — літературний, науковий та філософський твір, що торкався багатьох проблем духовного життя і сучасних знань, передісторія оригінального письменства та лектури в епоху середньовіччя, що ознайомлює київоруську культуру з риторикою і поетикою.

«Ізборник» Святослава 1073 р. — результат творчого надбання руських книжників, прикрашений яскравими ілюстраціями церков, птахів, звірів, квітів, включаючи сімейний портрет князя Святослава, де він тримає в руках позолочену книгу. Пам'ятка інкрустована вісьмома мініатюрами. Авторський текст постійно перебивається біблійним з метою розтлумачення складних понять Євангелія, Апостола та інших церковних книг; усі статті, що увійшли до нього, мають повчальний, богословський характер, трактують поведінку справжнього християнина. Однак поруч із суто богословськими настановами наявні і історичні оповідання, відомості різного характеру, специфічна теорія поезії, пояснення стилістичних фігур, а також список заборонених творів, з якими автор застерігав від знайомства, бо це були зразки апокрифічної літератури, твори з язичеськими елементами тощо. «Ізборник Святослава» 1073 р., що стояв біля витоків руської книжної культури, заслуговує на велику увагу. В нарисі «Южнорусская литература» І. Франко, наголошуючи на популярності деяких церковних і світських збірників Київської Русі, виділяв саме «Ізборник Святослава»: «Характеристической особенностью древней южнорусской литературы является обилие сборников разнообразного содержания, составленных более или менее систематически, с более или менее определённой целью дать читателю в руки энциклопедию

самонужнейшого и заменить ему школу. Образцы таких сборников Русь получила из Болгарии (сборники Святослава 1073 и 1076 гг.)» [7, т. 41, с. 106]. Публікація «Ізборника» була здійснена у 1880 р. на кошти мецената Т. С. Морозова. Вже через три роки український учений О. Бодяньський підготував до друку перші 74 аркуші тексту, а 1983 р. було здійснено факсимільне видання даної пам'ятки. Крім згадуваних положень, у ній вміщені відомості з філософії, богослов'я, історії, філології, медицини та багатьох інших галузей знання. Як зазначає Д. Чижевський у вступних зауваженнях до підрозділу «Література світська», «світськість» перекладеної, зокрема наукової літератури є лише відносна. В X і XI ст. загальне переконання, що повна гармонія між релігією та іншими сферами духовного життя існує та повинна існувати, було таким міцним, що для розв'язання більшості питань достатньо було послатися на віронауку та її джерело — Святе Письмо» [8, с. 53].

Найвагоміший пласт «Ізборника» 1973 р. посідають «Відповіді Анастасія Синаїта» — розгорнутий звід уривків із біблійних книг і творів відомих візантійських богословів та проповідників. Кільцево обрамляє пам'ятку [на перших і на останніх аркушах] текст одного з перших слов'янських поетичних творів — знаменита «Похвала» великому князю Святославу, що писалася одним і тим же книжником — дияконом Іоанном. Вірші в текстах збігаються між собою, лише подекуди спостерігаються незначні орфографічні неточності: «Великий серед князів князь Святослав, державний володар жагою сильною забажав приховану мудрість у глибині книг Премудрого Василя розтлумачити. Звелів мені, немудрому знавцеві, перекласти слова його по-нашому, пильнуючи відповідність думкам його, що подібно бджолі любодільній (працьовитій), із кожної квітки писаної зібрав і ніби в один сот увів мисленне серце своє і проливає, подібно соту солодкому, із вус своїх перед боярами для розуміння тих думок, з'являючи їм нового Птоломея, але не вірою, а більше бажанням» [4, с. 352]. Давньоруський книжник-переписувач апелює до писемних джерел з метою аргументації власних думок і витворює таким чином цілком авторський образ бджоли любодільної. Майстерне вживання даного образу демонструє вільне оперування творами візантійських богословів та проповідників. За жанром «Ізборник» Святослава 1073 р. продовжував традицію діалогічного письменства, яке у формі питань та відповідей давало пояснення важливих аспектів християнської віри,

«творив перехідний місток від абстрактних християнських доктрин до народного розуміння християнства і мав значний вплив на усну народну творчість» [3, с. 105]. Так, у розділі «Що таке везіння» порушується проблема чи повинен християнин сповідувати везіння (в оригіналі вжито «вазнь», а в одному із списків «Ізборника» 1073 р. над терміном «вазнь» стоїть примітка «случай»). Під час відповіді на це запитання автор звертається до міфологічного світовідчуття еллінів, що відчували свою залежність від долі — фатуму. «Везіння — слово, що від еллінів назву має, і значить воно те, коли без промислу світ побудований... І той, хто вірує, як безрозумні елліни, в те, що все, що з людиною відбувається, випадковим є, — в хворобу упадуть» [4, с. 352]. На противагу цій сліпій силі висувається ідея Божественного промислу, що має на меті врятувати людство: «Християни ж Бога сповідують, який улаштує все і опікується всим. А хто сповідує везіння, то відпаде від вчення християнського... Всі вони, наче хмиз, у вогні згорять, не врятують своєї душі від полум'я» [4, с. 353]. Отож життя, як твердить автор, слід вивіряти за Божественним Писанням, що є єдиною істиною людського життя, а не покладатися на випадковість.

До «Ізборника» входить і так званий «Філософський трактат», що базується на положеннях «Метафізики» та «Категорій» Арістотеля. Ці праці Арістотеля були використані в коментарі Порфірієм Тірським для боротьби з язическими поглядами, різними релігійними і еретичними рухами. Цей трактат складається з окремих текстів філософського наповнення («Про різницю між сутністю і еством», «Про випадкове», «Про особистість», «Про індивідуальне», «Про кількість і якість» та інші). Кожна із зазначених статей створює своєрідний мікроклімат філософських, світоглядних поглядів у вітчизняній культурі XI ст.: «Особистість є те, що своїми діями та властивостями виявляє себе і відрізняється від одноприродних йому, демонструючи тим свій вияв. Наприклад, Гавриїл, що бесідує з Богородицею, був одним з янголів, єдиним, який прийшов бесідувати, відрізняючись від єдиносущних йому янголів тим, що прийшов на місце це, і тим, що бесідував.

І Павло, коли на східцях проповідував, був одним з людей, що властивостями і діями своїми од багатьох людей одрізнявся. Тож, з огляду на дію, складаємо уяву про когось.

Особистістю називається те, що є дією...» [4, с. 353–354]. В даному уривку згадується постать апостола Павла, що проповідував на сходах Єрусалимського храму.



Розгорнуті положення філософських категорій допомагали читачеві наблизити незрозумілі поняття до потреб тогочасної дійсності, надавали прозорість і доступність вжитим термінам. Це яскраво доводять статті «Про різницю між сутністю і єством». Перша з них належить Максиму Чорноризцю: «Максима про розрізнення сутності і єства за зовнішніми (філософами)». Автор зазначеного тексту Максим Сповідник [580–662 рр.] — візантійський богослов, один з найвизначніших церковних діячів. Другий трактат «Теодора, пресвітера Раїтуїського про тих же» належить перу сучасника Максима Сповідника і містить характеристику основних категорій і понять філософії: «Сутність є основа, немов матерія речей. Випадкове ж в сутності споглядається. Є, скажемо, тіло і форма його. Тож не тіло у формі (перебуває), а форма в тілі, бо тіло є сутність, а форма — випадкове.

Так і щодо душі і мудрості. Не душа перебуває в мудрості, а мудрість в душі. Тому й не кажуть: тіло форми і душа мудрості, а форма тіла і мудрість душі. Бо душа — сутність, а мудрість випадкове. Коли втрачається душа, зникає й мудрість, а як мудрість втрачається, не втрачається душа. Здатна бути душа без мудрості.

Таким чином, все, що є самоіпостасним і в собі, а не в іншому має буття, є сутність. Бувають сутності тілесні і безплотні. Тілесні, земля, вода, повітря, вогонь і те, що складено з них: каміння, рослини, одушевлене тіло. Безплотні ж — янгол, розумна душа. І все це, як сказано, сутностями нарікається. Творець же їх — Бог» [4, с. 355–356]. Без сумніву, такі розгорнуті філософські твердження сприяли духовному зросту читачів, формуванню їх етичної свідомості.

Зміст даного збірника не обмежується лише філософсько-релігійною тематикою, а виступає проявом рівня уподобань та освіти тогочасного суспільства, «література, що нам тепер здається занадто релігійно та церковно забарвленою, з погляду того часу відповідала вимогам науковості» [8, с. 53]. Тож і для наших часів цікавим видаються уривки з твору Іоанна Дамаскина про знаки зодіаку і про назви місяців у різних народів — перший відомий у Київській Русі збірник з астрономії.

Особливий інтерес складає стаття візантійського письменника IX ст. Георгія Хуровська «Про образи», яка знайомила читачів з елементами теорії літератури. За свідченням О. Бандури і Г. Бандури, «цивільний переклад досить значного за обсягом (до семи сторінок) дослідження «Georgi Cheraboski de figuris» викладача грама-

тики в Константинопольській вищій школі, автора декількох праць з поетики і стилістики (IX ст.». Давньоруський книжник-переписувач згідно з тогочасною традицією мав право відтворювати писемні джерела досить вільно, вносити свої уточнення і доповнення, переробляти окремі місця, додавати свій місцевий мовний лад. У зазначеній праці невідомий перекладач створив класифікацію літературознавчих категорій, провів перелік різних тропів. Зокрема подаються слов'янські відповідники тропам: «інословіє» (алегорія), «прхводъ» (метафора), «ліхорхчье» (гіпербола), «поругание» (іронія), «видь», «поіграніє» (сарказм), «съприятіє» (синекдоха), «сътвореніє» (порівняння); стилістичним фігурам: «прхходьное» (інверсія), «округлословіє» (перифраза), «нестатькъ» (еліпсис) тощо. В цілому Георгій Хуровська виділяє 27 видів творчих образів. Це практично всі відомі за часів античної Греції і Стародавнього Риму тропи та фігури поетичного синтаксису. Заслуговує на увагу намагання автора подати визначення цих літературознавчих категорій. Зокрема, «прхводъ» (метафора) — перенесення (значення) одного слова на інше. Є 4 способи (перенесення): від живого до живого, від неживого до неживого, від живого до неживого, або від неживого до живого» [4, с. 358]. Далі автор до кожного з визначень додає по кілька прикладів, що розкривають сутність відповідного поняття: «Це коли хто царя назве пастухом людей. Бо пастух насправді той, хто пасе овець. Обидва ж є істотами живими — і цар, і пастух овець. Від неживого до неживого — якщо хто, жар сховавши в попелі, говорить, сім'я вогняне зберігаю; або скаже: велике полум'я виливається з дерева, хоча виливатися може лише рідина. Від живого до неживого, — якщо хто гірську вершину називає тім'ям або головою, бо тім'я і голова є по суті живими. Від неживого же до живого, — якщо сказати: море задумливе або хвилюється, оскільки «думати» і «хвилюватися» можуть лише живі істоти» [4, с. 358]. Такі розгорнуті приклади давали більш конкретне уявлення про тропи та фігури поетичного синтаксису, свідчили про універсальність та талановитість автора і відігравали значну роль у процесі становлення вітчизняної теорії літератури. Звертаємось до слов'янського відповідника такої стилістичної фігури, як «ізобіліє» (плеоназм). В «Ізборнику Святослава» ми знайдемо таке трактування: «Буває, коли до мови додаються слова, що не змінюють її (сенсу), наприклад: «супротивник» і «ворог». Це повторення слова призначено для посилення. Так, говорячи про добре відому справу,

можна сказати: «чи бачиш цю справу, бачиш? — двічі повторюючи слово «бачиш». Або, вказуючи на продовження гріха, говорять: гріх — це зло, зло!» [4, с. 362]. Отже, риторика проявляється тут як спосіб аргументації, своєрідної взаємодії з читачем: на основі відомого повідомити про нове, невідоме. Це стосується і вже згадуваної у кінці «Ізборника» Похвали, що викладена тут на двох аркушах, де кожен вірш виділений і гарно оформлений, як і повинно було бути у книзі, призначеній для князя. Похвала замикає риторичне кільце твору. Однак поруч із суто риторичними настановами в «Ізборнику» Святослава 1073 р. спостерігаються елементи світського втручання у високоморальну та етично життєву філософію, якою церква доводила своє право на існування.

В умовах християнізації Русі увиразнювалась потреба літературності, залучення до книжного вчення. Здобуті ж знання допомагали згармонізувати інтелектуальне й культурне життя людини. Побутуючи як «книжне почитання», «Ізборник» став невіддільною частиною того культурно-духовного надбання, яким завдячуємо прилученню руської еліти до християнського світу, зробив доступними для давньоруського читача культурні досягнення сусідніх країн, розширював його розумові, моральні та художні горизонти, прищеплював нові почуття, вводив нові поняття, піднімав рівень знань.

«Ізборник Святослава» 1073 р., джерело енциклопедичного характеру, можна вважати одним із найдавніших здобутків перекладацької діяльності східнослов'янських книжників доби високого Середньовіччя. Отже, це було не просте наслідування, а творче переосмислення канону. Пам'ятка засвідчила унікальний зв'язок між літературою візантійського походження та літературою Київської Русі.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бандура О. «Ізборник Святослава» / О. Бандура, Г. Бандура // Українська література в загальноосвітній школі. — 1999. — № 2. — С. 12–19.
2. Білоус Петро. «Образ книжної мудрості» у літературі Київської Русі / Петро Білоус // Медієвістика: збірник наукових статей. — Одеса : Астропринт, 2002. — Вип. 3. — 252 с.
3. Возняк М. С. Історія української літератури / М. С. Возняк. — Львів, 1978. — Кн. 1. — 558 с.
4. Золоте слово // Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть. — К., 2002. — Кн. 1. — 784 с.

5. Ерёмин И. П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературе IX–XII вв. / И. П. Ерёмин // Литература древней Руси. — Москва, 1996. — 258 с.
6. Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. — К., 1989. — 186 с.
7. Франко І. Южнорусская литература / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. — К., 1986. — Т. 41. — 688 с.
8. Чижевський Д. Історія української літератури : від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. — Тернопіль, 1994. — 450 с.

**КУЛЬТ «КНИЖНОЙ МУДРОСТИ»  
В «ИЗБОРНИКЕ» СВЯТОСЛАВА 1073 ГОДА**

*Людмила Мостовая, канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье устанавливается связь между литературой Киевской Руси и литературой Византии. Внимание акцентируется на исследовании тропов, образности и поэтики в целом. «Изборник» Святослава 1073 г. — древняя антология произведений разных авторов, толкование сложных понятий Евангелия, Апостола и других церковных книг. По содержанию произведение составляет своеобразную энциклопедию византийской учёности. «Изборник» Святослава 1073 г. содержит статьи религиозно-морализаторского характера, а также рассказы о молитвах, постах, чтении книг, краткие изложения Священного Писания, «Поучение детям» Ксенофонта и Теодоры и т. д. В статье раскрывается содержание «Изборника», которое выходит за грани философско-религиозной тематики и отражает заинтересованность и уровень образованности высших слоёв прошлых веков. Чрезвычайно интересны для современного читателя и многочисленные афоризмы светского характера.*

***Ключевые слова:** антология, византийское влияние, образность, поэтика, троп.*

**THE CULT OF «BOOK'S WISDOM» IN THE SVYATOSLAV'S  
«IZBORNIK» OF THE 1073 YEAR**

*Lyudmila Mostova, Candidate of Philology, associate professor*

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

*The article finds the connection between the literature of Kievan Rus and the Byzantine literature. Attention is focused on the study of imagery, tropes and poetics. «Izbornik Svyatoslav» in 1073 — an ancient anthology of the works of various authors, the interpretation of complex concepts of the Gospel, the Apostle and other church books. According to the genre «Izbornik Svyatoslav» it 1073, he continued the tradition of dialogical writing, which in the form of questions and answers gave an explanation to the topical issues of the*

*Christian faith. The monument of 1073 is decorated with eight miniatures. The author's text is constantly interrupted by the Bible in order to interpret the complex concepts of the Gospel, the Apostle and other church books; all the articles included in it, have an instructive, theological character, interpret the behavior of a true Christian. Ancient scribe-scribe appeals to written sources for the purpose of argumentation of his own thoughts and thus creates a wholly authored image of a bee that is wicked. The masterful use of this image demonstrates the free operation of the works of Byzantine theologians and preachers. The deployed provisions of the philosophical categories helped the reader to bring the obscure concepts closer to the needs of the contemporary reality, and provided transparency and accessibility to the terms used. By content, the monument is a kind of encyclopedia of Byzantine scholarship. The work contains articles of a religious and moral nature, as well as stories of prayers, fasting, short sentences of the Scriptures, «Teaching of children» by Xenophon and Theodora, and others like that. The article reveals the meaning of «Izbornik», which goes beyond the philosophical and religious themes and reflects the interest and level of education of the higher strata of the contemporary society. Extremely interesting for a modern reader and numerous aphorisms of secular nature. The content of this collection is not limited to philosophical and religious subjects, but serves as a manifestation of the level of preference and education of contemporary society.*

**Key words:** *anthology, Byzantine influence, imagery, poetics, trails.*

#### REFERENCES

1. Bandura O., Bandura G. «Izbornik Svyatoslava» / O. Bandura, G. Bandura // *Ukraïns'ka literatura v zagal'noosvitnij shkoli*. — 1999. — № 2. — S. 12–19.
2. Bilous Petro. «Obraz knizhnoï mudrosti» u literaturi Kiivs'koï Rusi / Petro Bilous // *Medievistika. Zbirnik naukovih statej*. — Odesa : Astroprint, 2002. — Vipusk 3. — 252 s.
3. Voznyak M. S. Istorija ukraïns'koï literaturi / M. S. Voznyak. — L'viv, 1978. — Kn. 1. — 558 s.
4. Zolote slovo // *Hrestomatiya literaturi Ukraïni-Rusi epohi Seredn'ovichchya IH-HU stolit'*. — K., 2002. — Kn. 1. — 784 s.
5. Eryomin I. P. O vizantijskom vliyanii v bolgarskoj i drevnerusskoj literaturah IH-HII vv. / I. P. Eryomin // *Literatura drevnej Rusi*. — Moskva, 1996. — 258 s.
6. Litopis Rus'kij. Za Ipats'kim spisikom pereklav Leonid Mahnovec'. — K., 1989. — 186 s.
7. Franko I. YUzhnorusskaya literatura / I. Franko // Franko I. *Zibrannya tvoriv : U 50 t.* — K., 1986. — T. 41. — 688 s.
8. CHizhevs'kij D. Istorija ukraïns'koï literaturi : vid pochatkiv do dobi realizmu / D. CHizhevs'kij. — Ternopil', 1994. — 450 s.

*Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 р.*

## ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

---

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129466>

УДК 821.161.2–311.6Шевчук:165.212

### «СИН ВОЛІ» І «ТЕРНОВИЙ СВІТ» ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА: СИМВОЛІЧНІСТЬ ЗАГОЛОВКОВИХ МОДЕЛЕЙ

*Наталія Погосян, здобувач*

*Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького  
osipenko888@ukr.net*

*У статті проаналізовано заголовки «Син волі» та «Терновий світ» В. Шевчука з метою встановлення типів номінування та їх функцій у світі твору. Доведено, що обидві назви діалогії є однотипними за структурою та образним відображенням авторської концепції. Заголовки В. Шевчука представляють одну модель заголовкового комплексу. Досліджено історію виникнення заголовків, частоту вживання ключових слів у текстах романів, проєкції смислових концептів у художніх творах.*

*Ключові слова:* заголовок, Тарас Шевченко, головний герой, роман, символічність, Василь Шевчук, концепт, воля, терновий шлях.

Проблема рамочних компонентів була і залишається актуальною як для творців літератури, так і літературознавців. З-поміж усіх складників рами художнього твору особлива роль відводиться заголовку як домінанті, першому сигнальному знаку про даний текст. Саме ним в першу чергу представляється/передається основна тема, зміст твору, особа автора.

Заголовок як філологічна проблема вже значний час досліджується вченими. Неодноразово він поставав об'єктом наукового вивчення в роботах вітчизняних (В. Кухаренко, Н. Литовченко, М. Сокол, М. Челецька та ін.) та зарубіжних (А. Ванюков, Н. Веселова, Е. Джанджакова, Ж. Женетт, Н. Кожина, С. Кржижановський, А. Ламзіна, К. Протохристова, Ц. Ракьовски, І. Фоменко та ін.) аналітиків.

Романи про Т. Шевченка Василя Шевчука також перебувають в полі зору критиків, літературознавців від моменту виходу у світ, однак питання поетики їх заголовкових моделей ще потребують доопрацювання. Тому *завдання* розвідки вбачаються у відстеженні історії появи назв творів; визначенні моделі заголовка, спираючись на існуючі

типології заголовково-фінальних комплексів; дослідженні художніх функцій заголовків.

Назви романів Василя Шевчука «Син волі» та «Терновий світ» відіграють ключову роль у вираженні авторської концепції характеру головного героя. Вони звертають на себе увагу не лише тим, що є чітко структурно обумовленими, але й в першу чергу тим, що в метафоричній формі передають авторське бачення життя однієї з фундаментальних постатей вітчизняного письменства — Тараса Шевченка. Скажімо, коли б В. Шевчук назвав перший роман діалогії не «Син волі», а «Волі син», зникли б «пафосність», «ідейність» заголовка, які містяться саме в другому слові словосполучення. Саме друге слово має нести на собі логічне і смислове навантаження і розкрити те найважливіше, що хоче донести письменник до читача. То ж випадку, якби твір мав заголовок «Волі син», вся увага письменника зосереджувалася б на життєписі долі людини, яка водночас ще й була поборником свободи. А заголовок «Син волі», навпаки, свідчить про намір автора зобразити героя передовсім як нащадка волелюбних предків.

Приступаючи до написання першої частини романної діалогії, В. Шевчук, очевидно, уже мав перед собою заголовок свого майбутнього твору, адже заголовне слово чи фраза виникають у свідомості письменника як певний заклик, «підштовхують» його до написання тексту. Композиційно ідея «волі», «звільнення» простежується в романі дуже чітко. Слід зазначити, що у тих частинах твору, які колись були складовими біографічної повісті В. Шевчука «Вітрила» (1964), слово «воля» або спільнокореневі до нього слова майже відсутні. А на сторінках, які є новоствореними, всі похідні слова від слова «воля» зустрічаються приблизно 250 разів. Така концентрація певного смислового знаку — мінімум один раз на дві сторінки тексту — свідчить лише про одне — про запрограмованість перед написанням твору отого самого «словесного комплексу».

Таке часте вживання одного — найважливішого — із заголовних слів роману виконує функцію «двадцять п'ятого кадру», покликаною «закодувати» рецепцію читачем авторської ідеї; посилює пафос роману «Син волі», який полягає саме у тому, що це словосполучення є ключем до розуміння, «прочитання» автором образу Тараса Григоровича Шевченка. Тому, безумовно, про заголовок першої частини романної діалогії варто говорити як про один із таких, що втілює концепцію письменника та демонструє пафос твору.

Те, що заголовок роману В. Шевчука — це ключ до розуміння ідеї твору, неодноразово відзначали і дослідники. Так, І. Ходорківський вважає, що «уже в самій назві закладена ідея твору — показати Т. Шевченка як послідовного, несхитного бійця з царизмом, з його найганебнішим суспільним укладом — кріпацтвом. Цій ідеї підпорядковується не тільки біографічний матеріал, а й вся поетична творчість» [6, с. 54]. Тому не випадковим у романі є й те, що автор подає історію написання саме тих творів, котрі недвозначно свідчать про ставлення Кобзаря до царського режиму та кріпацтва («Тризна», «Думи мої...», «Сон», «Кавказ»).

Аналогічну думку висловив М. Наєнко в літературно-критичному нарисі «П'ятиліття українського роману». Прочитавши слова академіка О. Білецького про те, що Шевченкова «думка працювала над проблемою визволення», М. Наєнко підкреслив, що «проблему визволення, як головну в «ідеї Шевченка», поставив у центр свого роману... В. Шевчук. Про це свідчить і назва твору — «Син волі», і сам принцип художнього розкриття задуму. Головне в цьому — акцент на дивовижному парадоксі: син волі, а карається в неволі» [4, с. 235].

Сам В. Шевчук устами персонажа двічі тлумачить заголовок свого твору. Автор показує, як під час першої подорожі Кобзаря на Україну уже в статусі вільної людини дядько-візник назвав Шевченка паном, вважаючи на його одяг. Це спонукало героя до болючих роздумів: «Хто ж ти єси, Тарасе? Вже не кріпак. Проте й не пан. Син волі!» [8, с. 48]. Ще один епізод роману засвідчує болісні роздуми Шевченка, викликані тим, що йому при викупі склали ціну в карбованцях: «Йому ціна... Мов хрякові або коневі!.. Його, нащадка волі й сина її степів, купують і продають» [8, с. 184].

Болючі терзання двадцятичотирирічного Шевченка, який доти все життя був козачком, підпасичем, служкою, межують з невдячністю до тих, хто дбав про його викуп. З одного боку, людям вільним, які навіть не можуть уявити себе у подібній ситуації, важко зрозуміти терзання душі гордої, свавільної, але змушеної терпіти наругу, з іншого боку, молодий Шевченко був генетично напоєний тим усвідомленням, що предки його були вільними людьми. Чого ж йому каратися в неволі та ще й як найвищу милість отримувати волю з рук тих, хто колись її забрав? «Ми ж бо козаки, — палко звертається Шевченко до друга дитинства, — ми ж люди, ми всі — народ, що потрясав Стамбул,



*Варшаву, кров'ю писав свою історію, свої права та вольності! Де все це нині, хто ми?! Раби німі, худоба, яку пани мордують...»* [8, с. 64].

У молодого Шевченка немає ніякого трепету перед царською особою, і це, як твердить Василь Шевчук, у душі українства: «Імператор-тиран, пригноблювач, кат і душитель волі. А тут на нього моляться... Вийшли б стрічать царя в Кирилівці. Напевно, так. Виходять же до перелазів, стоять і довго дивляться, коли в село в'їжджає барвистий полк гусарів... Ба, навіть зирили, мов на якесь диво, на гурт свиней, яких чомусь переганяли з Моринців аж у Вільшану!.. А тут — сам цар!..» [8, с. 139]. Шевченко називає головну винуватицю всіх бід українців: «*Катерина — імператриця, що завдала в кріпачину всю Україну... Коли б не це, він був би вільний!.. Козак Тарас Шевченко!..*» [8, с. 156].

Важливим для розуміння символічного змісту заголовка роману В. Шевчука є тлумачення волі самим Тарасом Шевченком. О. Забужко з цього приводу зазначила: «Воля у Шевченка взагалі складний концепт, що залежно від контексту міниться цілим спектром значень: це і свобода... і влади право... і цілепокладальна дієва настанова... Без неї, волі, життя робиться «сном», насланням, галюцинаторною «марою...» [3, с. 137–138].

Всі ці три компоненти тлумачення Шевченком слова «воля» в тій чи іншій мірі наявні і в романі В. Шевчука. Воля як свобода і як протиставлення неволі є найдієвішою рушійною силою поведінки головного героя твору. Всі його думки, вчинки і прагнення автор пов'язує передовсім і тільки зі здобуттям волі для себе, для інших. Воля для героя роману — природний стан людини, а «*неволя — повільна смерть*» [8, с. 387]. Тому рефреном до настрою, притаманного Шевченкові 22 квітня 1838 року, і звучить найжаданіше слово: «Він пив вино, що змішувалося з сльозами, а серце в грудях гупало, як на пожежу церковний дзвін, й кричало: «Воля! Во-о-оля!» [8, с. 196]. Тарас хоче поділитися своєю невимовною радістю з кожним: «*Зустрічні кидалися від нього геть, а він гукав їм німо на всю весняну вулицю: «Я вільний, вільний, вільний!..»* [8, с. 196].

Концепція волі як стану людини має у романі В. Шевчука два виміри: воля душі і воля тіла. Ці виміри то поєднуються, то існують окремо. Зображуючи, наприклад, епізоди дитинства Шевченка, В. Шевчук показує малого Тараса людиною з вільною, некріпацькою душею. Це виявляється в тому, як він мстить дядкові Богорському

не стільки за фізичні знущання, скільки за те, що дяк позбавив його єдиної душевної відради — списку Сковороди. Також хлопець ходить від маляра до маляра, шукаючи застосування своєму таланту, оскільки не хоче закопати власну долю в повсякденному нужденному житті. І лише на якийсь час душа зневірилася: «Мрія гасла... Все рідше і рідше його набрякли від праці руки тяглися до книжки, до малювання. Лиш випадала якась часинка вільна, лягав і спав. Неначе віл... Та й правду кажучи, життя б його було нічим не краще... Ба, навіть гірше: немов на сміх, бог кріпакові дав душу й думку» [8, с. 318].

Доля виявилася прихильною до Шевченка, подарувала йому щасливий збіг обставин і людей, які у свою чергу дарують талановитому юнаку волю: «*Рік промайнув, як світле, добре свято! Тепер він міг сказати, що почувать вільні, не панські люди в біді та радості, бо встие зазнати того й того. І, попри всі печалі й дрібні невдачі, утвердився на думці тій, що й горе людини вільної молодше частя кріпака!..*» [8, с. 204]. Позасвідомо і свідомо боротьба за волю власної душі, а потім і тіла закінчилася. Майже дев'ять років Шевченкового життя на волі В. Шевчук показує як безперестанну стурбованість неволею інших. Ось розмова, яка відбулася між Тарасом Шевченком і Гнатом Бондаренком:

« — *Збери, як можеш, гроші та й викупи свою рідню.*

— *Ми вирвемо усіх людей з неволі*» [8, с. 65].

Коли фізично Шевченко знову потрапляє в неволю — у в'язницю, цю «юдоль печалі», то його душу не владні поневолити навіть найважчі випробування. «*Кожна найменша часточка його єства кричить, волає, рветься на світ, на вільну волю, якою він не навтішався за дев'ять років*» [8, с. 6]. Цей аспект значення слова «воля» — як особиста свобода людини, незалежність — тісно пов'язаний з іншим розумінням цього слова: воля — як «владче право», як намагання не забути і повернути державні вольності своїх предків. У романі цей аспект «волі» асоціюється із Запорізькою Січчю, козацтвом і прагненням Шевченка нагадати сучасникам, чіх батьків вони діти.

В. Шевчук показує головного персонажа роману як нащадка і наслідувача героїчних предків. «*Гайдамака, справжній тобі гайдамака!*» [8, с. 278], — так називають Тараса за те, що відрізав підпругу у коня економа, і той звалився сторч головою. Тарас і не заперечує проти такої оцінки, навпаки, він гордий нею. Тому й організовує разом з другом, Гнатом Бондаренком, ігри «в гайдамаків». Для хлопців гайдамацький рух і Коліївщина — це не далеке минуле. Залишилися живі свідки тих

днів, у тому числі і дід Шевченка — Іван. Тому пізніше, уже в Петербурзі, коли створювалася поема «Гайдамаки», «головний для поетичної творчості імпульс емоційний, — як твердить Ю. Барабаш, — дав Шевченкові дід Іван, свідок і ймовірний учасник гайдамацького руху, це збагатило зображення подій неповторними деталями...» [1, с. 111].

Ще один епізод з дитинства головного персонажа засвідчує генетичну пам'ять Шевченка про козацьке минуле. Випадково забравши до печери, Тарас побачив зітлілий козацький одяг. Хлопець «хотів було взяти в руки жупан. Але той від першого ж доторку розпався на клапті» [8, с. 262]. Воля зітліла дотла, навіть залишки її розпалися від найменшого доторку. Символічного значення в романі набуває те, що малий Тарас не залишив козацькі атрибути напризволяще. Він влаштував справжні похорони козацькому одягу: «Коли останки жупана і шапки були поховані, постояв мовчки, як личить біля могили, і вийшов тихо в уже багрове, немов скривавлене надвечір'я» [8, с. 262]. Символіка цього епізоду підкреслює потужність генетичної пам'яті — тієї пам'яті, що її розцінюють як «містичну причетність» людини до ґрунту, на якому вона живе і в якому містяться душі лише її предків.

Ця «містична причетність» і кличе Шевченка під час подорожей на Україну відвідувати місця, пов'язані із запорізькими вольностями. Там він хоче знайти і знаходить ще не знищений козацький дух, хоча і час, і люди вже постаралися, щоб перетворити центр українських вольностей на згаріще: «І Чигирин, гетьманська резиденція в часи Хмельниччини та після неї, зустрів його руїною та запустінням... Може, і досі сняться воронам козацькі очі, видовбані тут сто шістдесят п'ять років тому...» [8, с. 83]. Але, незважаючи на жахливі картини запустіння і забуття, Шевченко переконаний: «*На Січ ми повинні їздити, як мусульмани в Мекку! Там серце наше, одвічний дух народу й волі!..*» [8, с. 82].

Тарас Шевченко до глибини душі вражений тим, що цей дух не успадкований нащадками. Поет не погоджується з думкою Козачковського, що така вже — безталанна — доля українців. Він пристрасно заперечує: «*Ні, ми такі! Який народ так довго і покійно несе свою недолю, свою ганьбу, приниження? Коли б ще ми не знали волі... А то ж була! Діди ще наші брали до рук ножі, боролись...*» [8, с. 359].

Образ ножа у романі «Син волі» постає як символ звільнення. Коли молодому Шевченку потрібно було зобразити на картині давньоримський сюжет «Смерть Лукреції», він довго мучився над тим,

що має стати умовним центром картини, яка принесе йому сподівану волю. Рішення визріло саме собою: «У центрі має стати той чоловік з ножем, піднесеним як символ волі» [8, с. 164].

Такий символ підсилював концепцію образу Шевченка як радикального борця за визволення: «Воля — не великодня крашанка, ніхто її не подарує» [8, с. 455], — запевняє Тарас свого поміркованого співрозмовника. Ще гучніше і непримиренніше звучать слова Шевченка-в'язня: «Не бути тому довіку, щоб пан, — насильник, деспот — сам дав народу волю! Її добувати треба, в бою відбити, вирвати! Їй-богу, воля варта трудів і жертв!..» [8, с. 350].

Дещо пізніше головний герой роману так формулює кінцеву мету своїх зусиль: «Республіка — ось досконала форма держави, влади й волі!..

— А як же бути з федерацією?

— До неї ввійдуть республіки. Як незалежні, вільні і рівноправні члени, — сказав Тарас захоплено. — Дожити б того дня!..» [8, с. 436].

Ще один аспект волі — це так звана «дієва настанова», волевиявлення індивіда, що вписується в загальну художню картину твору і є одним із чинників тлумачення його назви.

«На допиті у III відділенні — зазначає О. Забужко, — В. Білозерський свідчив, що нав'язливою фразою у монологах Шевченка було «я нічого не хочу — тільки щоб люди свого не цурались», надзвичайно промовисте вольове сгедо, нестак і далеке від платонівсько-сковородинівського «пізнай себе», бо ж «не цуратися свого» іманентно передбачає, волю бути собою...» [3, с. 142]. В. Шевчук це «вольове сгедо» Шевченка розкриває у його діалозі з Іваном Сошенком, який стурбований тим, що Тарас, відколи вийшов на волю, «пустився берега» і закинув малювання: «— Як прислужуся таким мистецтвом людям, що ним зроблю для волі свого народу?..

— А віршами ти зробиш більше?

— Так. Слово має крила...

— Ти просто шукаєш щось на виправдання своїй гульні...

— Ні, намагаюся збагнути сам, що діється в моїй душі...

— Пізнай себе... Не думав, що ти читав Григорія Сковороду!

— Сократ сказав те ж саме...» [8, с. 202].

Романіст зображує Тараса Шевченка людиною, яка все життя прагнула до пізнання і вдосконалення, ішла власною стежкою, яку сама ж і прокладала: «Мав добру давню звичку — не йти туди, куди тягли або штовхали інші» [8, с. 371]. Головний персонаж твору «Син

волі» не боявся «не цуратися свого». В епізоді прогулянки вулицями Києва, яку здійснював разом з Костомаровим, Шевченко, переповнений почуттями, на весь голос заспівав стару козацьку пісню. Наляканий супутник одразу на нього зашикав. «Коли-то ще вони почують путящу пісню! — гукнув Тарас. І пожалів товариша — не став співати далі. — Ось бач, до чого ми дожилися: у Києві козацька пісня — вже щось чуже, химерне, непристойне!» [8, с. 425].

Всі ці різні аспекти волі в романі «Син волі» укладаються в гнучку і цілком виправдану систему: нікому не дозволяти топтати свою душу; не забувати, хто ти є, чийх батьків дитина; намагатися жити так, як славні предки; здобути право називатися достойним їхнім нащадком.

У якому ж значенні із трьох нами згаданих вживається заголовне слово «воля» В. Шевчуком? Сином якої «волі» є в романі Тарас Шевченко? Безсумнівно, що він є нащадком споконвічного, генетично закладеного у людині прагнення бути вільною. «*В неволі навіть звір не живе... вмирає з туги...*» [8, с. 394], — переконаний головний герой роману «Син волі». Слово «неволя» — як антитеза — зустрічається у творі майже так само часто, як і слово «воля». Стосовно цього мав рацію Д. Чижевський, який вважав: «Неправда і неволя» — не є для нього (Шевченка. — *Н. О.*) загальні етичні поняття, а «неправда» людська (царів, попів, панів...) і неволя теж людська (мужицька, українська...), і притому і та й друга такі самі, що залишилися і досі, до часів Шевченка» [7, с. 36].

Розкриттю символічності заголовка роману «Син волі» сприяють і композиція та сюжет твору. Основа сюжету роману — невольничий період життя Шевченка: арешт та перебування у Петропавлівській в'язниці. Шевченкова думка весь час лине в щасливі роки його вільного життя. Та й гідна поведінка на допитах змушує навіть його катів визнавати в ньому вільнолюбну людину. У відповідь на всі умовляння і погрози слідчих звучить: «Похилу голову меч не січе, але оминають музи, а гордїй — меч не страшний!» [8, с. 125].

Друга частина діалогії вийшла двома роками пізніше, у 1986 році, під заголовком «Терновий світ». Дуже можливо, що ця назва виникла в завершальний період роботи над твором або навіть після його закінчення. Адже перед автором діалогії стояло непросте завдання. Давши першій частині свого твору назву «Син волі», романіст змушений був шукати для другої частини, яка відтворює останні чотирнадцять років життя поета, такий заголовок, котрий відповідав би загальній ідеї діалогії.

Заголовок «Терновий світ», незважаючи на всю «глибину, точність та символічність», є дещо загальнішим та ширшим, ніж назва «Син волі», адже життєвий шлях кожного з українських класиків проліг крізь терновий світ. Підтверджує цю думку і той факт, що в українській біографічній літературі ХХ століття співзвучна назва уже була: маємо на увазі роман П. Колесника про Івана Франка «Терен на шляху» (1959).

Заголовок другої частини діалогії був «продиктований» авторові тим матеріалом, яким визначив сюжетну основу «Тернового світу». Як і в першому романі, у «Терновому світі» йдеться про невеликий проміжок часу — останні «вільні місяці перед смертю Шевченка, а як сни та спогади зображуються роки солдатчини та період після вислання. Поет уже не молодий. Його переслідують хвороби та відкритий таємний нагляд. І незважаючи на шалену популярність та масове визнання, Шевченку все частіше спливає на думку пророча поезія, написана ним одразу після визволення з кріпацтва:

*А журавлі летять собі  
Додому ключами.  
Плаче козак — шляхи биті  
Заросли тернами...*

*...Минуло ледь не чверть століття, власне, життя його минуло, а й досі між ним і рідним краєм — тернистий шлях!..» [9, с. 550].*

М. Наєнко також намагається простежити спорідненість символів заголовків обох романів шевченківської діалогії: «Головну ідею «Тернового світу» В. Шевчук прагнув виокремити на стиках «звичайного» і незвичайного в житті поета. Нестерпність (терновість) побуту і велич буття його в країні, де законним було лише беззаконня, сприймаються в романі такими ж контрастними символами, як і воля і неволя в першій частині діалогії» [4, с. 3]. Доцільність такого розмежування і протиставлення побуту і духу в житті Шевченка як героя історико-біографічного роману В. Шевчука є, на нашу думку, не завжди виправданою. Слід зазначити, що й сам автор, ведучи мову про принципи побудови образу головного персонажа, наголошував, що факти біографії були лише матеріалом. Щоправда, вони — єдине ціле з духовним світом Кобзаря, який так само, як і Сковорода, був монолітним, тобто учив, як жив, і жив, як учив.

Ще один дослідник творчості В. Шевчука Н. Шудря в рецензії «Стежками тернової долі», називаючи заголовок твору «образним і

влучним», підкреслила: «На долю поета випало стільки горя й наруд, що іншим вистачило б на два життя. Арештований і переслідований, зневажений наймами, муштрований солдатчиною, Тарас Шевченко, всупереч нелагодам, щодня поставав на борню, ненавидів і любив, приречений триматись на вістрі лева під недремним царським оком, в цупких обіймах «неронів лютих»... Але в стражданнях і муках тисячі разів воскресав сам, коли вихлюпувалися на аркуш думи — єдині провісники надії...» [11, с. 5].

Як переконуємося, і М. Наєнко, і Н. Шудря символіку заголовка зокрема і твору в цілому вбачають у протиставленні нестерпних умов життя Шевченка і прометеїзму його духу. В. Шевчук відтворив не лише епізоди фізичного та морального нищення поета, а і його, Шевченкові, власні терзання та муки в часи відносного життєвого благополуччя та суспільного визнання: «*Дістав зі столу відбиток свого портрета... підсунув ближче свічку зі свічником. Вдивлявся, і сум поймав стривожену, зболілу душу. Кажеш, що вже на вольній волі, а сам увесь — тяжка жура; торкнився — і бризнуть сльози. Зморшка між бровами — мов борозна...*» [9, с. 10]. Мабуть, пояснюючи символіку заголовка «Терновий світ», варто говорити не лише про терни як зовнішні обставини життя, а й про властивості характеру самого Шевченка як вічного шукача правди.

О. Забужко, пояснюючи трагічність світогляду Шевченка, наводить його власні слова: «О, Боже мій, Боже мій! Я такий щасливий, такий безкінечно щасливий, що мені здається, я задихнуся від цієї повноти щастя, задихнуся і помру. Мені неодмінно потрібне хоч яке-небудь горе... а то... що б я не задумав, чого б не побажав, все мені вдається» [3, с. 60–61]. Літературознавець називає цей душевний стан «потребою горя» і наводить два його виміри. Перший, загальнолюдський, «виводить на тему пізньборомантичного метафізичного бунтарства — в істоті, богоборства, адже гостра невдоволеність гладеньким та безперешкодним плином життя... є не що інше, як — в античних термінах висловлюючись — спірка з богами...» [3, с. 62]. Другим виміром трагічності буття у Шевченка, на думку О. Забужко, «була суто шевченківська потреба правди...» [3, с. 64]. Отже, до цілком традиційного тлумачення буття Шевченка як «тернового світу», спричиненого «злою волею» інших людей, варто додати і суто шевченківську «потребу горя» і вже з огляду на це з'ясувати, чи відповідає суть заголовка роману «Терновий світ» його текстовій реалізації.

Автор роману, поставивши собі за мету дати власне «прочитання» життєдіяльності Шевченка, обирає для цього таку форму вираження задуму, як внутрішній монолог. Це одна з найефективніших та водночас і найризикованіших форм передачі чужої думки, оскільки вона вимагає від автора історико-біографічного твору, крім усього іншого, ще й глибинного, до найменших подробиць, знання біографічного та історичного матеріалу.

«Психологія в моїй «Тарасіаді», — запевняв В. Шевчук, — не довільна. Вона також значною мірою документальна, оперта на художні твори, спогади, наукові дослідження — чужі і мої». Прикметним є епізод, де показано Шевченка, який перебуває в Києві під наглядом і чекає своєї подальшої долі: «Узяв перо, вмочив і написав на аркуші, вгорі, над віршем: «Сестрі». Пробіг рядки очима... і зупинився, вражений пророчістю рядка про власну долю...

*І в хвилі човен порина  
«Мій братику, моя ти доле!»  
І ми прокинулися. Ти...  
На панцині, а я в неволі!  
Отак нам довелося йти  
Ще змалечку колючу ниву!.. [9, с. 91].*

В. Шевчук, «проектуючи» з тексту твору його заголовок, керується в даному випадку Шевченковим визначенням власної долі як «колючої (тернової. — Н. О.) ниви». Чому ж асоціює Шевченко власне життя з нивою? Чи не тому, що «життя прожити — не поле перейти»? Чому наскрізним у романі є бажання героя купити землю над Дніпром, побудувати хату (навіть проект уже був готовий), посадити садок? Є. Сверстюк пояснює це тим, що «жило десь у його натурі від землі, від минулого селянського роду, від природної потреби орати... Але те щось було тільки пам'яттю роду. Свій вибір зробив маленький Тарас, покидаючи своє село» [5, с. 97]. Тому можливо розглядати «терновий світ» у романі і як терновий шлях до України. Вперше це було усвідомлено на засланні у 1849 році: «...А на Україні... Боже, чи він її побачить хоч краєм ока?.. Мабуть, тут і помре, і ляже в чужий пісок...

*Заросли шляхи теренами  
На тую країну...» [9, с. 188].*

Але парадигмою «тернистий шлях — шлях до України» В. Шевчук в романі не обмежується. Таким же тернистим, на думку автора, Шев-



ченко уявляє і своє перебування на засланні: *«Щосили зціпив зуби, щоб зупинити сльози, які уже душили горло й ось-ось могли йому заслати очі. Повинен бути кременем, бо це лише початок, бо попереду ще довгий-довгий незнаний шлях по муках, тернистий шлях»* [9, с. 151]. Автор роману показує, що Шевченко передчував майбутні труднощі і називав перепони на шляху до мети тернами.

Тернами, як показано в романі, був устелений і шлях Шевченка до істини. Характерною на цьому шляху була «спірка з богами», яка засвідчує бунтівний дух Шевченка, шукання ним правди, справедливості. Тому «Шевченкові оскарження царизму, — як вважає І. Дзюба, — переростають зрештою у моторошні запитання й рахунки до Бога. У дивовижну молитву-прю» [2, с. 81]. Переконливий приклад — один із внутрішніх монологів головного персонажа роману: «Як же йому лежати, господи, коли роботи стільки і стільки добрих намірів, коли він чує стогін з усіх усюд уярмленого народу!.. Чи ти навмисне, господи, послав на мене хворість, щоб прислужитись панству?.. Щось тут не так... Якась гірка несправедливість!..» [9, с. 270]. Та й взагалі уся творчість Тараса Шевченка — це, за словами О. Забужко, «безпосередній діалог людини з Богом» [3, с. 15].

Думка про тернисті шляхи його долі виникає в героя роману «Терновий світ» ще й тоді, коли його на засланні покидає поетична муза. Визнаючи, що для поетичного натхнення йому потрібно, щоб боліла душа, а не тіло, Шевченко-солдат розчарований тим, що виходить з-під його пера. Він написав перші рядки повісті «Наймичка» російською мовою і — «поклав перо, перечитав написане, й слова потонули в тумані сліз. Не знав і сам, що діється з його душею, чого їй так зробилось жаль Поезії?.. Чи, може, чогось такого, чого збагнути розумом він ще не міг?.. Сидів і слухав думу, що німо й тихо плакала...» [9, с. 249].

Є. Сверстюк вважає, що «уся споруда Шевченкової моралі тримається на його вірі в силу морального поступу. Під нею не було відстояного фундаменту, узвичаєних понять, схвалених принципів» [5, с. 18]. З нетерпінням чекаючи визволення і маючи велике бажання прихилитися до руки своєї визволительки А. Толстої, Шевченко повторює якось слова легендарної бабусі: *«Широкий шлях із раю, а в рай вузьенька стежечка, та й та колючим терном поросла»* [9, с. 256]. Ще раз переконується в цьому, коли нарешті прибуває в Петербург, де знову потрапляє в терновий світ. Зображуючи цей період життя Шевченка, романіст твердить про бажання героя оселитися на березі Дні-

пра і бути нарешті знов «сином волі, правди!» [9, с. 366]. Зовнішні і внутрішні терни завадять його благополуччю як пересічної людини. Тобто сам герой в силу своїх психо-фізіологічних особливостей не може жити спокійно.

У тексті роману жодного разу не зустрічається словосполучення «терновий світ». Автор згадує терни, колючу ниву, чорну долю, липкі тенета, терновий шлях, але жодного разу в цьому контексті не зустрічається слово «світ». Для Василя Шевчука «терни» в зовнішньому щодо Шевченка світі — це кріпацтво, самодержавство, а звідси — відсутність свободи думки, свободи слова, соціальна несправедливість. Внутрішній світ персонажа роману В. Шевчука теж не позбавлений своїх «тернів». Це постійна «потреба горя», можливо, навіть як виправдання за те, що він на волі, а близькі йому люди — невільні. Це і постійна боротьба за волю — не лише особисту, а й усього народу.

Отже, обидва заголовки — і «Син волі», і «Терновий світ» — є символічними, тобто знаковими, в кожному з них знайшла відбиття авторська концепція життєвої і творчої долі Тараса Шевченка.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барабаш Ю. «Я так її, я так люблю...» (Шевченкова Україна: словообраз, концепція, текст) / Юрій Барабаш // Сучасність. — 2003. — № 7–8. — С. 111–129.
2. Дзюба І. Царі. Монархія. Монархізм. Візія Тараса Шевченка / Іван Дзюба // Сучасність. — 2004. — № 9. — С. 76–90.
3. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. — К.: Факт, 2001. — 160 с.
4. Наєнко М. П'ятиліття українського роману / М. Наєнко. — К.: Радянський письменник, 1985. — 268 с.
5. Сверстюк Є. Шевченко і час / Євген Сверстюк. — Київ; Париж: Воскресіння, 1996. — 160 с.
6. Ходорківський І. Д. Образ митця / І. Д. Ходорківський. — К.: Дніпро, 1985. — 140 с.
7. Чижевський Д. До світогляду Шевченка / Дмитро Чижевський // Українська мова та література в школі. — 1993. — № 3. — С. 35–38.
8. Шевчук В. Син волі: роман / Василь Шевчук. — К.: Радянський письменник, 1984. — 471 с.
9. Шевчук В. Терновий світ: роман / Василь Шевчук. — К.: Радянський письменник, 1986. — 573 с.
10. Шкаровська І. І. Оксана Іваненко. Літературно-критичний нарис / І. І. Шкаровська. — К.: Веселка, 1969. — 166 с.

11. Шудря Н. Стежками тернової доли / Наталія Шудря // Друг читача. — 1986. — 6 березня.

**«СЫН ВОЛИ» И «ТЕРНОВЫЙ МИР» ВАСИЛИЯ ШЕВЧУКА:  
СИМВОЛИЧНОСТЬ ЗАГЛАВНЫХ МОДЕЛЕЙ**

*Наталія Погосян, соискатель*

*Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького*

*В статье проанализированы заглавия «Сын воли» и «Терновый мир» В. Шевчука с целью определения типов названия и функций заглавий в мире произведений. Доказано, что названия диологии являются однотипными по структуре и образному отображению авторской концепции. Заглавия В. Шевчука представляют одну модель заголовочного комплекса. Исследованы история возникновения заглавий, частота использования заголовочных слов в тексте, проекции смысловых концептов в художественных произведениях.*

**Ключевые слова:** заглавие, Тарас Шевченко, главный герой, роман, символичность, Василий Шевчук, концепт, воля, терновый путь.

**«THE SON OF LIBERTY» AND «THE BLACKTHORN WORLD»  
BY VASIL SHEVCHUK: SYMBOLITY OF TITAL MODELS**

*Natalia Poghosyan, applicant*

*Tcherkasy national university of the name of Bohdan Khmelnytsk, Ukraine*

*The article explains the relevance of the title studying as a dominant among the framework components and the first signal sign about the artistic text. The names of domestic and foreign scholars who were engaged in the study of header models of artistic works are mentioned.*

*The study of the titles of the novels «The Son of Liberty» and «The Blackthorn World» by Vasyly Shevchuk is argued with the necessity of their research. Therefore, the task of the research is to trace the history of the emergence of the titles; to define the model of the title based on existing typologies of tital-final complexes; to research the artistic functions of the titles.*

*The titles of «The Son of Liberty» and «The Blackthorn World» are the same in terms of structure and a figurative reflection of the author's concept. Both titles convey the author's vision of life of one of the fundamental figures of national writing Taras Shevchenko in a metaphorical form.*

*It was investigated that the first part of the dilogy was originally a part of the V. Shevchuk's biographical story «The Sails» (1964), but the words «liberty» or common-root words are almost absent. Instead, in the novel «The Son of Liberty» all derivative words from the word «liberty» occur about 250 times. Such frequent usage of one of the title words fulfills the function of «twenty-fifth frame» and indicates the key of understanding of the author's idea, demonstrates the pathos of the work.*

*The main fragments of the novel are analyzed. The idea of freedom in the understanding of the character is read here. It turns out that Taras Shevchenko's concept of freedom is reproduced in the novel in several dimensions. The liberty of the character was formed*

at the genetic level; and secondly, it points to the impossibility of physical limitation, the opposition of bondage. In all of the key episodes of the novel, T. Shevchenko's ambition for spiritual and physical expression, which points to the symbolic nature of the title, is traced.

It is established that the title of the second part of the dilogy also has nature symbolics. Taking into account the opinions of the reviewers of the «The Blackthorn World» and analyzing the text of the novel, we made conclusions about the semantic loading of the words of the title. The blackthorns for T. Shevchenko were both external circumstances of life and properties of the character of Shevchenko himself as the eternal seeker of the truth. It is noted that the author of the novel chose this form of expression as an internal monologue of the character for the best disclosure of the life of T. Shevchenko. Repeatedly the title «The Blackthorn World» is reflected in Shevchenko's texts, which are quoted in the novel. Such a method indicates the possibility of interpreting the «blackthorn world» as a blackthorn path of the main character to Ukraine.

Therefore, the titles «The Son of Liberty» and «The Blackthorn World» are symbolic and significant, in each of them the writer embodied his concept of understanding of Taras Shevchenko's life and his artistic destiny.

**Key words:** title, Taras Shevchenko, the main character, novel, symbolism, Vasyl Shevchuk, concept, liberty, blackthorn path.

## REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2003), «Іа так yii, ya tak liubliu...» (Shevchenkova Ukraina: slovoobraz, kontseptsiiia, tekst), *Suchasnist*, no. 7–8, pp. 111–129.
2. Dziuba, I. (2004), Tsari. Monarkhiia. Monarkhizm. Viziia Tarasa Shevchenka, *Suchasnist*, no. 9, pp. 76–90.
3. Zabuzhko, O. (2001), *Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filozofskoho analizu*, Fakt, Kyiv [in Ukrainian].
4. Naienko, M. (1985), *Piatylittia ukrainskoho romanu*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
5. Sverstiuk, Ye. (1996), *Shevchenko i chas*, Voskresinnia, Kyiv-Paryzh [in Ukrainian].
6. Khodorkivskiy, I. D. (1985), *Obraz myttsia*, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
7. Chyzhevskiy, D. (1993), Do svitohliadu Shevchenka, *Ukrainska mova ta literatura v shkoli*, no. 3, pp. 35–38.
8. Shevchuk, V. (1984), *Syn voli*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
9. Shevchuk, V. (1986), *Ternovyi svit*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
10. Shkarovska, I. (1969), *Oksana Ivanenko*, Veselka, Kyiv [in Ukrainian].
11. Shudria, N. (1986), Stezhkamy ternovoi doli, *Druh chytacha*, 6 bereznia.

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2018 р.

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129467>

УДК 821.111–3.09 Барнс

## У ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВІЗІЯ ДЖ. БАРНСА

*Олена Анненкова, д-р філол. наук, проф.*

*Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова  
aes.kyiv@gmail.com*

*У статті аналізується роман Дж. Барнса «Англія, Англія» в аспекті проблематизації та художньої репрезентації питання національної та індивідуальної ідентичності; увиразнюються причини звернення письменника до проблеми національної ідентичності та підкреслюється оригінальність її авторської інтерпретації крізь метафору «вигадування традиції»; простежується взаємопов'язаність концептів національної ідентичності і колективної та індивідуальної пам'яті, історії і пам'яті, ідентичності й автентичності; акцентується гуманістична природа художньої рефлексії англійського письменника.*

**Ключові слова:** пам'ять, спогади, історія, ідентичність, автентичність, симулякр.

Національна ідентичність і пов'язані з нею концепти пам'яті та історії є, вочевидь, актуальним проблемним полем сучасного літературознавства, генерованим численними художніми практиками сучасних письменників. Ситуація, яка склалась принаймні в британській сучасній літературі, засвідчує, що на зміну великим метанаративам минулого, що викликали велику недовіру, прийшли інші значущі наративи, такі як індивідуальна і колективна пам'ять, національна та особистісна ідентичність, національна культурна спадщина, та вони вже прочитуються як метанаративи сучасної постпостмодерністської епохи. Якщо ще в роботі Дж. Ньюмена «The Rise of English Nationalism: A Cultural History, 1740–1830» 1987 року йшлося про недостатність уваги до названих концептів з боку академічної спільноти, то вже у праці дослідниці Р. Мітчел «Picturing the Past: English History in Text and Image, 1830–1870» 2000 року йдеться про значне зростання інтересу до них англійських інтелектуалів [12]. Пояснюється це соціально-культурними наслідками подальшої глобалізації сучасного світу, за якої відчуття розпорошеності традицій, недостовірності знання про історичне минуле та «згасання колективної пам'яті» (П. Хаттон) призводить до усвідомлення необхідності віднайти індивідуальну та національну ідентичність. Культурно-політичні процеси в Сполученому Королів-

стві Великої Британії та Північної Ірландії, яке в культурному сенсі, за влучною метафорою Т. Михед, є «амальгамою соціальних, етнічних і національних ідентичностей, що претендують на окремішність і прагнуть визнання й самовизначення» [4, с. 15], продукують увагу британських гуманітаріїв до ситуації у країні. Проблеми національної ідентичності, національної пам'яті та історії, національних традицій та спадщини стали визначним трендом («a significant trend») (V. Nynning) сучасної британської художньої літератури, на що вказують романи «Деніел Мартін» Дж. Фаулза, «Англійська музика» П. Акройда, «Альбїонський триптих» Е. Сінклера, «Вотерленд» Г. Свіфта та багато інших, але серед цих імен особливо відзначимо Дж. Барнса, який у своїй і художній, і публіцистичній творчості демонструє постійну та серйозну інтенцію до осмислення того, що називають «англійськістю». Дослідженню цієї проблеми у творчості письменника присвячена достатня кількість праць вітчизняних (Т. Михед, О. Бойніцька, Л. Мірошниченко, І. Дробіт, Г. Стовба) та зарубіжних (В. Нюннінг, В. Гігнері, М. Мозлі, Д. Хед, В. Фанк, Л. Хабібулліна, О. Горбунова, О. Царьова та інші) дослідників, тим не менш багатогранна складність художнього світу англійського прозаїка провокує дослідницьку думку, та у межах нашої статті зосередимось на специфіці розуміння та художньої репрезентації національної ідентичності та пов'язаних з нею категорій у романі Дж. Барнса «Англія, Англія».

Дж. Барнса на його батьківщині часто атестують як письменника, який добре знає і високо цінує французьку культуру, тоді як у Франції його вважають втіленням всього дійсно англійського, додаючи водночас, що він є «найбільш французьким з англійських гумористів» [цит. за: 7]. Таке «серединне» положення Барнса, який постійно буквально, в повсякденному житті, та фігурально, у своїй творчості, перетинає Ла-Манш в обидва боки, сприяє об'єктивності його погляду як на свою, так і на чужу країну, позбавляє ілюзій, додає його голосу тієї виваженої іронічності, що дозволяє говорити йому про власну батьківщину відверті та проникливі речі, які англійцями можуть прочитуватися як застереги щодо майбутніх ризиків розвитку їхньої культури та історії, а іноземцями сприйматися як відкриття британської суті.

Більшість творів Барнса є ризомним утворенням, що випромінює клубки смислів, які обертаються навколо ключових проблем, перманентно присутніх у прозі письменника. Будучи взаємопов'язаними, мандруючи з одного тексту в інший, вони утворюють оригінальний

барнсівський авторефлексійний метатекст, складові концепти та топи якого виступають центральними або периферійними в межах певного твору. Так, проєкції проблеми національної та особистісної ідентичності, колективної та індивідуальної пам'яті знаходимо і в «Папузі Флобера», і в «Історії світу у 101/2 главах», і в «Нема чого боятися», і в «Метроленді» та інших творах, але у згущеному вигляді вони постають у збірці оповідань «По той бік Ла-Маншу» (1996), де осмислюються крізь призму франко-англійських культурно-історичних стосунків, у публіцистичних нарисах «Листи з Лондона» (1995), в яких письменник, погодившись на пропозицію головного редактора «TheNewYorker», виступив у ролі «шпигуна в Англії» і перетворився на «безпристрасного спостерігача» британського способу духовно-культурного і політичного життя останніх десятиліть ХХ століття. А роман «Англія, Англія» (1998) став художньою концентрацією рефлексій Барнса над питаннями ідентичності нації, якими він вирішив поділитися зі своїми співвітчизниками і не тільки, маніфестувавши, що «Англія, Англія» є «повіданням моїй країні на межі тисячоліть» («England, England is a letter to my own country at the turn of the millennium») [10, с. 60]. За словами самого Барнса, у цьому творі він фокусується на тому, що можна назвати «вигадуванням традиції» («the invention of tradition»), захопившись за допомогою художньої «вищої вигадки» розгоранням цієї метафори в контексті відомої тези Е. Ренана про те, що неправильне розуміння історії є частиною становлення нації («getting it's history wrong is part of becoming a nation») [11], та, перефразовуючи самого Барнса, намагаючись знайти відповідь на питання «як схопити ідентичність?». Випробовуючи на міцність національну історичну пам'ять, національне минуле та культурну спадщину, послідовно руйнуючи стереотипи національної свідомості та деміфологізуючи важливі сигніфікати «англійськості», Барнс фіксує кризовий стан сучасного світу, який не може віднайти ані свою справжню історію, ані свою ідентичність. Однак невловимість минулого через недостатність фактів та недовіру до них, хиткість і вразливість спогадів та ілюзорність пам'яті свідчать не лише про руйнування універсальних основ існування людини, а й увиразнюють необхідність віднайти втрачену національну та індивідуальну ідентичність та знайти в цьому сфальшованому світі неможливе — справжність.

Барнс, вдаючись до інтелектуального експерименту, пропонує власний шлях пошуку справжнього обличчя країни та людини у ро-

мані, який фундується на важливих для художнього світу письменника засадах та живиться архетипними образами «англійського», що їх він одночасно і реконструює, і деконструює, і піддає сумнівам, і шукає у них сенс (й у цьому, як видається, полягає унікальність авторського почерку). Барнс на самому початку роману розгортає перед читачами красномовну картину дитячого захоплення головної героїні твору Марти Кокрейн, яка багато часу проводила за складанням карти-пазла «Графства Англії», однак часто вона виявляла, що якогось одного шматочка, тобто якогось одного графства не вистачає. Та як Марта марно намагалась знайти цю частину загального малюнка, так само вона протягом свого життя безуспішно прагнула віднайти свою втрачену в уривках невловимих і приблизних спогадів індивідуальність. Ця метафора пошуку себе розгортається в аналогію віднайдення національної ідентичності цілою країною, яка також загубилась у розмитих спогадах про своє історичне минуле. Так Барнс переконує, що історія життя людини корелюється з історією існування країни, і так само, як людина не може з точністю відтворити спогади про власне минуле, що могли б надати їй сил для самоусвідомлення свого місця у світі, так і країна, забуваючи свою історію, перестає відчувати власну унікальність, втрачаючи себе. В романі колективна та індивідуальна пам'ять виявляються міцно взаємопов'язаними, взаємозалежними і такими, що живлять одна одну, та в розумінні природи цих складних переплетінь письменник прямо перегукується із сучасними авторитетними концепціями пам'яті видатного філософа і соціолога М. Хальбвакса та історика культури Я. Ассмана, які висунули думку про існування двох різновидів пам'яті: пам'яті колективної, історичної, «пам'яті нації» (М. Хальбвакс), що формує культурну ідентичність, та пам'яті внутрішньої, індивідуальної, котра є «живою пам'яттю покоління» (Я. Ассман) та обумовлена простором особистісного життєвого досвіду та породженими ним смислами.

Барнс показує, що складності у встановленні індивідуальної ідентичності виникають тому, що людина не може повноцінно відтворити своє минуле через хибність і вразливість меморіальних процесів. Будь-які спогади постають даремними спробами пригадати те, що залишилось у минулому, адже крізь нашарування теперішніх вражень і емоцій та різноманітних контекстів сьогодення спогади виявляються «спогадом про спогад про спогад» («a memory of a memory»), «низкою дзеркал, які відображаються одне в одному» [1]. Марта не може з точ-



ністю пригадати кольори, якими позначались окремі графства Англії, вона з плином часу не може впевнено сказати, чи то її батько забрав фрагмент загального пазла, чи то вона сама його загубила, але її скептичний розум підказує, що вірити в точність спогадів немає причин. Адже вона пригадує, як зробила з Ланкашира Корнуолл, і ця перша змонтована неправда стала її першим спогадом, який постійно нагадував їй, що та легкість, з якою вона закрила порожнечу в загальній головоломці та замінила графства, здатна поширюватися і на людські спогади: вони так само просто і невинно можуть підмінитися, пристосовуючись до поточного моменту. Історія з дубовим листочком, який приніс у будинок батько на своєму взутті, красномовно підтверджує умотивованість недовіри Марти до спогадів про минуле: підібравши дубовий листок і сховавши його на згадку про тата, вона в дитинстві повірила, що той обов'язково повернеться, якщо вона збереже листочок, але через багато років Марта змогла лише пригадати, що, напевно, зберегла його з конкретною метою, але з якою саме і що то був за день, вона не знала. Нагадування не спрацювало, двічі «підклавши їй свиню»: стара Марта «втратила юнацьку систему цінностей», а юна Марта «не змогла передбачити старечу систему цінностей» [1]. Протягом твору головна героїня намагається відшукати можливість повернути собі відчуття повноти буття, вона прагне пригадати своє минуле, усвідомлюючи, що так зможе схопити свою втрачену ідентичність, адже, як зауважив сам Барнс, «пам'ять — це ідентичність <...> те, що ти пам'ятаєш, визначає те, хто ти є; коли ти забуваєш своє життя, ти перестаєш існувати, навіть до своєї смерті» [2], тому що «особистість — це спогади...» [2], однак саме в достовірності власних спогадів Марта сильно сумнівається. Таке сприйняття природи спогадів належить постнекласичній епосі, увиразнюючи її психоемоційну відмінність від епохи модерністської: спогади у творчості М. Пруста, І. Буніна, В. Набокова, хоча і мали різне підґрунтя та прояви, але вони повертали втрачений час і минуле, відновлюючи ідентичність та цілісність особистості.

Спогади минулого Мартою ототожнюються з пригадуваннями власної історії Англією: «так згадує свою історію будь-яка країна» [1]. Барнс переконливо доводить даремність зусиль відновити справжність історичних подій, адже «що сталося з правдою, не зафіксовано» («what happened to the truth is not recorded») [3] та взагалі, що таке «Історія? Чіткий, поліокулярний відеозапис дійсності? <...> Історичні

матеріали про другу половину XIII століття — це не прозорий потік, у який ми могли увійти насвистуючи» [1]. Письменник стверджує, що вивчення історії в школі, механічне заучування дат та пов'язаних із ними історичних подій, вкладених у шкільні римованки, нав'язування усталеного погляду на національне минуле не є гарантією непохитності національного почуття, а зіткнення з іншими версіями і поглядами на історію рідної країни перетворюються на болісний процес усвідомлення хиткості як індивідуальної, так і національної ідентичності. Так, варто пригадати, що Марта зі шкільних років уявляла собі Френсіса Дрейка як справжнього англійського героя, «джентльмена», але її іспанська подруга атестувала його як пірата, і згодом вже доросла Марта міркувала: «Втрата віри людиною і втрата віри нацією, хіба це великою мірою не одне й те саме» [1].

Проблематична достовірність фактів, ілюзорність та приблизність знань про минуле країни і навіть обтяженість історією сприяють тому, що зухвалий задум сера Джека Пітмена стає успішним і затребуваним. Ділок з розвинутих чуттям швидких і вірних грошей, з неясним минулим і сумнівною репутацією, охоплений чудернацькими забаганками, спрямованими на задоволення потреб виключно матеріального гатунку, сер Пітмен, викупивши у британського уряду острів Вайт, робить з нього міні-копію Англії з усіма її необхідними національними атрибутами, створюючи там туристичний парк і музей культурно-історичних англійських традицій. Для нього минуле країни — лише напрочуд прибуткова річ. Та його шалений план підтримують і «консультант обраних» Джефрі Бетсон, який пропонує «продати наше минуле іншим країнам в якості їх майбутнього» [1], вбачаючи у цьому прекрасний товар, і француз-інтелектуал, котрий підводить під цю ідею добре пізнавану та актуальну, до речі, французьку ж концепцію симулякрів: «у наші дні ми віддаємо перевагу копії перед оригіналом» [1], пояснюючи це атавістичним страхом людини перед обличчям істини та власне історії.

Дійсно, сучасне людство схиляється до віри в реальність копії, відмежовуючись і швидко забуваючи про оригінал, але копія має бути «стовідсотковим натуральним продуктом», для чого команда Пітмена проводить опитування серед потенційних клієнтів щодо асоціацій, пов'язаних у них з Англією. Отримавши «п'ятдесят квінтесенцій «англійськості», вона береться до роботи, і на острові Вайт відтворюються копії англійського пейзажу з англійським тваринним і рос-

линним світом, з блискавичною швидкістю з'являються Стоунхендж, англійські села, паби, королівський палац з королівською родиною, будинок Джейн Остін, сімейство Бронте, Біг-Бен, могили Шекспіра і принцеси Діани, Робін Гуд з його веселими друзями, Нелл Гвін та Шерлок Холмс, Аліса у Країні Чудес, команда «Манчестер-Юнайтед», навіть колекцію Національної галереї працівники потурбували «вкрити патиною часу» [1], а печері Робіна Гуда в імітованому Шервудському лісі надали «автентичної щербатості» [1]. На острові, де не існує часу та знакові для Англії символи історії та сучасності хаотично перемішані, можна одночасно побачити і битву при Гастінгсі, і гру футбольної команди «Манчестер-Юнайтед», подивитися атракціон «Сніданок справжніх острів'ян» та композицію «Великі віхи англійської історії», поговорити з сером Джонсоном та скуштувати «Великий Англійський Сніданок» тощо. Здається, що Дж. Барнс нібито реалізує вдалу метафору Дж. Фаулза, який лаконічно передав у «Деніелі Мартіні» знайоме відчуття старіння і законсервованості англійської нації: «Англія — експонат у музеї».

В романі Барнса ці всі знакові для англійської культури речі виглядають як «місця пам'яті», про які сучасний історик П. Нора казав, що вони є символами нації, моментом національної історії. Втім, будучи не документами, а скоріше меморіальними «монументами», що містять у собі занадто багато, вони «дискваліфікують себе в якості автентичного свідоцтва» [5]. Вони є відображенням сучасності свідомості, яка, селекціонуючи та архівуючи сліди минулого, переосмислює та інтерпретує їх у відповідності до запитів сьогодення. Британський історик К. Хілл про таку специфіку колективної пам'яті та соціальних практик, властиву постнекласичній епосі, влучно зауважив: «Ми сформовані нашим минулим, але з нашої вигідної позиції у теперішньому ми постійно надаємо новій формі тому минулому, яке формує нас» [цит. за: 6, с. 42]. Саме такі процеси продукують й уможливають «вигадування традиції» та історії країни: «побачити Англію такою, якою ви завжди себе її уявляли» [1], тобто очищеною, комфортною, безтурботною, але й водночас занадто спрощеною і вульгарною. Новостворена копія англійського способу життя продиктована та пристосована до потреб ринку, релевантна споживачькій свідомості схильного до легких та поверхневих вражень та задоволень, не виснаженого тягарем вибагливого інтелекту сучасного мандрівника-відпочивальника та розбавлена живою уявою колек-

тивного розуму команди Пітмена, який щедро оплачується вигадливим бізнесменом.

Письменник наполегливо оголює процес штучного конструювання національної ідентичності та хибності роботи пам'яті, акцентуючи його наративну природу. Вигадувати історію та англійські артефакти неважко, адже ніхто не впевнений у достовірності минулого та не знає, коли почався відлік подій: «ніякого локалізованого у часі начала просто не існує» та «всі знають, на жаль, тільки те, що знають всі» [1], тобто в чистому залишку споживають лише змодельовану історію «Пітко». Через те фігура Робіна Гуда, незважаючи на те, що він вважається недоторканим «англійським первинним міфом», легко обростає сумнівними, але дуже пікантними деталями щодо його сексуальної орієнтації, навіть ім'я його починає звучати двозначно в блискавичній презентації офіційного історика проекту Пітменадоктора Макса, який віртуозно робить з Робіна «піонера руху за мультикультуралізм і соціальну рівність» [1]. І тут видається доречним навести паралель із добре відомою статтею Дж. Фаулза «Бути англійцем, а не британцем», який зауважив, що легенда про Робіна Гуда — «єдина національна легенда, яку знав кожен англієць і кожна англійка починаючи щонайменше з 1400» [8, с. 131]. Отже, якщо на початку 1960-х років можливість існування Робіна Гуда не ставилася під сумнів і навіть наводилась майже точна дата започаткування легенди про нього, яка живила сучасність, додаючи їй сенсу та впевненості, укоріненості у своєму минулому («Ми перенесли Англію у наші думки... але думки наші все ще спрямовані до лісу і допомагають нам<...>залишатися у найбільш англійській нашій суті Справедливими Розбійниками») [8, с. 132], то вже наприкінці ХХ століття Дж. Барнс вважає за можливе піддати сумніву священні для Англії символи її ідентичності, репрезентуючи різні версії легенди про англійського народного героя. І реконструйованими в романі постають й образ Нелл Гвін, позбавлений первинних уявлень про роль цієї особи в англійській історії, і образ доктора Семюела Джонсона, і неправдоподібна, але через те ще більш вдала історія жінки ХІХ століття, яка йшла з кошиком яєць на ринок та через сильний вітер ледве не розбилась, але її врятувала парасолька. Таким чином спрацьовує блискавична максима М. де Серто: «Минуле — це вигадка теперішнього» («the past is the fiction of the present») [цит. за: 13, с. 25], але під пером Барнса смисл її не є найкращим.

Творці штучної Англії керуються у своїх діях чітким усвідомленням комерційної доцільності та прибутковості проекту. Їхніми зусиллями Острів стає самодостатньою одиницею, проголошує про незалежність і вступ до Євросоюзу та перетворюється на туристичну Мекку, успіх якої врешті-решт затьмарює справжню Англію, яка, не витримуючи конкуренції, неухильно занепадає та виключається з числа успішних і розвинутих країн. Стара Англія знищила саму себе, тому що втратила свою історію, а відповідно (оскільки індивідуальність — це пам'ять, а пам'ять — це індивідуальність), цілковито втратила себе [1]. Перед спустошеною Старою Англією виникає проблема виживання та конструювання нових засад існування, і тут Барнс ставить не менш дискусійне питання: а чи можна відновити минуле, історію, традиції, культуру в їх автентичному вигляді, «чи спроможна нація повернути свої звичаї та життєвий шлях», «чи можна повернути простодушність? Або це все одно буде штучний продукт»?[1].

Остання частина роману з промовистою назвою «Англія», що сугестує повернення нації до історично-культурних першоджерел, насичена суперечливими тезами, риторичними питаннями та картинами, які, з одного боку, провіщають наслідки потенційно можливого виходу країни з Євросоюзу (розпад колись єдиної держави на окремі країни, які нарешті дочекались своєї незалежності, заборона англійцям пересуватися територією Євросоюзу та вести з ним торгівлю, патрулювання вод Ла-Маншу грецькими есмінцями, масовий виїзд колишніх біженців тощо) та водночас показують марність зусиль віднайти і повернути історію, виростаючи, за визначенням В. Фанка, до «дистопійної параболи» [9], а з іншого, вони позначені пасторально-елегією модальністю. Після того як Європа відмовилась допомагати Старій Англії, що руйнувалась зсередини, люди, які залишились, взялися до оновлення країни: вийшли з Євросоюзу, увели старий фунт, відкинули непотрібні зазіхання на військову міцність, політичний вплив та моральні переваги, а далі — ще більше: відмовились від досягнень зв'язку та залізничного сполучення, почали писати на папері пір'яними ручками, відновили радіопередачі та видобування вугілля. І хоча таке життя сприймалось великим світом як провінційне і напрочуд дике і дурнувате, але в самій Англії складались нові-старі принципи життя: запрацювали млини, каналами ходили баржі, які тягнули коні, на землю «повернулись первозданні пори року. Зерно знову виростало на сусідньому полі <...>; перша

картопля навесні була екзотичними ласощами ... наближення зими визначалось порчою яблук у коморі та зростаючим нахабством хижих тварин» [1]; пори року стали більш поважати, погоду почали вважати вищою та незбагненою силою, припинились промислові викиди, «пейзаж відмився від хімічних барв, кольори стали спокійнішими, світло — чистішим» [1], у лісах та луках «без перешкод плодилась усіляка живність» [1], а люди відродили сільські общини, дітей стали знову посилати у відроджені ліси за грибами і зрештою припинили розмірковувати над малокорисними питаннями загального характеру — і «це, можливо, означало, що країна нарешті вилікувалась від своєї нервової, псоріазоподібної рефлексії» [1].

Ця ідилічна картинка виглядає дуже привабливою, але Барнс швидко розбавляє її, змінюючи смислові акценти, переключаючи свою і читацьку увагу на внутрішні процеси, що відбувались на цій землі, та акцентуючи в такій спосіб безкінечну неоднозначність людського існування: в оновленій «старій» Англії складаються нові міфи, легенди та заново вигадані історії, що їх за гроші розповідає американець Джек Харріс всім зацікавленим журналістам та науковцям, закамфльованим під туристів. І саме байки Харріса користуються більшим попитом, ніж наближені до правди місцеві фольклорні перекази. Сільський вчитель Маллінне не здатний нічого протиставити вигадкам американця, усвідомлюючи, що і його старі книжки містять хоча і «зафіксовані у джерелах», але також несправжні історії [1]. Так, вони удвох розповідають придумані історії, селяни танцюють не власно англійський, а гібридний танок, діти, як колись Марта, завчують у школі сумнівні національні символи, офіційні представники общини відкидають задум створення сільського свята за зразком, зафіксованим у брошурі, що її зберегла Марта ще з часів своєї участі у справжній сільськогосподарській виставці, через її невідповідність поточним вимогам, і так все суспільство загалом знову творить нову ідентичність, яка виявляється штучною і несправжньою, адже «первісний, автентичний початок віднайти неможливо — все нове є ре-продукцією чи репрезентацією попереднього» [4, с. 18].

Життєва історія Марти підтверджує цей висновок. Героїня повернулась у Стару Англію на схилі років, вона теж змінилась, позбулась свого категоричного і цинічного погляду на життя, призвичаїлась до своєї самотності та почала думати про неминучий прихід смерті, безперечна реальність якої зазвичай унеможливорює будь-які сумніви та недовіру,

і, напевно, можна припустити, що саме в цих своїх внутрішніх роздумах Марта максимально наближувалася до власної автентичності. Етапи її життя аналогічні до історії Англії: Марта не може встановити достовірність своїх спогадів, які мають допомогти їй відтворити своє справжнє обличчя, і Англія втратила свою історію, загубивши пам'ять про неї; Марта пройшла свій шлях від розумної дитини та самовпевненої, хоча й вразливої зрілої жінки до старої діви, як і Велика Британія, могутня та пихата, до Старої Англії, зневаженої та позбавленої свого славного минулого. Але як Марта, яка все життя прагнула віднайти свою загублену ідентичність, повернути батька і збудувати стосунки з чоловіками, засновані на непідробних, щирих почуттях, постійно наштовхувалась на їх нечесність та фальшивість і до кінця не змогла зрозуміти свою вибагливу та відверту вдачу, так і країна заплуталась у численних варіантах своєї вірогідної ідентичності.

Формуючи логікою тексту уявлення про ідентичність взагалі як недосяжну утопію, ставлячи під сумнів достовірність усталених англійських символів, підкреслюючи неможливість відтворення автентичної версії національної і навіть індивідуальної ідентичності та наполягаючи на об'єктивній «невизначеності буття» (Д. Затонський), Дж. Барнс все одно говорить із сучасними читачами мовою усталених гуманістичних цінностей та понять. Люди і країни переживають схожі фази та процеси у своєму розвитку, втрата віри в реальність нормальних підвалин життя дорівнює втраті сенсу свого існування, люди і нація, що не знають свого минулого та історії, приречені на блукання в бурхливому океані життя. Але смисл буття вони отримують тоді, коли мають твердий стрижень і поринають у широкі контексти реально існуючого життя, коли залишається віра в щось більш значуще, ніж проміжний стан сьогодення та власне «я», адже зазвичай будь-яка людина прагне істинності та серйозності, а не скороминущих розваг і вражень та матеріального інтересу, тяжіє до міцних і зрозумілих основ існування і світу справжнього, а не штучного та ефемерного. І Дж. Барнс пробує устами своєї героїні Марти пояснити смисл такого способу життя: «жити всерйоз — означає прославити чудо в його первозданному вигляді: повернутися до минулого, побачити його, вдихнути його запах»[1]. Саме такі роздуми насичують прозу письменника універсальними, гуманними рефлексіями, зайвий раз підкреслюючи багатогранність і філософську складність сучасного британського роману.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барнс Дж. Англия, Англия/ Дж. Барнс [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [readli.net/angliya-angliya/](http://readli.net/angliya-angliya/) Дата звернення: 20.01.2018
2. Барнс Дж. Нечего бояться / Дж. Барнс [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://predanie.ru/barns-dzhulian-patrik/book/203871-nechego-boyatsya/> Дата звернення: 20.01.2018
3. Барнс Дж. Попугай Флобера / Дж. Барнс [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://readli.net/popugay-flobera/> Дата звернення: 15.01.2018
4. Михед Т. В. Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса «Англія, Англія» / Т. В. Михед // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки. — 2011. — Кн. 1. — С. 15–19.
5. Подорога В. К философии архива [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://index.org.ru/journal/14/podoroga1401.html> Дата звернення: 26.01.2018.
6. Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 44 с.
7. Тарасова Е., Табак М. и др. Феномен Джулиана Барнса. Круглый стол // Иностранная литература. — 2002. — № 7 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html](http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html). Дата звернення: 22.01.2018
8. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем / Джон Фаулз // Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. — М.: Махаон, 2002. — С. 125–138.
9. Funk W. The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium. — Bloomsbury Publishing, USA, 2015. — 224 p.
10. Guignery V. «History in question(s)»: an interview with Julian Barnes. — Edited by V. Guignery and R. Roberts. — Jackson: University Press of Mississippi, 2009. — 198 p.
11. Inventing England. Julian Barnes in Penelope Denning, an Interview about his novel England, England / [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.irishtimes.com/.../inventing-england-1.190953>. Дата звернення: 24.01.2018.
12. Mitchell R. Picturing the Past: English History in Text and Image, 1830–1870. By Rosemary Mitchell. Oxford Historical Monographs. — Oxford: Oxford University Press, Clarendon Press, 2000. — 326 p.
13. Nunning V. The invention of cultural traditions: The construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' England, England / [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [www.julianbarnes.com/resources/archive/nunning.pdf](http://www.julianbarnes.com/resources/archive/nunning.pdf). Дата звернення: 27.01.2018



## В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ВИДЕНИЕ ДЖ. БАРНСА

*Елена Анненкова, д-р филол. наук, проф.*

*Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова*

*В статье анализируется роман Дж. Барнса «Англия, Англия» в аспекте проблематизации и художественной репрезентации вопроса национальной и индивидуальной идентичности; определяются причины обращения писателя к проблеме национальной идентичности и подчеркивается оригинальность её авторской интерпретации через метафору «выдумывание традиции»; прослеживается взаимосвязанность национальной идентичности, коллективной и индивидуальной памяти, истории и памяти, идентичности и аутентичности; акцентируется гуманистическая природа художественной рефлексии английского писателя.*

**Ключевые слова:** *память, воспоминания, история, идентичность, аутентичность, симулякр.*

## IN THE SEARCHES FOR THE NATIONAL IDENTITY: VISION OF J. BARNES

*Elena Annenkova, prof., DrSc (Philology)*

*National Pedagogical Dragomanov University*

*In this article J. Barnes's novel «England, England» is analyzed in the aspect of problematization and artistic representation of the individual and national identity question; the originality of author's interpretation of the identity problem through the metaphor «the invention of tradition» is emphasized; humanistic nature of English writer's artistic reflection is stressed.*

*National identity problems, national history and memory, national traditions and heritage became «a significant trend» of the modern British artistic literature, and J. Barnes's art is one of many bright proofs of this, because of the serious intention to understanding of what we call «Englishness» is demonstrated in his works.*

*Novel «England, England» (1988) is the concentration of author's reflections on the question about national identity. He decided to share these questions with his nationals and not only, proclaiming that «England, England is a letter to my own country at the turn of the millennium». Due to Barnes, he focuses on what can be called «the invention of tradition» in this novel, and he admires the idea of expanding of this metaphor in the context of E. Renan's thesis «getting its history wrong is part of becoming a nation». Testing the power of national historical memory and national past and heritage, consequently ruining national consciousness stereotypes and demythologizing important «Englishness» signifiers, Barnes points out the crisis state of the modern world, which is able to find neither its real history nor identity.*

*Metaphor, that was given in the beginning of the novel and that tells us about the attempt of the protagonist to find herself through memories of her own childhood, when she was doing puzzles with English counties, is the analogy to finding by country the national identity, which is also lost in the blurred reminiscences. This way Barnes con-*

vinces, that the past of a human being is strongly correlated with country's existence history. In the novel individual and common memory are deeply interconnected together with each other.

*Forming our imagination about identity as unreachable utopia by text's logic, the author also doubts about certainty commonly used «Englishness» signs, underlining impossibility of reproduction of authentic version of national or individual identity. Barnes insists on objective «uncertainty of being» (D. Zatonskij) and talks to readers with the help of steady humanistic values. Person and country live through the similar processes during their life, the loss of faith in reality of normal life basis equals to the loss of sense of being, people and nation, that do not know their history are doomed to wandering in the stormy life ocean. However, they find sense of being, if they have a strong rod and if they dive into wide contexts of truly existing life, when their faith in something more serious and meaningful is only one thing that is left, instead of intermediate modern state and personal 'ego'. Terms of reference, that the protagonist Marta reaches, saturate writer's prose with universal, humanistic reflections. They one more time point out versatility and philosophical complexity of the modern British novel.*

**Key words:** memory, reminiscences, history, identity, authenticity, simulacrum.

#### REFERENCES

1. Barnes, J. (2018), Angliya, Angliya [England, England], available at: <http://readli.net/angliya-angliya/> (access 20.01.2018).
2. Barnes, J. (2018) Nechegoboyatsya [Nothing to Be Frightened of], available at: <http://predanie.ru/barns-dzhulian-patrik/book/203871-nechego-boyatsya/> (access 20.01.2018).
3. Barnes, J. (2018), Popugaj Flobera [Flaubert's Parrot], available at: <http://readli.net/popugay-flobera/> (access 15.01.2018).
4. Mikhed, T. (2011), Naratyvy kyl'tyrnogo prostoru: postmodernistskyj variant rekonstruktzyi natsional'noj identychnosti v romani Juliana Barnsa «Angliya, Angliya» [Narratives of cultural space: postmodern variant of reconstruction national identity in J. Barnes novel «England, England»], *Naukovi zapyski Nizyns'kogo universitetu im. Mykoly Gogolya*, Seriya: Filologichni nauky, Kn. 1. pp. 15–19.
5. Podoroga, V. K. (2018), K filosofii arkhiva [To philosophy of archive], available at: <http://index.org.ru/journal/14/podoroga1401.html> (access 26.01.2018).
6. Repina, L. (2003), Kul'turnaya pamyat' I problema istoriopisaniya (istoriographicheskkiye zametki) [Cultural memory and problem of historiography (historiographical notes)]. PreprintWP6/2003/07, GU VSHE, Moscow [in Russian].
7. Tarasova, E. and Tabak, M. i dr. (2018), Phenomen Juliana Barnsa. Kruglyj stol [Phenomenon of Julian Barnes. Round table], *Inostrannaya literatura*. 2002. Vol. 7, available at: [magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html](http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html) (access 22.01.2018).

8. Faulz, J. (2002), Byt' anglichaninom, a ne britantsem. Krotovyje nory [On being English but not British (in«Wormholes»)], Makhaon, Moscow, pp. 125–138 [in Russian].
9. Funk, W. (2015), The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium, Bloomsbury Publishing, USA.
10. Guignery, V. (2009), «History in question(s)»: an interview with Julian Barnes. — Edited by V. Guignery and R. Roberts, University Press of Mississippi, Jackson, 198 p.
11. Inventing England (2018), Julian Barnes in Penelope Denning, an Interview about his novel England, England, available at: <https://www.irishtimes.com/.../inventing-england-1.190953> (access 24.01.2018).
12. Mitchell, R. (2000), Picturing the Past: English History in Text and Image, 1830–1870. By Rosemary Mitchell. Oxford Historical Monographs, Oxford University Press, Clarendon Press, Oxford, 326 p.
13. Nünning, V. (2018), The invention of cultural traditions: The construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' England, England, available at: [www.julianbarnes.com/resources/archive/nunning.pdf](http://www.julianbarnes.com/resources/archive/nunning.pdf). (access 27.01.2018)

*Стаття надійшла до редакції 16 березня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129469>

УДК 821.161.2–21

## ХУДОЖНЯ УМОВНІСТЬ У ВІДОБРАЖЕННІ СУТНІСНИХ РЕАЛІЙ СВІДОМОСТІ: ТРАГІКОМЕДІЯ МИКОЛИ КУЛІША «МАКЛЕНА ГРАСА»

*Вікторія Атаманчук, канд. філол. наук, доцент, докторант*

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

*victoriaatamanchuk@gmail.com*

*У статті досліджуються особливості художньої реалізації проблеми зрушень у свідомості героїв п'єси «Маклена Граса» під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів. Простежується своєрідність осмислення проблеми фанатизму, моральних та психологічних деформацій, які репрезентовані в абсурдистському дискурсі. Аналізується жанрова специфіка твору Миколи Куліша в контексті репрезентації ідейно-художніх особливостей п'єси. Досліджується конфлікт твору як рушійний чинник розвитку дії, вивчається система образів у трагікомедії.*

**Ключові слова:** *художня умовність, абсурд, свідомість, дійова особа, конфлікт, трагікомедія, Микола Куліш.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Імпульсом до написання п'єси Миколи Куліша «Маклена Граса» (1932–1933) стала подія, яка набула розголосу в польській пресі про спробу збанкрутілого польського маклера найняти безробітного для його вбивства заради того, щоб родина одержала страхові виплати. Цю подію Микола Куліш художньо переосмислив, сформувавши цілісний комплекс проблем філософського, психологічного, соціального характеру, що віддзеркалив ті серйозні виклики, які постали перед людською свідомістю в першій половині ХХ ст. Абстрактність зображення свідчить про універсалізований характер осмислюваних проблем: цілком виразні вказівки на польську дійсність кінця 1920–30-х років поєднуються зі спостереженнями за сутнісними змінами у свідомості.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Творчість Миколи Куліша ставала предметом досліджень Г. Семенюка, М. Кудрявцева, Т. Свербілової, С. Хороба, Я. Голобородька та ін., які вивчали своєрідність поетики драматургії, аналізували проблематику п'єс драматурга, жанрові та стильові особливості.

Г. Семенюк відзначає виключну оригінальність творчості драматурга: «Микола Куліш — одна з найтрагічніших постатей в україн-

ській літературі. Він був одним із найвизначніших речників національного ренесансу театру й драматургії 20-х — початку 30-х років в Україні» [7, с. 61].

**Мета статті** — дослідити характерні ознаки ідейно-художньої реалізації проблеми фанатизму у співвідношенні із трансформаційними процесами у свідомості дійових осіб, обумовлених зовнішніми чинниками та внутрішніми реакціями.

**Завдання статті:** вивчити своєрідність художньої концепції трагікомедії Миколи Куліша «Маклена Граса»; простежити жанрові ознаки твору; дослідити образи дійових осіб п'єси в контексті аналізу проблеми фанатизму.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Драматург зображує соціально-ідеологічні умови існування головної героїні, тринадцятирічної дівчинки Маклени, які призводять до істотних світоглядних деформацій. Вона виявляє більше моральної стійкості і сили духу, ніж дорослі, коли доводиться протистояти голоду, соціальній несправедливості і приниженню, але її свідомість виявляється беззахисною проти руйнівного впливу більшовицьких ідей. Микола Куліш розкриває причини фанатичного захоплення ідеями як спроби подолання несправедливості і створення альтернативи. Проте емоційність Маклени, яка визначає спосіб реагування на несприятливі обставини існування, призводить до небажання бачити негативні наслідки втілення більшовицьких ідей. Її рішучість виявляється в незвичних для дитини вчинках, коли Маклена під тиском обставин йде на вулицю, але так само рішуче відмовляється від цієї ідеї як абсолютно для неї неприйнятної. Проте моральні орієнтири втрачають чіткість тоді, коли її свідомість поглинають більшовицькі ідеї: заради їх утвердження вона стріляє у Зброжека. Гостра свідомість Маклени, яка вирізняла її з-поміж польського середовища 1930-х років (безробітних і капіталістів), цілковито піддається ідеологічному впливові. Драматург показує руйнування особистості тринадцятирічної дитини. А. Матюшенко говорить про «процес народження революціонера, який неминуче пов'язаний зі злочином, не тільки проти інших, а й проти себе — з морально-психічною та особистісною деформацією» [4, с. 98].

Картини жадливого становища людей виразнюються за допомогою образу Христинки, сестри Маклени, яка опухла з голоду і постійно спить. Проте Маклена веде з нею розмови: «Дорогою я тобі

розкажу щось страшенно цікаве. Про що агітатор учора на таємних зборах розповідав, товариш Окрай. А я підслухала. В Советах не розказують, а вже будують казки, Христинко!» [3, с. 329]. У цій розповіді, як протиставлення до страшних картин, виникає образ казкового перетворення. Утопічність стає способом порятунку від дійсності, у якій неможливо існувати, і водночас стає причиною руйнації особистості головної героїні твору.

Микола Куліш показує соціальний розлад, крах економічної системи й кризові явища в суспільній та індивідуальній свідомості, їхнє взаємне віддзеркалення. Драматург змальовує спотворення психології дійових осіб як з ідеалістичної, так і з матеріалістичної позицій. Ідеологічні викривлення простежуються в образі Маклени, оскільки вона фанатично захоплюється більшовицькими ідеями, за допомогою яких, на її думку, можна побудувати нову справедливу соціальну систему. Деформації, викликані абсолютизацією матеріалістичного світогляду і доведенням до абсурду, втілені в образі Зброжека, який прагне використати власне життя для останньої махінації.

Махінація Зброжека стає апофеозом абсурдності у трагікомедії. Збанкрутувавши і зазнавши нищівної поразки в намаганнях стати власником фабрики, Зброжек вирішує позбавити себе життя для одержання ефемерної для нього вигоди. Маклер організовує власне вбивство, маніпулюючи для цього психікою тринадцятирічної дитини заради одержання страховки. Цей безглуздий крок позбавляє маклера відчуття власного провалу. Драматург підкреслює абсурдність образу маклера через зображення блюзнірства у його розрахунках, у намаганні з усього одержати зиск й зокрема із ставлення до смерті. М. Кореневич стверджує: «Гротесковість же усіх дій маклера не дозволяє глядачеві перейматися трагізмом подій...» [2, с. 114].

Драматург підкреслює внутрішню непривабливу сутність панів, показуючи їхню обмеженість. Зброжек й Анеля уявляють, як підвищують свій соціальний статус, їхні фантазії призводять до гіпертрофованого вияву пихатості, що виглядає особливо абсурдно після їхнього зіткнення із реальністю. Соціальний статус у творі є атрибутом морального занепаду, що підтверджують образи Зброжека, Зарембського, Анелі. І водночас люди, які опинилися на самому дні соціальної ієрархії, виявляють моральні чесноти і внутрішню стійкість, як, наприклад, Маклена та Ігнацій Падур.

В образі Ігнація Падура максимально загострені суперечності доби, що призводить до посилення абсурдистського начала, — колишній відомий польський музикант змушений жити в собачій буді, оскільки не захотів прославити диктатора. Микола Куліш особливо підкреслює глобальну невідповідність між соціальною беззахисністю й високим рівнем розвитку свідомості Ігнація Падура. Вилізаючи із собачої буди, він іронічно говорить про себе: «Я — як єдність самовідомості у філософії, світова субстанція, невмируще я! Трансцендентальне за Кантом, єдиносущє за Гегелем. Я! З якого виникає всесвіт у Фіхте і навіть за матеріалізмом — найвища ступінь в розвитку матерії — Я!» [3, с. 367]. Парадоксальність цього образу виявляється в тому, що відстоювати власну гідність доводиться у принизливих для людини умовах.

Ігнацій Падур репрезентує процес розвінчування соціалістичних ілюзій. Колишній соціаліст усвідомив, що спокусливі ідеї рівності не рятували від жахливої дійсності, а змушували вибудовувати ілюзорний світ, який неминуче руйнувався, знищуючи при цьому особистості апологетів. Його усвідомлення небезпеки від фанатичного захоплення ідеями втілюється в фантазмагоричній історії про гусей.

Драматург протиставляє два варіанти розвинутої свідомості в образах Ігнація Падура та Маклени. Колишній соціаліст пройшов той етап емоційного захоплення ідеями, на якому перебуває Маклена. Він застерігає її від страхітливих розчарувань, через які пройшов сам. Микола Куліш зображує самотність людини, чи то фанатика, який поступово поринає у світ марень, чи людини, яка позбулася марень, але не знайшла нового смислу. Падур розгортає перед Макленою, захопленою вірою в нову ідеологію, апокаліптичні видіння, які стають своєрідним попередженням про руйніницьку сутність цієї ідеології: «Тепер ось що: минули і революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара й холодна. І лиса. Ані билиночки на ній. Сонце — як місяць, а місяць як півсковородки» [3, с. 373].

Моральна чутливість Маклени, завдяки якій вона бачить страшні наслідки дегуманізації і яка змушує її дуже гостро реагувати на прояви несправедливості, водночас робить її безборонною перед ідеологічними викривленнями: «Проте наслідки її захоплення будуть подвійно трагедійними, через те, що особистість, позбавлена захисту від небезпечних ідей та соціальних негараздів, у своєму протистоянні злу також стає на шлях зла, і через те, що такі страшні перетворення відбуваються з дитячою особистістю» [1, с. 151].

Кульмінаційним епізодом у творі є ситуація протистояння Маклени і Зброжека в момент, коли Маклена приходить убити його за гроші. Маклена не приймає ті обставини, які їй нав'язуються, але і не звільняється від них остаточно, — намагається протестувати, не змінивши кардинально ситуацію. Рушійними силами стають не її внутрішні інтенції, а уявлення, сформовані під впливом соціалістичних ідей, заради яких вона стріляє у Зброжека. Маклена перелазить через мур, що символізує ілюзорне подолання соціальної безвиході, вирушаючи в дорогу на схід. Рішучі вчинки Маклени стають результатом її болісних роздумів під неймовірним тиском обставин. Її дитяча свідомість, незважаючи на дивовижну внутрішню силу, зазнає жаклих деформацій.

Бунтівний дух Маклени, замкнений у межах соціально несправедливої і негуманної системи, змушує її шукати якийсь вихід. Проте ця система, як показує драматург, засновується на страхові, низькому рівні свідомості та егоїстичності оточуючих, причому не лише визискувачів, і пригноблених. Однак виходу для окремої особистості, яка виділяється з-поміж загалу більшим рівнем самосвідомості, по суті, і нема. Більше того, такі люди опиняються в найбільш уразливій позиції, оскільки ця соціальна система базується на приниженні людської гідності заради елементарного виживання. І якщо інші з цим примирюються, як, наприклад, Магда, про яку згадує героїня, то для неї самої це є абсолютно неприйнятним. Отже, їй складніше існувати в таких умовах, і, відповідно, потрібен вихід за межі цієї системи. Вона його знаходить у комуністичному рухові, який на той момент набрав сили.

Проте Микола Куліш зображає примарність і небезпечність подібної альтернативи, оскільки цей рух також засновувався на несправедливості, але вивернутої навиворіт; а побічним ефектом ставала фанатична віра в утвердження істинності. І капіталістична система, яка розвалювалася, і комуністична, яка зароджувалася, відображали рівень колективної свідомості, охопленої одними чи іншими ілюзіями. Ігнацій Падур прийшов до такого розуміння в умовах колективної несвідомості і жорстокого фізичного виживання, що змушувало його зайняти пасивну позицію, а для нього це означало духовний занепад як відсутність подальшого розвитку. У п'єсі «Маклена Граса» показується безвихідь в існуванні людини, адже вона не може жити поза межами будь-яких суспільних систем, а особливо чутливі з них не мо-



жуть примиритися із несправедливістю, яка, хоч і проступає в різних формах, але є неодмінним атрибутом і капіталістичної, і комуністичної системи. В Ігнація Падура є набуте розуміння тих ідеологічних механізмів, які керують суспільною свідомістю, але в результаті розчарувань він займає позицію певного самозаперечення. У цьому його відмінність від Маклени, в якій він бачить такі ж пристрасні емоції, викликані вірою в нову ідеологію, але він пройшов етап болісної зневіри. Маклена готова до рішучих дій, однак ця рішучість абсолютизується заради звільнення від ненависної їй атмосфери настільки, що втрачається межа між добром і злом.

За допомогою образів Маклени та Ігнація Падура Микола Куліш показав трагедію гуманізму ХХ ст., яка полягала в невідповідності між умовами фізичного виживання і високим рівнем їхньої свідомості. Оскільки для героїв таке становище є абсолютно неприйнятним, то кожен з них обирає певний спосіб порятунку, який виявляється ілюзорним і руйнівним: або фанатизм (Маклена), або поступове згасання (Паdur).

Цікавою є взаємодія цих героїв: їх об'єднує протест проти морально-етичних і соціальних викривлень. У фіналі твору під впливом фанатичного запалу Маклени Паdur якимось пошавлюється, а попередня їхня розмова, коли Паdur транслював свої негативні переживання в картини безпросвітної дійсності, роздратувала Маклену. У своїй дитячій безпосередності і водночас мудрості дівчинка прозирнула крізь маску «високої іронії» [3, с. 367] Падура і побачила слабкість його позиції, обумовлену розчаруваннями й принизливим становищем жебрака.

Однією із визначальних характеристик зображення у творі «Маклена Граса» стає абсурдність. Драматург особливо увиразнює безглуздість суспільних відносин, які базуються на визискуванні та обмані собі подібних, показує це як причину деградації людей. Зарембський пристрасно освідчується Анелі, щоби використати гроші її батька для власного фінансового порятунку, проте, дізнавшись про банкрутство Зброжека, втрачає до неї інтерес; Анеля, намагаючись щось продемонструвати на підтвердження своєї значущості, викликаного освідченням Зарембського, демонструє власну обмеженість й пихатість. Зброжек обманює Зарембського впродовж двадцяти трьох років, щоби на комісійні гроші купити його фабрику і будинок; коли Зброжек терпить фіаско, він вирішує, як він каже, обезсмертити себе

у дивний спосіб, — заплативши за власне вбивство заради одержання страхових виплат.

В абсурдних відносинах між людьми існує ієрархія. У Зарембського найвищий статус, але він готовий одружитися із донькою маклера з корисливою метою. Зброжек лише маклер, але мріє посісти місце Зарембського. Проте найбільшого пригнічення зазнають робітники (Стефан Граса та його родина) і вільнодумці (Маклена, Ігнацій Падур), оскільки вони соціально незахищені та, відповідно, зазнають утисків від усіх, хто в соціальній ієрархії займає вище за них становище. Будинок Зарембського символізує цю ієрархію: на другому поверсі живе пан Зарембський, на першому маклер Зброжек із сім'єю, у підвалі безробітний Стефан Граса з родиною, а в собачій буді — музикант Ігнацій Падур.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Гротескність світу, зображеного Миколою Кулішем, обумовлюється знеособленням людини як такої. Людина втрачає своє значення і цінність, матеріальна складова стає найважливішою, на ній усе замикається, оскільки в багатіїв основним мотивом життєдіяльності є збагачення, у бідняків — необхідність фізичного виживання. Драматург показав граничні прояви людської свідомості, яка застрягла в матеріальному, позбувшись основних її атрибутів на рівні сприйняття, усвідомлення, творення. Відсутність внутрішнього духовного смислу призводить до абсолютизації абсурдності людського буття, якої дійові особи не помічають. Усвідомлені внутрішні відчуття найбільшою мірою були властиві Маклені та Ігнацію Падурі, проте і вони перетворюються на виразників всезагальної абсурдності — Маклена стає на шлях фанатизму, а Падур — зневірюється в усьому. Важливим є подальше дослідження різних аспектів у трактуванні проблеми ідеологічних зрушень.

#### ***СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ***

1. Атаманчук В. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: монографія / Вікторія Атаманчук. — Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. — 180 с.
2. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05/ М. Л. Кореневич. — К., 2001. — 192 с.

3. Куліш М. Вибрані твори / М. Куліш. — Харків: Веста: Ранок, 2003. — 400 с.
4. Матюшенко А. Час героя: українська драматургія першої третини ХХ століття / А. Матюшенко. — К.: ПЦ «Фоліант», 2004. — 125 с.
5. Семенюк Г. Микола Куліш і становлення української радянської драматургії радянської доби / Г. Семенюк. — К.: НМК ВО, 1991. — 56 с.
6. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років / Г. Семенюк. — К.: Либідь, 1992. — 184 с.
7. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років: Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя / Г. Ф. Семенюк. — К.: РВЦ: Проза, 1993. — 204 с.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ В ОТОБРАЖЕНИИ СУЩНОСТНЫХ РЕАЛИЙ СОЗНАНИЯ: ТРАГИКОМЕДИЯ МИКОЛЫ КУЛИША «МАКЛЕНА ГРАСА»

*Викторія Атаманчук*, канд. філол. наук, доцент, докторант

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*  
*victoriaatamanchuk@gmail.com*

*В статье исследуются особенности художественного решения сдвигов в сознании героев пьесы «Маклена Граса» под влиянием внешних и внутренних факторов. Прослеживается своеобразие осмысления проблемы фанатизма, моральных и психологических деформаций, которые представлены в абсурдистском дискурсе. Анализируется жанровая специфика произведения Микола Кулиша в контексте репрезентации идейно-художественных особенностей пьесы. Исследуется конфликт произведения как важный фактор развития действия, изучается система образов в трагикомедии.*

*Ключевые слова:* художественная условность, абсурд, сознание, действующее лицо, конфликт, трагикомедия, Николай Кулиш.

### ARTISTIC CONDITIONALITY IN DEPICTION OF ESSENTIAL PROCESSES IN CONSCIOUSNESS: TRAGICOMEDY «MAKLENA GRASA» BY MYKOLA KULISH

*Viktoriya Atamanchuk*, Doctoral Student, Cand. of Philol. Sciences, Docent

*Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine*

*The article deals with the artistic embodiment of the problem that concerns to consciousness transformation under the influence of outer and inner factors. The article gives a detailed analysis of the problem of fanaticism, moral and psychological deformations. This problem is shown in an absurd discourse.*

*Mykola Kulish comprehended event that happened in Poland during economic crisis at the beginning of the XXth century: bankrupt broker tried to hire a person for his*

own murder because of getting insurance for his family. A playwright formed the whole complex of problems of philosophical, psychological and social character which reflected serious challenges to human consciousness at that period. Abstract representation proves the universal character of comprehended problems: precise indications on Polish reality of 1920–30 are combined with observation on essential changes in human psychology and consciousness.

The aim of this study is to show the way of playwright's representation global problems of spiritual development with the projection on the personality of thirteen years old girl Maklena. Mykola Kulish depicts social and ideological conditions of her existence and shows its influence on her consciousness. The playwright distinguishes her strong and weak points. Maklena displays more moral strength and power of mind than adults but at the same time she is defenseless against the destructive influence of communist ideas. Mykola Kulish shows the reasons of fanatic passion for ideas as the attempt of injustice overcoming and formation of alternative world view.

Tragicomedy represents social and economic declination, crisis processes in public and individual consciousness and their mutual reflections. The playwright depicts deformation in heroes' psychology in idealistic and materialistic position.

**Key words:** artistic conditionality, absurd, consciousness, hero, conflict, tragicomedy, Mykola Kulish.

#### REFERENCES

1. Atamanchuk, V. (2011), *Genre of Tragedy in Ukrainian Dramaturgy of 1910–1920*, Kamianets-Podilsky Ivan Ohienko National University, Kamyanets-Podilsky [in Ukrainian].
2. Korenevych, M. L. (2001), *Typology and Poetics of Dramas by Mykola Kulish in the Context of European «New Drama»*. Thesis... Cand. Sc. (Philology), 10.01.05, Kyiv [in Ukrainian].
3. Kulish, M. (2003), *Selected Works*, Vesta: Publishing House «Ranok», Kharkiv [in Ukrainian].
4. Matyuschenko, A. (2004), *Time of the Hero: Ukrainian Drama of the first Third of the Twentieth Century*, «Folio Center», Kyiv [in Ukrainian].
5. Semenyuk, G. (1991), *Mykola Kulish and the Formation of the Ukrainian Soviet Drama of the Soviet Era*, NMK VO, Kyiv [in Ukrainian].
6. Semenyuk, G. F. (1992), *Ukrainian drama of the 20s*, Lybid, Kyiv [in Ukrainian].
7. Semenyuk, G. F. (1993), *Ukrainian Drama of the 20s: a New Understanding of the Dramatic Phenomena of One of the Richest and the Most Difficult Stages in the History of National Literature and Culture: the manual for the teacher*, RVC: Prose, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 січня 2018 р.

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129470>

УДК 82-1/-9

## ПРОЕКЦИЯ НОВОГО МИРА В ПОЭМЕ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

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

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

*В статье с новой точки зрения — в опоре на гностико-мистические представления эпохи, на философские идеи В. Соловьева — рассматривается поэма А. Блока «Двенадцать». В тексте выявляется философская триада, рожденная художественным сознанием Блока и отражающая модель этико-эстетической проекции нового мира, ожидаемого и приветствуемого поэтом. Поступательное движение к идеалу, к гармонии и совершенству для Блока осуществляется поэтапно: перво-родный Хаос — алтарная жертвенность — христианизированный Космос. В опоре на идеи символизма В. Соловьева, на мистические идеи розенкрейцерства, на идеи Платона о доцивилизационном животном существовании человечества Блок в поэме воплощает надежду на возможность преображения «курицы в лебедя», на слияние революционного народа-разбойника (12 разбойников-красноармейцев) и розенкрейцерского Христа («в белом венчике из роз»), на спаянность красного революционного знамени и кровавого испукительного знамени (через жертвенность девы-блудницы). В статье акцентируется глубина мистико-философской утопии Блока и ее органичность всему творчеству выдающегося поэта-символиста.*

**Ключевые слова:** *русская литература начала XX века, поэма А. Блока «Двенадцать», мистико-философская система.*

Как известно, с самого начала творческого пути определяющую роль в миромоделировании форм духовного социума у Александра Блока играла его приверженность мистико-символистской интерпретации событий всеобщей и российской истории, склонность к поэтическому истолкованию сакральной сущности всечеловеческого бытия в духе розенкрейцеровских философских исканий начала XX века. Космогенез и антропогенез блоковской мистико-поэтической философии опирались на знаковую и традиционную триаду духовного вызревания и взросления человека. Однако субъективно-эмоциональная насыщенность творческой личности Блока искала особые пути к духовному внутреннему самосовершенствованию, в первую очередь отразившиеся в поэме «Двенадцать» (1918).

Подобно многим символистам, в «Двенадцати» Блок создает модель собственной философии истории, опирающейся на мистиче-

скую реальность духовного знания начала XX века, недоступного логическому пониманию, но открытого глубинному чувственному постижению поэта. В «Двенадцати» «лестница познания» Блока традиционно структурируется тремя этапами-ступенями, но воплощенными утонченным поэтом-символистом в своеобразной мистико-иррациональной системе, в звуках и красках, отличных от представлений других писателей.

В основании Вселенной Блока в «Двенадцати» традиционно оказывается *хаос*, сформированный платоновскими «пещерными» экзпликатами — тьмой, холодом, тенями, туманами. Для символистски настроенных, «посвященных» современников Блока даже без упоминания имени Платона было очевидно, что первые части поэмы (из 12) актуализировали мотивы непримиримого борения первооснов мира — энергии мглы и вихря, мощи холода и льда, стихийной силы черного ветра и белого снега. «Черный вечер. / Белый снег. / Ветер, ветер!<...> / На всем Божьем свете!» [1, с. 487]. На уровне глубинного сюжета система образов-мотивов и символических цветообразований вариативно (безвариативно) воспроизводит визуальные формы состояния первородного хаоса, его архетипический образ, маркированный знаками-сигналами бури, вьюги, метели, глубины и темноты.

Дуализм древних мистерий составляет основу вселенского мироздания Блока. Между тем поэма «Двенадцать» ориентирована поэтом на современность («жил современностью») и адресована не только и даже не столько «посвященным», сколько «профанам». Первородный мистический хаос дополняется в поэме приметам и признакам современной действительности, сниженно-обытовленными формами предреволюционного и революционного русского существования. Гностический миф (в одной из его частей — миф о первобытном хаосе) обретает смысловые модификации, подвергается редукции и из символически-ирреальной картины бытия трансформируется в представления о видимой и узнаваемой реальности, помеченной чертами ведомой бытовой современности. Пустота доисторического (дородового) хаоса вбирает в себя образы-персонификации героев-людей: «старушки», «ходовков», «ребят», «бродяги» и др. Платоновский пещерный мир населяется узнаваемыми, «идентифицируемыми» призраками «старого мира» — буржуем, витией, попом, «барыней в каракуле». «И буржуй на перекрестке / В воротник упрятал нос.<...> / А вон и долгополый — / Сторон-

кой — за сугроб... / Что нынче невеселый, / Товарищ *non*?» [1, с. 489]. Текст маркируется сниженной лексикой, дополняется и усиливается интонационно-стилевым ритмом. Атмосфера голодного революционного времени зафиксирована в реплике «всякий — раздет, разут...». «Совмещенная» доисторическая и историческая художественная реальность насыщается приметамы современности, социализированными и политизированными деталями эпохи: плакат «Вся власть Учредительному Собранию!» [1, с. 489].

В отличие от осложненной комбинаторики символических мотивов и образов, которые демонстрировал Блок в «Балаганчике» (1906), «Снежной маске» (1907) или в драме «Роза и крест» (1912–1913), в «Двенадцати» поэт обратился к упрощению и опрощению символов и ассоциаций, «снизошел до банализации» (Л. Силард), сознательно приближая образность, мотивику, символику к привычным и знакомым образцам современности, адаптируя их к воспринимающему сознанию «тех, кто был ничем». Глубину символических обобщений Блок маскирует чертами примитивизма, «переодевает» в одежды окружающей реальности, злободневности, узнаваемости. В результате сочетание элитарной символики для посвященных с формами простонародной (почти фольклорной) образности, переплетение эзотерических метаобразов с приемами балаганного мышления порождают в поэме Блока два (и более) уровня восприятия, приводят к дифференциации глубинного и поверхностного планов, к разграничению «внутренней» фабулы и «внешнего» сюжета. Символико-мотивная структура поэмы становится многоуровневой, отражающей сложность и неоднозначность прочтения увиденного и услышанного (подсмотренного и подслушанного). Потому традиционно (фольклорно) негативный эпитет «черный» обретает синонимически релевантное (мистическое) значение «святой» («черная злоба» // «святая злоба»), тем самым в финале I части возвращая поверхностно-сюжетное повествование к символическому наполнению глубинно подтекстовой фабулы, к образу исходного орфического хаоса, из которого, по мысли поэта, на новом этапе развития должна родиться (точнее — высвободиться) Мировая Душа (в философии Блока — Дух Музыки).

Таким образом, *первородный* хаос обретает у Блока актуализированную (близкую и понятную согражданам) ф о р м у — форму (*пред*) революционного хаоса, черной бури и льдистой выюги. В представлении Блока сегодняшняя безытнность есть выражение мистического

холода и тьмы, *дикости* («Дикий ветер / Стекла гнет, / Ставни с петель / Буйно рвет»), гнилая буржуазность — воплощение мрака безнравственности и одичалой пустоты: «вокруг <...> господствует тьма<...> Каждый в этой тьме уже не чувствует другого, чувствует только себя одного» («Россия и интеллигенция», 1908). Образ «шелудивого» голодного пса, блуждающего по улицам, вырастает от размеров обычной собаки или волка («волк голодный»), через сопоставление со «старым миром» («Старый мир, как пес паршивый»), до (без)пределов вселенского зла.

Мистическое сознание поэта диктовало, что в результате «открывшейся эпохи вихрей и бурь» неизбежно и символически закономерно должна возникнуть новая нравственность, родиться обновленный человек, сотвориться (соорганизоваться) искомый и вождельный гармонический Космос. «Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаос. <...>Хаос есть первобытие, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос <...> из безначалия создается гармония» («О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина», 10 февраля 1921 г.).

Для Блока, утонченного поэта и глубокого мистика, воплощенный Космос есть Музыка: «Мир движется музыкой, страстью, пристрастием, силой...», «всякое движение рождается из духа музыки...», «дух есть музыка» («Интеллигенция и революция», 9 января 1918 г.). Не случайно стремление *расслышать музыку* грядущего (в т. ч. музыку революции) становится у Блока философской антитезой к *преодолению тишины*.

Однако постичь мировую гармонию и услышать вселенскую Музыку, по Блоку-символисту, можно только через мистическую жертвенность. Потому второй этап блоковской космогонической системы (как на уровне его гностической философии, так и в ее поэтической реконструкции в «Двенадцати») обретает характер трагический, «окровавленный».

Еще в 1908 году на собрании Религиозно-философского общества в докладе «Россия и интеллигенция» Блок взывал к сближению интеллигенции и народа, и именно в преодолении «враждебности» и «непонимания» видел залог великой будущности Руси-России. Он формулировал базовые понятия своей космологии: необходимость преодоления конфликта («недоступной черты») между народом и интеллигенцией во имя любви к России, которая, с одной стороны, ве-



дома интеллектуальным (интеллигибельным) поиском погруженной в эстетизм и индивидуализм интеллигенции, с другой — полагается и опирается на крепкие и здоровые народные (сенсительные) силы. Блок задавался вопросом: «Не обречен ли уже кто-либо из нас бесповоротно на *гибель*?» — и его ответом становилось признание жертвенности, в частности — жертвы интеллигенции, которая должна быть принесена во имя спасения и утверждения грядущего великого будущего Порядка. Именно эту мистическую гибель Блок и рассматривал как «жертвенный алтарь», который позволит высвободить новую энергию, даст возможность разлиться в мире новому духу.

Как уже было сказано, в поэме «Двенадцать» затекстовая мистическая образность Блока опирается на воплощенную в тексте реальность революционного времени, потому образы проводников к Мировому Свету редуцируются, облачаются в образы героев из народа, двенадцати красноармейцев, наделенных намеренно акцентированными чертами площадности. Именно народ — движущая сила революции — становится, по Блоку, единовластным носителем звуков вселенской музыки, очистительной бури-революции.

Для Блока-символиста революционные одежды красноармейцев — только визуальная форма, некий театральный костюм, в который облачается *народ*, а через него и Рок, Судьба, Неизбежность, ведущие к лучезарному миру и вечной гармонии. Знаком-маркером иррациональной сущности героев-красноармейцев становится их число — сакральное 12 (число Высшего Совершенства, знак космической Воли и Разума, воплощение пространства и времени, число, благодаря которому низвергается тьма невежества, и — как самое поверхностное, эмблематично узнаваемое — число учеников-апостолов, носителей Христова учения об Истине, об утверждении Божественного мира). Блок не идеализирует народ (в т. ч. революционный народ), но наделяет образы красноармейцев живыми и жизнеподобными чертами — грубостью, жестокостью, безверием («В зубах — цыгарка, примят картуз, / На спину б надо *бубновый туз!*» [1, с. 492], «Эх, эх, без *креста!* / Тра-та-та!» [1, с. 493]), однако именно в действиях этих «*двенадцати разбойников*» Блок видел необходимое условие для осуществления гарантий нового мира, в их «двойственности» оправдание прошлого и жертвенность настоящего.

Во второй части поэмы бело-черные цветообразы первородного хаоса взрываются символикой красного — «огни, огни, огни», и это

искры от цыгарки, всполохи от выстрелов винтовок («Тра-та-та») и даже метафорическая насыщенность названия «красной гвардии», дважды акцентированная поэтом. За «малыми» огнями бытовизма неизбежно вспыхивает «большой» очистительный пожар — мировой (социальный и нравственный одновременно), пожар идейный и пожар сердца, пожар крови: «Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови — / Господи, благослови!» [1, с. 495]. Блоковская идея жертвенности интеллигенции — «обреченные смерти» — в пространстве «опрошенного» сюжета поэмы смыкается с идеей жертвы, приносимой народом, его участия в совершаемом великом действе: «Как пошли наши ребята / В красной гвардии служить — / В красной гвардии служить / *Буйну голову сложить!* / Эх ты, горе-горькое...» [1, с. 494].

Сюжетная интрига, движущий конфликт поэмы сосредоточен Блоком — локализован и сконцентрирован — в геометрии «любовного треугольника» «Петька — Ванька — Катька». И в качестве действующих лиц Блоком сознательно избраны социальные низы — «дурень» Петька, изменник Ванька и проститутка Катька. Блок намеренно уходит от политической декларации и сталкивает Ваньку и Петьку не в идеологической схватке, а в любовной интриге. «Заря первой любви» становится мистическим центром поэмы, в котором, по замыслу Блока, пересекаются и соединяются идеи жертвенности, искупления, обновления, перерождения.

Обыкновенно исследователи обращают внимание на то, что из двенадцати красноармейцев только один назван по имени — Петька. Однако среди красноармейцев назван и Андрей («Стой, стой! Андрюха, помогай!»), и Ванька, ибо еще недавно он был «наш» («Был он наш, а стал солдат»). И имена названных героев актуализируют мистико-символический уровень поэмы, образы красноармейцев выразительно эксплицируют функции двенадцати библейских героев-апостолов (в т. ч. Андрея, Петра, Ивана-Иоанна) или двенадцати фольклорных героев-разбойников.

В контексте библейской символики апостол Петр проявил слабость, совершил грех предательства — как и предрекал Иисус, трижды отрекся от Христа, прежде чем пропел петух. В пространстве поэмы Петька тоже совершает грех — убийство Катьки. Причем симптоматично, что убийство Катьки случайное («сгоряча»), не зависящее от Петькиной воли, т. е. роковое, на мистико-иррациональ-

ном уровне — адекватное Божественному вмешательству в человеческую судьбу.

Исследователи уже подмечали, что значение имени героини — «чистая» [2, с. 487]. Но более важно другое, что Катька — проститутка, т. е. блудница. Образ «вавилонской блудницы» связан с книгой Откровений Иоанна Богослова: «...увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными<...>Я видел, что жена упоена была кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых...» [Откр. 17: 3–6].

В христианской эсхатологии трактовка образа вавилонской блудницы полисемантическая [3, с. 121–132]. Но одно из наиболее распространенных толкований — это восприятие образа блудницы как символа страны, народа, города (напр., Вавилона, Иерусалима, Рима, Москвы и др., шире — царства Антихриста), отвратившегося от веры и Бога. Именно таковым «царством» («Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!», «Эх, эх, без креста!» [1, с. 496]) и предстает у Блока современная Россия, бывлая Святая Русь. Только «наказание» («возмездие») — т. е., по Блоку, принесение жертвы — сможет обновить Россию-Русь, дать ей новые силы, возродить. Потому призыв красноармейцев — «Товарищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнем-ка пулей в Святую Русь!» [1, с. 498] — только на внешнем, поверхностном «сюжетном» уровне звучит цинично, страшно и антипатриотично. На уровне же внутренней мистической «фабульной» семантики поэмы Святая Русь *должна быть* распята за грехи, во имя искупления грехов многих, спасения и преображения. Ритуально умереть, чтобы возродиться обновленной.

Религиозно-мистическое событие в поэме обретает актуализированный облик. Мистический выстрел, который должен быть направленным на Святую Русь, в атмосфере десакрализации и банализации поверхностного сюжета поэмы, оказывается обращенным к Катьке-блуднице, к профанированному образу-заместителю, к «балаганной кукле». Метафизическая смерть бессмертной соловьевской Софии-России предстает у Блока в образе падшей на самое дно блудницы, жертвенность которой послужит воскресению.

В качестве кары, постигшей Вавилонскую блудницу, в Откровении Иоанна Богослова называется огонь [Откр. 18: 7–8]. Блок редуцирует (конвертирует) «огненную тему», и огнем, достигшим блудницу Катьку, становится пуля («Взводи курок!.. / Трах-тарарах!», «Трах, та-

парах-тах-тах-тах-тах!»), в конечном счете тоже «огонь» («Кругом — огни, огни, огни... / Оплечь — ружейные ремни...» [1, с. 491]). Таким образом, по Блоку, Катька — платоновский «феномен», «тень на стене», искаженная сущность. Святая Русь — «ноумен», архетип, трансцендентная сущность, ожидающая постижения. Потому образ блудницы Катьки наделен яркими характерологическими чертами-эпитетами, которые структурно и семантически близки определениям, данным поэтом Руси: Русь «кондовая», «избяная» и — «толстозадая» [1, с. 497], Катька — «здоровая», «свежая», «страстная», «курносая» и — «толстоморденькая» [1, с. 494]. И в этой «тайной» параллели, репрезентированной Блоком, образ «Катьки-дуры» в итоге прочитывается глубинно-широко — и как образ России, и как образ Дамы Сердца, и как высвобождающаяся Мировая Душа.

Жертва в образе Катьки случайна, «девка» загублена «сгоряча». Однако «бестолковый» Петька мучается виной, страдает, оплакивает, вспоминает: «Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...» и «Загубил я, бестолковый, / Загубил я сгоряча... ах!» [1, с. 498]. И рядом с образом «блудницы» возникает образ «убийцы» — «бедный убийца», как сказано в тексте Блока — со всей несомненностью порождая аллюзию к сакрально-мистической библейской паре «блудница и убийца». Житейский «любовный треугольник» трансформируется в онтологический «великий треугольник» — разбойник-«убийца», жертва-«блудница» и апостольское Откровение.

На этом этапе символическая колористика *красного* (пожара, огня, зарева, рассвета) дополняется и насыщается *красным* оттенком (крови, жертвы, искупления). Второй этап блоковского «вочеловечения» обретает абрис священного жертвенного алтаря, не заслоняющего пафоса свершаемой *очистительной*, по Блоку-символисту, революции. Потому третий этап обретения Мировой Гармонии, еще не достигнутый, еще растворенный в тумане, облекается Блоком в христианизированные — единственно доступные пониманию традиционно верующего простолюдинного русского народа — образы, в частности — в образ Иисуса Христа. Структурно-композиционная векторность поэмы отражает путь восхождения от хаоса к космосу, от беспорядка к гармонии, от безнравственности к высоко развитому человеку будущего, к высшему абсолюту, к Иисусу Христу «в белом венчике из роз».

Как известно, воплощением сакрального Святого Духа в мировой эзотерике были Моисей, Соломон, Пифагор, Корнелий Агриппа и

мн. др. В доповіді «Крушення гуманізму» Блок пропонував свій варіант — Чоловік-Артист, творець і художник. О ньому говорив: «Возвратити людям всю повноту вільного мистецтва може тільки велика і всесвітня Революція, яка руйнує багатовікову лож цивілізації і підніме народ на висоту *артистического човечества*<...> Це буде вже не самодовільне ничтожество; це буде новий чоловік, нова ступінь к *артисту*» («Мистецтво і революція (По поводу творення Рихарда Вагнера)», 12 березня 1918 р.). Між тим образ Чоловіка-Артиста був важким для інтерпретації і розуміння «масовим» читачем. Блок же прагнув до відомої відкритості тексту і підтримував рівень доступності поезії не тільки присвяченим, але і профанам. В цьому сенсі силует Христа більш інших езотерических образів синтезував в собі общність символіческих прочтеній і відповідав розумінню як «низів», так і «верхів». Поетому в щоденниковій записі від 10 березня 1918 року відзначав: «Якщо в Росії існувало дійсний духовенство, а не тільки сословіє морально тупих людей духовного звання, воно би давно «учло» то обстоятельство, що «Христос з червоногвардейцями»...» О новому Христі, творці і артисті, Блок думав написати п'єсу (запис-проект в щоденнику від 7 січня 1918 р.) — він «не чоловік, не жінка», «Иисус — художник».

Мистик і символіст Блок звернувся до знайомому образу Христа, але інновірував його, причому не на поверхневому словесно-візуальному (Иисус / Иисус), а на суттєво-семантичному рівні. Блоковський ранній мистический образ Радість-Страданіє (драма «Роза і хрест») в «Дванадцяти» трансформірувався в образ-понятіє Радість-Радість і, як слідство, виявлявся втіленим в образі знайомого «архетипіческого» Христа, але позбавленого тернового вінця страданія. Оновлений Христос осієний білим вінчиком із роз, змикаючи в собі як християнську символіку, доступну народу, так і освоєну присвяченими розенкрейцерами символіку Розы і Хреста. На символічному рівні *знамя* в руках Христа стає *знаменієм* приближаючого процвітання і господства царства Гармонії і Музики, яке лелекала виконана мистика душа символіста Блока.

Для мистически налаштованого Блока не було протиріччя в тому, що його дванадцять червоноармейців амбівалентні — одночасно і апостоли, і розбійники і що, з однієї сторони, вони «без хреста»,

идут «без имени святого», а с другой — в их речи с заметным постоянством звучит «Господи, благослови!», «Упокой, Господи, душу рабы Твоея!», «Ох, пурга какая, Спасе!» и др. [1]. «Революционное» настоящее для Блока — важная ступень религиозно-мистического события, но это лишь промежуточный «биполярный» этап, который вбирает в себя частично разбойничье прошлое и одновременно пробуждающееся святое и светлое будущее. Потому «крест над вьюгой» из драмы «Роза и Крест» в поэме «Двенадцать» поэтически логично и мистически мотивированно превращается в «кровавый флаг» над вьюгой, оттеняя мотив святой жертвенности и преображения. «Впереди — с кровавым флагом, / И за вьюгой невидим, <...> В белом венчике из роз / Впереди — Иисус Христос» [1, с. 502].

Таким образом, в сложной и неоднозначной поэтической образности Блок воплощал в поэме «Двенадцать» собственный, очень личный вариант космогонической системы, своеобразное философско-поэтическое представление о путях достижения торжества Космоса и воцарения Мировой Души, в конечном итоге — Духа Музыки. В понимании мировой астральной утопии, которую моделировал Блок, принципиально важным являлось то, что поэт был символистом-розенкрейцером. Сеть символов, репрезентирующих мистические глубины (или точнее — вершины) поэтического пространства «Двенадцати», знаменует собой универсальную систему мистико-иррациональных процессов эволюционирования мира, духовного взаимодействия человека и Вселенной, трех ступеней личного самосовершенствования. Другое дело, что важно понять — в поэме «Двенадцать» Блок воплотил представление не о реальных революционных событиях октября 1917 года, а о мистической Революции, образ которой поэт вынашивал в продолжение всей жизни. Потому высшим идеалом Блока, воплощающим идею Музыки Вселенной, стал в «Двенадцати» «новый» Христос, вобравший в себя традицию христианского мировосприятия, но одновременно и идею мистического преображения мира в новейшем направлении — не через скорбь и страдание, но через радость и творчество, артистизм.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 (9 доп.) т. — М., 1960–1963. — Т. 3. — 570 с.

2. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. — М., 1995. — 786 с.
3. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 121–132.

## ПРОЕКЦІЯ НОВОГО СВІТУ В ПОЕМІ О. БЛОКА «ДВНАДЦЯТЬ»

*Ольга Богданова, д-р філол. наук, проф.*

*Санкт-Петербурзький державний університет*

*У статті з нової точки зору, спираючись на гностико-містичні уявлення епохи, на філософські ідеї В. Соловйова, авторкою розглядається поема О. Блока «Дванадцять». У тексті виявляється філософська триада, народжена художньою свідомістю Блока, що відображає модель етико-естетичної проекції нового світу, очікуваного поетом, який він вітає. Поступальний рух до ідеалу, гармонії і досконалості для Блока здійснюється поетанно: первинний Хаос — вітварна жертвовність — християнізований Космос. Звертаючись до ідеї символізму В. Соловйова, а також до містичних ідей розенкрейцера та ідеї Платона про доцивілізаційне тваринне існування людства, Блок в поемі втілює надію на можливість перевтілення «курки в лебедя», про злиття революційного народу-розбійника (12 розбійників-червоноармійців) і розенкрейцера Христа («у білому віночку з троянд»), про злиття червоного революційного прапора і кривавої ознаки спокути (через жертвовність діви-блудниці). У статті акцентується глибина містико-філософської утопії Блока і її органічний зв'язок з усією творчістю видатного поета-символіста.*

**Ключові слова:** російська література початку ХХ століття, поема О. Блока «Дванадцять», містико-філософська система

## THE PROJECTION OF A NEW WORLD IN THE POEM BY A. BLOK «THE TWELVE»

*Olga Bogdanova, prof., DrSc (Philology)*

*Saint-Petersburg state Universit*

*The article discusses the poem by Alexander Blok «The Twelve» (1918) and attempts a new interpretation of its figurative system. Traditionally, it is accepted that the poem is a revolutionary poem, a Bolshevik poem, that it is created using angles of symbolist worldview of the early twentieth century and reflects the immediate events that took place in Petrograd in 1917. However, it is proved that the poem by Blok is purely symbolic — or rather it has a philosophical-mystical character. The poem has only an indirect relationship to real events in the history of Soviet Russia. The article shows that the decisive role in the view of Blok about the world played his commitment to the mystical-symbolist interpretation of the events of the universal and Russian history, a tendency to poetic interpretation of the sacred nature of human existence — in the spirit of the Rosicrucian philosophical aspirations of the early twentieth century. Cosmogensis and anthropogenesis Blok's mys-*

*tical-poetic philosophy was based on the traditional triad of spiritual aging and growing up (chaos — sacrifice — the space). I. e. the transition from the low-lying situation of the world and man to higher forms of existence the poet performs through the great sacrifice which must be pursued in the name of releasing the spirit of Music and the birth of the Human being as an Artist. In this system, the image of Jesus Christ, as displayed in the poem by Blok, is the embodiment of the Highest of Reason, True Spirituality, Embodied Purity. Mystic and symbolist A. Blok turned to a familiar image of Christ, but renovated it. He transformed it not on a superficial, verbal-visual, but on the essential semantic level. Blok's earlier mystical image of Joy-Suffering (embodied in his drama «The Rose and Cross») in «The Twelve» transformed into the image-concept of Joy-Joy. This idea was embodied in the image of the familiar «archetypal» Christ, but lacking the crown of suffering. Updated Christ crowned with the wreath of the white roses crown, which is understandable to the people and to the intelligentsia.*

*The purpose of the study — through the analysis of the imagery of the poem (the dog — the red (Katka) — Jesus Christ), the poetics of the text and its colour symbolism (black/white — red — white) to identify the deep mystical and philosophical meaning of the poem by A. Blok, characterized the originality of the dialogue of the poet and the epoch. The methodological basis of the research: combination of historical-literary and poetic methods attracting the biographical approach. The main results of the study are the following observations and conclusions. A. Blok created the poem «The Twelve» as a direct response to the revolutionary events in Petrograd of 1917, however, over time it becomes clear that the poem of Blok was not «Bolshevik», but it reflected the results of years of philosophical and mystical searches of the poet. The images of the twelve soldiers and hooker Kat'ka are very organic in a poetic system of Supreme Harmony created by Blok. The Christ in a crown of white roses is the «new» and yet traditional — Rosicrucian — Christ.*

**Key words:** *Russian literature of the early twentieth century, Alexander Blok, poem «The Twelve», image system, poetics, symbolism.*

## REFERENCES

1. Blok, A. (1960–1963), *Sobraniesochineniy: v 8 (9) t.* [Collected works in 8 (9 extra) volumes], Moscow, vol. 3. [in Russian].
2. Tikhonov, A. N., Bojarinova, L. W. and Ryzhkov, A. G. (1995), *Slovar' russkih lichnyh imen* [Dictionary of Russian personal names], Moscow [in Russian].
3. Toporov, V. (1987), *Tekstgoroda-devyigoroda-bludnicy* [Text city-virgin and town-whore in the mythological dimension], *Studies on the structure of the text*, Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 13 березня 2018 р.*



DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129471>

УДК 821.161.2–31.09 «1901/1950»

## СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ КНЯЖОЇ ДОБИ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Тетяна Кара, канд. філол. наук*

*Міжнародний гуманітарний університет  
tatiana\_kara@mail.ru*

*У статті проаналізовані художні засоби і прийоми, які використані вітчизняними повістярами першої половини ХХ століття для створення образів головних персонажів, як історичних, так і вигаданих. Зроблено акцент на тому, що княжа епоха знайшла художнє відображення в означений період лише у творчості літераторів Західної України. Більшість аналізованих повістей присвячено подіям і постатям Х століття. Матеріалом дослідження стали твори В. Бірчака, К. Груневичевої, Б. Лепкого, Ю. Опільського, І Филипчика тощо. Окремо наголошено на особливостях авторського бачення у творенні характерів історичних осіб.*

**Ключові слова:** *поетика образотворення, історична повість, історичні особи, вигадані персонажі.*

Княжа доба репрезентована в українських повістях першої половини ХХ століття образами типових її представників — князів, бояр, дружинників, ремісників, смердів. Це образи як історичних осіб, так і вимислених персонажів. Кількісно переважають персонажі, витворені зі значним вмістом вимислу, але ключову роль у розвитку сюжетів більшості повістей відіграють, за нашими спостереженнями, образи, прототипами яких є реальні історичні особи, з діяльністю яких пов'язані важливі етапи вітчизняної історії: назвемо передовсім образи княгині Ольги, князів Святослава, Володимира, Романа Мстиславича, Данила Галицького.

В українській прозі першотворцем образу княгині Ольги постав Б. Лепкий — автор повісті «Вадим». У цьому творі Ольга показана в той період її життя, коли вона вже передала владу своєму сину Святославу. Змальовуючи образ княгині, Б. Лепкий художньо інтерпретував літописні оповіді «Повісті минулих літ», зокрема оповідь про помсту Ольги за смерть свого чоловіка князя Ігоря: «Покорила Искоростень. Помстила мужову смерть жажливу. Яка смерть, така і помста була, безсердечна. Князь Мал женитися з нею хотів. А невже ж хто тоді не женився би був з нею? Кращої жінки не було, і мудрішої ні.

Дешевою ціною гадав Мал відвернути лихо від своєї держави!.. Не пішла. Піднесла йому гарбуз, а город димом пустила. Ще й тепер як збудиться іноді серед ночі, то ввижається океан пожежі і чуваються людські голосіння...» [7, с. 548–549].

Увійшовши в пору підведення підсумків свого життя, княгиня Ольга, як показав Б. Лепкий, далеко не всьому із того, що вона вчинила, знаходить пояснення і виправдання. Зокрема ту ж таки помсту дrevлянам вона розцінює як «великогрішне» і «немудре діло» [7, с. 549], оскільки «душ людських погубила много і много всякого добра змарнувала. За що?.. За те, що дrevляни за свою правду стояли проти Ігоря, який на них неправдою ішов» [7, с. 549]. Усвідомлюючи це, княгиня все ж «мусіла помститися, мусіла, бо так звичай велів, бо що сказала би дружина, коли б княгиня смерть князя не помстила?» [7, с. 549].

Створюючи образ першої і єдиної в історії Київської Русі жінки-правительки, Б. Лепкий наголосив на тому, що чимало її вчинків були зумовлені тягарем влади, який вона взяла на свої плечі після смерті князя Ігоря. Останні роки життя Ольги, у трактуванні автора повісті «Вадим», — це час спокути княгині, коли вона щиро молилася «за спасення душі свого покійного мужа, за мучеників іскоростенських, за послів дrevлянського князя Мала...» [7, с. 549]. На цьому і зроблено акцент у повісті Б. Лепкого, княгиня Ольга, передавши владу сину Святославу, не перестала перейматися державними справами. У цілій низці епізодів твору йдеться про її прагнення вплинути на політику молодого князя, який намірився вирушати в черговий похід. «На кого ж ти свою державу лишаєш?» [7, с. 635] — запитує вона Святослава, оскільки переконана в тому, що князь мусить передовсім облаштувати рідну землю, а не завойовувати чужу.

Коли ж Ользі не вдалося відвернути сина від його наміру, вона все робить для того, аби зберегти лад у державі, а в час нападу печенігів очолює оборону Києва. Місто не здалося, але сили його захисників вичерпувалися. Кінчилися припаси — і не лише в будинках простого люду, а і в князівському теремі.

Варто процитувати епізод повісті, який не тільки засвідчує складність становища в обложеному місті, а й промовисто характеризує княгиню: ««Княгиня Ольга нині не їла обіду,» — по городі пішло.

І зжахнувся город: «Княгиня Ольга голодна!»

Коли б було що, то з-під землі добули б, щоб накормити її. Так що ж! Люди лободу їли та корінці варили.

І тоді старий Влас пішов вночі і відкопав потайник під статуєю бога Перуна. В потайнику торішня пшениця лежала. Не багато, стільки, що в мішку на плечі собі завдав і приніс до двора.

Але княгиня лиш мірку прийняла (підкреслення наше. — Т. К.), решту казала розділити «між тих, що давно вже не бачили зерна».

Влас розділив, і люди благословили княгиню» [7, с. 668].

Створюючи образ княгині Ольги, Б. Лепкий використав літописні оповіді, матеріали зарубіжних хронік, студії вчених-істориків, але при цьому не вдався до текстової компіляції доступних йому документальних свідчень. У повісті «Вадим» вони постають трансформованими за допомогою домислу і вимислу в авторську мову, в монологи, діалоги і внутрішнє мовлення персонажів. Завдяки цьому образ княгині набув художньої виразності і переконливості, йому чужі одновимірність і плакатність. Показуючи велич діянь і помислів могутньої володарки, Б. Лепкий водночас показав і драматизм її життєвої долі, зумовлений не тільки трагічною смертю чоловіка, а й непорозумінням з сином Святославом, який, за словами одного з персонажів повісті, «рідної мами не слухав» [7, с. 661].

Наскрізною в повісті є молитва княгині, яка прийняла християнство і прагнула зробити його новою релігією Руської землі, за те, «щоб Господь врозумив її самотнього сина, щоб очам його сонце правдивої віри показав» [7, с. 549]. Ні в тому, ні в іншому Ользі не судилося знайти порозуміння із сином, і це наповнило останні роки її життя гіркими, болючими роздумами. А «найгірше, — додає автор, — що й здоровля не дописувало княгині. Тіло слабло...» [7, с. 657]. Таке глибоке прочитання загалом відомих документальних свідчень уможливило створення художньо яскравого і психологічно переконливого образу княгині Ольги.

Слід зазначити, що цей образ — не єдине творче досягнення українських повістярів першої половини ХХ століття. Засвідчують це і повісті Ю. Опільського, Б. Лепкого, К. Гриневичевої, В. Бірчака, І. Филипчака, у яких провідними персонажами є відомі діячі княжої доби: Святослав, Володимир, новгород-сіверський князь Ігор, Роман Мстиславич, княгиня Романова, князь Данило Галицький.

Творення образів історичних персонажів княжої доби має свою специфіку, яка зумовлюється, зокрема, незначною кількістю, а то й повною відсутністю портретів тих діячів, із якими пов'язана саме світанкова пора нашої державності. Отже, слід наголосити, що пові-

стярі нечасто використовують такий художній засіб, як портрет, однак, сказане стосується не всіх авторів. Винятком є Ю. Опільський, який, створюючи в повісті «Іду на вас» образ Святослава, приділив значну увагу зображенню зовнішності князя. В одному з початкових розділів повісті Святослав постав перед дружинником Мстиславом таким: «Князь був без шолома, а чорне волосся зв'язане було у чуб на вершку голови ремінним волоком. Чорні вуса одтіювали добряче лице з яними синіми очима та густими бровами. У лівому усі висів ковток із одним карбункулом та двома жемчугами, в прочім не різнився князь нічим від своїх вояків. Його середню зростом, але тугу, костисту стать укривав шкіряний одяг, прикрашений по берегах мережками, які вишила його любима жінка Малуша. Широкий черес зі застромленим ножом та келепом і кринкі чревії з бичачої шкіри, грубо окуті, доповняли стрій. В руках держав шітку, якою вичистив саме свого любимого коня. З усієї його статі так і било здоров'я, сила, охота до бою та любов до життя і світу» [12, с. 36].

Зображуючи Святослава, автор повісті «Іду на вас» застосував передовсім паспортний портрет, хоча є в цьому описі й штрихи живописного та абстрактного портретів. Таким чином описи утворюють зображальний план образу головного персонажа повісті.

Промовисті портретні деталі увиразнюють образ новгород-сіверського князя Ігоря — головного персонажа повісті Б. Лепкого «Каяла», яка є, за словами О. Мишанича, «вдалою спробою освоєння «Слова» сучасною прозою» [9, с. 46]. В повісті Б. Лепкого, окрім образу головного персонажа, творчим досягненням прозаїка є образ ймовірного автора «Слова про похід Ігорів». За версією Б. Лепкого, автором «Слова» був «співець Данило, рідний брат Ярославни, який прибув до Новгород-Сіверського із Галича і жив тут при княжому дворі. Він був учасником походу 1185 р., потрапив у половецьку неволю. Після втечі з неволі Данило повернувся до Новгород-Сіверського і склав знамениту пісню про Ігорів похід. З історичних джерел відомо, що брат Ярославни-Єфросинії Володимир Ярославич дійсно жив у Новгороді-Сіверському і, можливо, брав участь у поході. Саме тому йому нині і приписується авторство «Слова». Б. Лепкий інтуїтивно відчував, що автором «Слова» був вихідець із Галича, але не наважився назвати Володимира Ярославича, давши брату Ярославни друге ім'я — Данило» [9, с. 46]. Завдяки яскравим образам історичних персонажів повість Б. Лепкого «Каяла» стала «одним із кращих

художніх творів української прози на тему Ігорового походу 1185 р.» [9, с. 45].

Окрім образів історичних осіб, життя і діяльність яких зафіксовані документально, в повістях вітчизняних прозаїків першої половини ХХ століття представлена ціла галерея образів вимислених персонажів. Вони репрезентують різні верстви княжого суспільства на різних етапах його розвитку: це і ратаї, і ремісники, і дружинники, і волхви, і християнські священики. В одних повістях образи вимислених персонажів є ключовими, в інших — служать тлом для увиразнення історичних постатей.

Творення образів на основі вимислу характеризується розкутістю авторської уяви, яку не обмежують документальні свідчення. В них прослідковується використання найрізноманітніших художніх засобів (авторського мовлення, портрета, пейзажу, монологу, діалогу, полілогу, внутрішнього мовлення). Творчими досягненнями прозаїків є, зокрема, образи Мстислава («Іду на вас» Ю. Опільського), княжого гридня Олешича («Ідоли пануть» Ю. Опільського), дружинника Вадима з однойменної повісті Б. Лепкого. Характеризуючи образи вимислених персонажів у повістях Ю. Опільського, Р. Гром'як слушно зауважив, що з-поміж них «на весь зріст піднімався трудівник, до якого б племені він не належав, — єдиний патріот, що діяльно любить ту землю, на якій народився і яку він плакає» [3, с. 406]. Ця характеристика доречна і стосовно образів вимислених персонажів, створених іншими повістярами першої половини ХХ століття.

В повістях про княжу добу поряд з образами наших далеких предків є також і образи представників сусідніх племен і народів. Серед іномовних персонажів — печеніги, греки, болгари, половці, угорці, поляки. Як правило, ці персонажі — епізодичні, серед них є історичні особи (наприклад, польський та угорський королі) і вимислені дійові особи. Особливість творення образів таких персонажів ґрунтовно з'ясована Б. Денисюком на прикладі повістей І. Филипчика. «Тенденційна спрямованість творів І. Филипчика, — за спостереженням дослідника, — змушувала його скеровувати читацьку симпатію до «свого», показувати його переваги, більшу цінність у порівнянні з чужим...» [6, с. 10]. Звідси — чіткий поділ персонажів на позитивних (своїх) і негативних (чужих). Звідси також — очевидне і неприховане захоплення автора своїм. «Натомість чуже, — за словами Б. Денисюка, — завжди

виглядає непривабливо, у присвячених йому фрагментах твору автор найчастіше застосовує іронічний підхід і навіть часом відверто глузує з тієї чи іншої особливості чужинців. Толерантність І. Филипчика щодо представників інших націй зростає в міру того, наскільки географія, історія та політика віддаляють їх від України» [6, с. 11]. Такі ж авторські стратегії у творенні образів чужинців притаманні й іншим повістям про княжу добу.

Таким чином, у повістях про княжу добу кількісно переважають персонажі, витворені авторською уявою, однак при цьому ключову роль у розвитку сюжетів більшості повістей відіграють образи реальних історичних осіб, із діяльністю яких пов'язані важливі етапи вітчизняної історії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірчак В. Володар Ростиславович / Володимир Бірчак // Скрипторій історичної прози. — Львів, 1997. — Т. 5. — С. 121–245.
2. Бірчак В. Проти закону / Володимир Бірчак. — Вінніпег, 1953. — 129 с.
3. Гром'як Р. Історична проза Юліана Опільського / Роман Гром'як // Опільський Ю. Золотий лев / Юліан Опільський. — Київ : Дніпро, 1989. — С. 398–411.
4. Гриневичева К. Шестикрилець : [повість] / Катря Гриневичева // Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці. — Київ : Дніпро, 1990. — С. 3–184.
5. Гриневичева К. Шоломи в сонці : [повість] / Катря Гриневичева // Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці. — Київ : Дніпро, 1990. — С. 185–341.
6. Денисюк Б. Історична проза І. Филипчика: проблематика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «українська література» / Богдан Денисюк. — Київ, 2006. — 23 с.
7. Лепкий Б. Вадим / Богдан Лепкий // Лепкий Б. Твори в 2 т. — Київ : Дніпро, 1992. — Т. 2. — С. 544–683.
8. Лепкий Б. Каяла / Богдан Лепкий // Літопис Червоної калини. — Львів, 1997. — Т. IV. — С. 5–46.
9. Мишанич О. Давнє українське письменство в науковій та художній спадщині Богдана Лепкого / Олекса Мишанич // Високе небо Богдана Лепкого. — Бережани; Тернопіль : Джура, 2001. — С. 41–50.
10. Опільський Ю. Золотий лев / Юліан Опільський // Опільський Ю. Золотий лев. — Київ : Дніпро, 1989. — С. 354–398.
11. Опільський Ю. Ідоли падають / Юліан Опільський // Опільський Ю. Золотий лев. — Київ : Дніпро, 1989. — С. 147–352.

12. Опільський Ю. Іду на вас / Юліан Опільський // Опільський Ю. Іду на вас. — Київ : Укр. центр духовної культури, 1993. — С. 3–142.
13. Филипчак І. Дмитро Детько / Іван Филипчак // Скрипторій історичної прози. — Львів, 1998. — Т. IX — С. 5–71.
14. Филипчак І. За Сян! / Іван Филипчак. — Нью-Йорк : Фондація дослідження Лемківщини, 1982. — 110 с.
15. Филипчак І. Княгиня Романова / Іван Филипчак. — Львів : Червона калина, 1990. — 344 с.

## СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ КНЯЖЕСКОЙ ПОРЫ В УКРАИНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Татьяна Кара, канд. филол. наук*

*Международный гуманитарный университет*

*В статье проанализированы методы и приемы, использованные отечественными авторами в жанре повести первой половины XX века для художественного воплощения образов главных персонажей, как исторических, так и вымышленных. Сделан акцент на том, что княжеская эпоха нашла художественное отражение в указанный период только в творчестве литераторов Западной Украины. Наибольшее количество анализируемых повестей посвящено событиям и личностям X века. Материалом исследования стали произведения В. Бирчака, К. Гриневичевой, Б. Лепкого, Ю. Опільського, І. Филипчак и т.п. акцентировано внимание на особенностях авторского видения в создании характеров исторических лиц.*

**Ключевые слова:** поэтика создания образов, историческая повесть, исторические лица, вымышленные персонажи.

## THE SYSTEM OF FORMERS OF THE KNOWLEDGE OF THE UKRAINIAN HISTORICAL CONDITION OF THE FIRST HALF OF THE XXth CENTURY

*Tetiana Kara, Candidate of Philology*

*Odesa I. I. Mechnikow National University, Ukraine*

*Artistic approaches and methods, which are used by native story writers of the first half of the XXth century for artistic creation of the images of the main characters: historical and fictional as well are analyzed in the article. It focuses on the fact that the ducal epoch was creatively reflected in given period only in creative works by the writers of the West Ukraine. Most of the analyzed stories are dedicated to the events and personalities of the Xth century. The research is based on the creative works by V. Birchak, K. Grynevychyeva, B. Lepkiy, U. Opilskiy, I. Philipchak and others. The peculiarities of the author's mindset in creating the characters of historical figures are emphasized. Objective of this article is to treat poetics of creation of characters of historical figures and fictional characters.*

*Establishing orientation to description of full-fledged characters which is common for Ukrainian prose writers, and at the same time let us point out that the whole range of works of the period in question have stereotype characters not only in description of a Tartar, Turk but also a Greek, Czech, Bulgarian, Khazar that was caused by circumstances of creation of stories, on the one part, and search of domestic story writers that have just comprehended the historical facts in its entirety without sufficient source base. The story writer of this period used the whole arsenal of artistic devices available for a man of letters as a representative of the art of writing, for instance, poetical sketches that acquire psychological meaning; portrait; confessional monologues; disputational dialogues; «alien word» in the speech of a person etc.. Peculiarity of their use is determined by the individual manners of writing performed by every of the writers.*

*This research does not exhaust the entire variety of authors' conceptions of creation of characters of historical figures and fictional characters from historical stories of the indicated period, but only open the further perspectives for more deeper research.*

**Key words:** character creating, poetics, historical story, historical figures.

#### REFERENCES

1. Birchak, V. (1997) Volodar Rostyslavovych [Potentate Rostyslavovych], Skryptorii istorychnoi prozy [Scriptorium of historical prose], Lviv, vol. 5, pp. 121–245.
2. Birchak, V. (1953) Proty Zakonu [Against the law], Vinnipeg, 129 p.
3. Hromiak, R. (1989) Istorychna proza Yuliana Opilskoho [Historical prose by Yulian Opilskiy], Opilskiy, Yu. Zoloty lev [Golden lion], Kyiv, pp. 398–411.
4. Hrynevycheva, K. (1990) Shestukrylets [Shestukrylets], Hrynevycheva, K. Shestukrylets. Sholomy v sontsi [Shestukrylets. Helmets in the sun], Kyiv, pp. 3–184.
5. Hrynevycheva, K. (1990) Sholomy v sontsi [Helmets in the sun], Hrynevycheva, K. Shestukrylets. Sholomy v sontsi [Shestukrylets. Helmets in the sun], Kyiv, pp. 185–341.
6. Denysiuk, B. (2006) Istorychna proza I. Philipchaka: problematyka i poetyka [Historical prose by I. Philipchak], Thesis abstract for Cand. Sn. (Philology), 10.01.01, Kyiv, 23 p.
7. Lepkyi, B. (1992) Vadym [Vadym], Lepkyi, B. Tvory [Writings], Kyiv, vol. 2, pp. 544–683.
8. Lepkyi, B. (1997) Kaiala [Kaiala], Litopys Chervonoi kalyny [Chronicle of the Red guelder rose], vol. 4, pp. 5–16.
9. Myshanych, O. (2001) Davnie ukrainske pusmenstvo v naukovi ta khudozhnii spadshchyni Bohdana Lepkoho [Ancient Ukrainian writind in scientific and creative heritage of Bogdan Lepkiy], Vysoke nebo Bohdana Lepkoho [High sky by Bogdan Lepkiy], Berezhany, Ternopil, pp. 41–50.
10. Opilskiy, Yu. (1989) Zoloty lev [Golden lion], Opilskiy, Yu. Zoloty lev, Kyiv, pp. 354–398.



11. Opilskiy, Yu. (1989) Idoly padut [Idols fall], Opilskiy, Yu. Zoloty lev [Golden lion], Kyiv, pp. 147–352.
12. Opilskiy, Yu. (1993) Idu na vas [I'm coming to you], Opilskiy, Yu. Idu na vas [I'm coming to you], Kyiv, pp. 3–142.
13. Philipchak, I. (1998) Dmutro Detko [Dmutro Detko], Skryptorii istorychnoi prozy [Scriptorium of historical prose], Lviv, vol. 9, pp. 5–71.
14. Philipchak, I. (1982) Za Sian! [For Sian!], New York, 110 p.
15. Philipchak, I. (1990) Kniahunia Romanova [Princess of Romanov], Lviv, 344 p.

*Стаття надійшла до редакції 22 січня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129472>

УДК 821.161.1–32Носов:165.212

## ПОЭТИКА БЫТОВОЙ ДЕТАЛИ В РАССКАЗАХ ЕВГЕНИЯ НОСОВА

*Милена Кипэр, аспирантка*

*Жешувский университет  
milenakiper@wp.pl*

*Статья посвящена художественным приемам детализации быта и способа существования сельских жителей в трех рассказах Евгения Носова. Поэтика мелочей определяет пространство, в котором живут герои рассказов, создает лирическую атмосферу и служит психологическим фоном.*

*Ключевые слова:* детализация быта, пространство, психологизация, художественный прием, деревенская проза.

Евгения Ивановича Носова причисляют к писателям-«деревенщикам». Говоря о так называемой «деревенской прозе», мы вслед за Аллой Большаковой видим в ней нечто большее, чем прозу о селе, а именно: «онтологическую прозу», философский феномен, психологическое явление [2].

Юрий Селезнев в одной из своих статей пишет: «Произведения Евгения Носова небогаты событиями, неожиданными поворотами сюжета, они полны красотой человеческой души, отраженной в повседневном, осязаемом деянии» [14, с. 482]. Правда, у Носова мы не находим ни удивительных случаев, ни замысловатых сюжетов; тем более не находим великих подвигов. Все изображается как самое обычное, характеризующее повседневную жизнь миллионов деревенских жителей. Конечно, это вовсе не означает, что он пишет о вещах ничтожных, маловажных. Внимательный читатель, наверно, обнаружит многомерность и глубину внутреннего мира героев Носова.

«Писатель воспевае духовую силу и красоту людей деревни, сочетая рассказ о повседневном с поэтическим описанием. Просто, незамысловато и вместе с тем тепло и душевно показаны его герои (...). За их обычной судьбой стоят разные взгляды, различное миропонимание, и Е. Носов стремится раскрыть нравственный облик человека, его сущность» [1, с. 41].

Особую роль в рассказах писателя-деревенщика, безусловно, играет прием детализации повседневной жизни. Это помогает со-

здать объемность картины мира, с одной стороны, и передать общие для многих людей переживания, воспоминания (то есть контекст эпохи) — с другой.

Хотя в работах Марии Моргуновой [7], Наталии Судариковой [15], Татьяны Колядич [4], Ирины Порублевой [11] исследованы разные аспекты поэтики прозы Е. Носова, в частности тематические, стилевые, концептуально-мировоззренческие, художественные, однако некоторые вопросы изображения быта, точнее, его детализации раньше не рассматривались. Наше внимание в данной статье будет обращено как на функции повседневной детали в рассказах «Шуба», «Есть ли жизнь на других планетах?», «Во субботу день ненастный» так и на накопительный художественный эффект, создаваемый детализацией образов в поэтике указанных произведений.

Об одном из таких «обыкновенных» событий повседневной жизни повествуется в рассказе «Шуба». Молодая Дуняшка едет вместе с матерью в город, чтобы приобрести теплую верхнюю одежду на зиму. Деньги заработала в колхозе она сама. Всего у нее было тысяча двести рублей, но «пятьсот рублей уже разошлись», так как «поросеночка купили, сена копенку, да и так, по мелочам, потратилось». Пелагея, мать Дуни, хорошо понимает, что «если не купить — разойдутся». И тогда надо «до будущего года ждать». Да «подружки уже посправляли», а дочь «до сих пор в этом куцем бегает». А ведь это «невеста уже» — думает мать [8, с. 86–87]. Пелагея с Дуняшкой ходят по разным магазинам, «приглядываются к одежде». Девушка засматривается на «чулки», «блузки», «брошки», «сережки», «гребенки» [8, с. 90]. В конце концов, они покупают пальто. Но не в покупке дело, «а в том, что это за счастье — обновка для Дуняшки, первое взрослое пальто» [5, с. 177]. Нарратор так описывает примерку, что читатель может непосредственно почувствовать торжественность и важность этого момента, а вместе с тем и ту радость, какую испытывает юная героиня: «С радостным трепетом надевала Дуняшка пальто. От него пахло новой материей и мехом. Даже сквозь платье Дуняшка ощущала, какой гладкой была подкладка. Она была прохладной только сначала, но потом сразу же охватило тело уютным теплом. Вокруг шеи пушисто, ласково лег воротник. Дрожащими пальцами Дуняшка застегивала тугие пуговицы (...). Как только пуговицы были застегнуты, Дуняшка сразу почувствовала себя подтянутой и стройной. Грудь не давило, как в старом пальто, а на бедрах и в талии она ощутила ту самую лад-

ность хорошо сидящей одежды, когда и не тесно и не свободно, а как раз в самую пору» [8, с. 93].

Мы можем сказать, что факт покупки пальто стал лишь точкой отсчета для того, чтобы обозначить тему первого ощущения взрослости у молодой деревенской девушки. Главная героиня рассказа «Шуба» после того, как надела новое пальто, «посмотрела в зеркало и обомлела. Она и не она! Сразу повзрослела, выладнялась, округлилась, где положено. Она (...) впервые почувствовала себя взрослой!» [8, с. 93]. Таким образом укрупнение психологической детали способствует (само)идентификации и самопознанию героини. Стоит принять во внимание мысль О. В. Сизих о том, что «в современном российском рассказе предложены уникальные варианты культурной идентификации человека новой России, отвечающие внутренней противоречивости жизни индивида, который либо включен в социальную систему, либо находится вне ее границ» [12].

Главным мотивом рассказа становится тема счастья. После оформления покупки Пелагея и Дуняшка возвращаются в деревню. Игорь Дедков обращает внимание на момент, в котором мужчина, собирающийся заплатить за шубу своей «дамы», «расстегнул портфель и положил на кассовую тарелочку два серых кирпичика сотенных, перехваченных бумажной лентой» [8, с. 96]. Критик отмечает, что «этим как бы остановленным мгновением магазинного быта обрывается праздничное время Дуняшки и ее матери, радостно возбужденных удачной покупкой, толпой и обилием товаров, продолжается будничное» [3, с. 165]. Но это «будничное» не содержит в себе грусти или тоски по чему-то недоступному. Как дальше отмечает И. Дедков, «Дуняшка и ее мать недаром воспринимают городское уличное житье с любопытством, но без осуждения и зависти. Так уж устроена жизнь: есть их село, а за ним — город, а за городом и другие села, и повсюду люди. Съездишь в город, как в большой универсальный магазин, и поскорее домой, к своим заботам, к берегу своему» [3, с. 165].

Обе героини радостно возвращаются домой, спеша к своим ежедневным заботам. Пелагея торопится, «потому что надо еще успеть постирать Степкино белье. Завтра рано ему ехать в школу механизации» [8, с. 97]. Как отметил еще в начале рассказа автор, «всегда у бабы в конце (...) дороги какое-то спешное дело: детишки ли, квашня ли с тестом, поросенок ли некормленный, — если идти с поля, а если в поле, то и того пуще всяких дел, особенно когда подоспеет страда» [8,

с. 95]. Дуняшке, которую «город притомил своей сутолокой», «хочет-ся поскорее домой», где «тихо, хорошо и так все привычно» [8, с. 97].

Повседневность — это и есть главное счастье героев рассказа «Шуба». А покупка пальто является только частью этого счастья, которое, как показывает Носов, «процесс, душевное состояние, а не разовый успех» [16, с. 76]. Мы легко это замечаем на основании контраста. Ведь дама, которая покупает шубу, не является счастливой, хотя ее обновка намного дороже и красивее, чем пальто Дуни. «Особой радости у нее нет, есть некое стандартное чувство, предварительные догадки о суждениях соседей, знакомых своего круга, ощущение пресыщенности...» [16, с. 77]. И нет у нее этой чистоты и естественности, которые свойственны простым деревенским женщинам, изображенным Носовым.

Сюжет произведения «Есть ли жизнь на других планетах?» является еще более «обычным», чем рассказа «Шуба». Кажется, здесь вообще ничего не происходит. Лектор Стремухов едет в некую деревню, чтобы прочитать лекцию на «планетно-космическую тематику». Стоит отметить, что это человек отстраненный, который не очень умеет и любит общаться с людьми, особенно с простыми деревенскими жителями. По дороге он встречает молодую девушку, которая оказывается местным библиотекарем. Герои вместе продолжают свое путешествие. Сначала им приходится ехать на грузовой машине, наполненной кирпичами, а потом — идти пешком. На некоторое время их останавливает дождь. Ожидая улучшения погоды, они сидят под плащом на чемодане и разговаривают про жизнь на других планетах. Из-за полшуточного тона, которым говорит Лена, лектор приходит в смущение. Но вдруг небо проясняется и герои идут дальше. Когда они приходят в деревню, девушка уговаривает мужчину переночевать у нее и ее матери. После совместного ужина, все ложатся спать. Вот и весь сюжет.

Юрий Селезнев в своей статье «*Со мною на земле...*» отметил: «Ничего не случилось (...) в рассказе Евгения Носова. Но что-то произошло с сердцем читателя, заронила в него добрая радость» [13, с. 213]. А мы скажем, что, прежде всего что-то произошло с сердцем главного героя и поэтому возникла «добрая радость» в душе читателя.

Этот, как мы уже сказали, «отстраненный человек» с развитием сюжета все больше лишается своего «состояния отрешенности». Неожиданное изменение погоды, а также естественность поведения

и искренняя доброжелательность молодой попутчицы влияют на изменение самочувствия лектора. Сначала он испытывает «радостно-счастливое возбуждение» [9, с. 197]: «Пока девушка, присев на чемодан, разувалась, Стремухов, чуть поколебавшись, осторожно накиннул на нее плащ.

— Дождь, знаете...

— А вы?

— Ничего! — бодро отозвался Стремухов и приподнял воротник пиджака.

— Идите сюда! — рассердилась девушка. Она схватила его за руку и втащила под плащ(...).

Стремухов сидел, радостно оцепенев.

Ночная бессонная езда, попутная машина с кирпичами и эта гроза до сих пор были для него лишь неизбежными препятствиями на пути к лекторской трибуне. Отправляясь в дорогу, он обычно впадал в состояние безропотной отрешенности, будто напяливал на себя непроницаемое облачение. Но внезапный вихрь, сорвавший с него шляпу и заставивший неловко скакать на виду у этой девчонки, заодно сдул с него и это состояние отрешенности.

От недавней погони за шляпой, после чего все еще гулко колотилось сердце, и от хлынувшего ливня, и еще оттого, что он пожертвовал своим плащом и был готов промокнуть до нитки, к нему пришло радостно-счастливое возбуждение. Может быть, оно скоро и прошло бы, но как раз в эту минуту девушка бесцеремонно потащила его под навес плаща и усадила его рядом с собой на чемодане. Стремухов стыдливо оцепенел, как если бы его раздели донага. Он не мог бы сказать, сколько просидел вот так, в немом оцепенении, но когда наконец очнулся, то тихо и где-то глубоко внутри себя изумился, будто проснулся и протер глаза» [9, с. 197].

Герой в конце рассказа стал охотно разговаривать за ужином и рюмкой настойки, а потом пошел спать в сарай и долго лежал «в черной пустоте», «возбужденным и настороженным, в ожидании чего-то...» [9, с. 202].

Философский смысл повествования раскрывается, по-видимому, в лирических рефлексиях нарратора, приобретающих рефлексивно-императивный характер. Нарратор занимает позицию некоего медиатора между космосом и земной жизнью, он выражает желание того, чтобы «(...) всегда была прекрасной наша земля, чтобы было

хорошо на ней людям, чтобы не растерять в холодных космических проблемах живую тайну движений человеческой души, свою земную поэзию, красоту» [13, с. 213–214].

Деревенские будни ярко представлены в рассказе Е. Носова «Во субботу день ненастный...». Главный его герой, который одновременно является и рассказчиком, ожидает на районном аэродроме самолет, который опаздывает. Утомившись бездействием, он решает поискать какое-то пристанище, так как он промок: день был пасмурный, дождливый и холодный. Герой попадает в чужой огород, а затем во двор, где встречается женщину, которая рубит топором дрова. Эту сцену мы видим глазами повествователя, который стоит в стороне и наблюдает за «бабой».

Сначала он описывает ее голову, обмотанную платком — лица пока не видно. Нарратор ловко вплетает этнографические детали в повествование, так что мы, почти не замечая этого, сразу начинаем знакомиться с местным бытом: «Голова ее была небрежно обмотана хлопчатым мелкоклечатым платком, забранным внутрь воротника все того же стеганого ватника, так удачно кем-то придуманного, что и поныне его предпочитают в нашей несуровой местности всем прочим одежкам, — и в лес по дрова, и в город за хлебом, и так просто дома расхож да ловок, а если нов еще, то и в праздники. Носят его от млада до старого, иные так и всю жизнь, только роста меняют, как раки меняют скорлупу. У меня и у самого такой: добрая штуkenция, а если сверху полушубок набросить или, на худой конец, пододеть козловую безрукавку, то и вовсе стой себе у проруби, таскай окуней» [10, с. 147].

Повествователь-рассказчик детально изображает труд женщины, которая все еще не обращает на него внимания. «Кажется, на миг попала в *объектив* вся нехитрая эта работа, но мы видим, что лозины плоско слежавшиеся, что, прилаживая их *на плахе подобно тому, как придерживают куренка перед тем, как отрубить ему голову, сновисто отсекала полуметровые полешки, а потом секла и ветвистые концы*» [16, с. 29].

В дальнейшем главный герой оказывается в гостях у встреченной хозяйки. С этого момента мы можем как будто изнутри изучать будничную жизнь деревни. Уже у самого входа в избу мы замечаем все детали интерьера. Видим темные сени, насыпанные мешки в углу, ковромисло и волосяное сито на стенке и даже курицу, которая с дурным

криком прошмыгнула за порог. А когда мы вместе с героем входим в кухню, сразу ощущаем запах чужого жилья: какое-то варево, застарелый дым. Бросается в глаза маленькое оконце и подоконник, а на нем мутные, пустые бутылки и отводок алоэ в консервной банке [10, с. 148–149].

Рассказчик, присаживаясь на край скамьи перед столом, начинает рассматривать «свое убежище». Под столом стоит лукошко со свежим розоватым салом, засыпанным солью. На земле, — пола нет, — истыканной острыми поросячими копытцами, лежит несколько кусков этого же сала. Картины беспорядка позволяют читателю постичь всю достоверность этой ситуации. Здесь нет ни тени сомнения; нет никакой лжи и притворства. Хозяйка не ожидала чьего-либо визита, что как будто распространяется и на рецепиента, не убрала, не натопила печку, не испекла вкусный пирог. Мы застали ее за работой.

Надо отметить, что женщина отнюдь не смущается возникшей ситуацией ни из-за гукнувшего поросенка, который свободно ходит по кухне, ни из-за валявшегося на земле сала: «Учюяв хозяйку, насто-роженно гукнул под полком поросенок. Он приладил свой пяточок к дверной щелке и, шевеля им и втягивая воздух, докучливо заверещал, заканючил.

— Узе-е! — она притопнула сапогом по доскам настила. — Поори мене, скаженный, Витьку разбудишь... Сейчас наварю» [10, с. 149].

Она продолжает топить печку и беседует со своим гостем: они ведут разговор про сарай, про свеклу, про хлеб, т.е. про обычные хозяйственные заботы деревенских жителей. Кроме того, женщина начинает рассказывать грустную историю своей жизни. Как отметила М. Ломунова, писатель снова поднимает «серьезный» вопрос, хотя, как сам заявил, ему «хотелось написать что-нибудь простое, бесхитростное, ни на малость не вмешиваясь в течение жизни» [6, с. 9]. Как мы уже ранее упомянули, Евгений Носов, изображая повседневность деревни, одновременно раскрывает глубину души своих героев, экзистенциально-психологическое состояние человека, живущего на земле.

Итак, повествователь продолжает разговаривать с хозяйкой, а в избу заходят новые гости. Это две женщины, мать и дочь, которые тоже ожидают самолета. Оказывается, что они местные. И снова идет разговор о «свинке», о гусе, но также и о молодых, которые не хотят жить в деревне и уезжают в города.



Мы обратим внимание на то, что, как кажется, несмотря на присутствие гостей, хозяйка все время чем-то занимается: то она что-то делает у печки, то зачем-то идет в сени. А когда в конце предлагает поставить самовар, гостям нужно уже быстро собираться и бежать, чтобы не опоздать на самолет.

Детализация предметов интерьера позволяет понять характер деревенского уклада быта и, что очень важно, наблюдать за жизнью, которая идет за стенами избы в один из будничных дней, каким была эта ненастная суббота.

Как легко можем заметить, рассказ «Во субботу день ненастный...» насыщен многими деталями, отражающими особенности повседневной жизни в деревне. В этом произведении, как мы упомянули выше, раскрываются также другие, «серьезные», вопросы, в частности поднимается проблема массовой эмиграции молодежи из колхозной деревни. Такое сочетание важной темы с тем, что весьма обыденно, очень характерно для поэтики рассказов Носова. Многие его рассказы и повести содержат описания избы, одежды, приготовления пищи, топки печки, стирки белья и прочих домашних дел. Чаще всего они являются только элементами бытописания в произведениях, но весьма важными в художественном плане.

Итак, обобщая некоторые наблюдения над поэтикой детализации в рассказах, отметим ту особенность писательской манеры, благодаря которой он создавал атмосферу быта деревенских жителей как бы изнутри, умел передать ту позицию (точку зрения), в призме которой был «увиден» и отражен быт этих людей. Все это позволяет думать об особой интенсивности детализации мироощущения героев Е. Носова, в связи с чем проявляется лирическое начало повествования.

Обычное (домашнее) бытовое поведение персонажей рассказов отражает стихийность бытия с его бесконечной включенностью мелочей в действия, неуловимые и ускользающие даже от внимательно наблюдателя.

Эти повседневные мелочи и представлены нарратором как продукт коллективного бессознательного, не случайно они не поддаются рефлексии субъекта наблюдения (или речи), а просто упоминаются, т. е. отмечается их присутствие.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Басманов П. Памяти павших будьте достойны!: Урок внеклассного чтения по рассказам Е. Носова в 9 классе / С. Тикеева, П. Басманов // Литература в школе. — 1982. — № 2. — С. 41–45.
2. Большакова А. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. — М. : Комитет Правительства Москвы, 1998; 1999. — 60 с.
3. Дедков И. Надежные берега: проза Евгения Носова / И. Дедков // Наш современник. — 1976. — № 7. — С. 161–171.
4. Колядич Т. Мемуарно-биографические произведения 70-х годов. Проблематика и жанр : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02. — Москва : МГПУ, 1979. — 205 с.
5. Кондратович А. На прочных устоях. Проза Евгения Носова/А. Кондратович // Наш современник. — 1982. — № 1. — С. 170–180.
6. Ломунова М. Тишина и биение сердца / М. Ломунова // Литературная Россия. — 1981. — № 2. — С. 8–9.
7. Моргунова М. Отражение древнеславянского культа солнца в творчестве Е. И. Носова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01. — Москва : МПГУ, 2013. — 22 с.
8. Носов Е. И. Шуба / Е. И. Носов // Шумит луговая овсяница. Повести и рассказы. — М. : Советская Россия, 1977. — С. 84–98.
9. Носов Е. И. Есть ли жизнь на других планетах? / Е. И. Носов // Шумит луговая овсяница. Повести и рассказы — М. : Советская Россия, 1977. — С. 192–202.
10. Носов Е. И. Во субботу день ненастный.../ Е. И. Носов // Шумит луговая овсяница. Повести и рассказы. — М. : Советская Россия, 1977. — С. 142–165.
11. Порублева И. «Военная» проза Е. И. Носова: проблемы идиостиля : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01. — Ставрополь : Ставроп. гос. ун-т, 2010. — 21 с.
12. Сизих О. В. Поэтика современного российского рассказа [Электронный ресурс] / О. В. Сизих // Вестник СВФУ. — 2012. — № 2. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/poetika-sovremennogo-rossiyskogo-rasskaza>
13. Селезнев Ю. «Со мною на земле...» / Ю. Селезнев // Октябрь. — 1975. — № 1. — С. 211–216.
14. Селезнев Ю. Песня о родине / Е. И. Носов // Шумит луговая овсяница. Повести и рассказы — М. : Советская Россия, 1977. — С. 477–493.
15. Сударикова Н. Проза Е. И. Носова о Великой Отечественной войне: проблематика и художественное своеобразие : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01. — Орел : ОГУ, 2006. — 22 с.
16. Чалмаев В. Храм Афродиты. Творческий путь и мастерство Евгения Носова. — М. : Советская Россия, 1972. — 174 с.

## ПОЕТИКА ПОБУТОВОЇ ДЕТАЛІ В ОПОВІДАННЯХ ЄВГЕНА НОСОВА

*Мілена Кіпер, аспірантка*

*Жешувський університет*

*Стаття присвячена художнім прийомам деталізації побуту і способу життя мешканців села, характерним для трьох оповідань Євгена Носова. Поетика подробиці опредмечує простір, у якому живуть герої оповідань, створює ліричну атмосферу і слугує психологічним тлом.*

**Ключові слова:** деталізація побуту, простір, психологізація, художній прийом, сільська проза.

## THE POETIC OF THE HOUSEHOLD DETAIL IN THE TEMPTS OF EVGENIY NOSOV

*Milena Kiper, doctoral student*

*University of Rzeszów, Poland*

*The article is devoted to the artistic methods of detailing the way of life of rural people in three stories by Yevgeniy Nosov. The poetics of small things determine the environment in which the heroes of stories live, create a lyrical atmosphere and serve as a psychological background.*

*The peculiarity of the writer's manner is noted, thanks to which he created the atmosphere of the life of the villagers as if from within, he was able to convey that position (point of view) in whose prism «the life of these people» was seen. All this allows us to think about the special intensity of detailing the way in which the heroes see the world, by E. Nosov, in connection with which, the lyrical beginning of the narrative is revealed.*

*The stories of E. Nosov are full of many details, reflecting the features of everyday life in the village. The works contain descriptions of houses, clothes, cooking, furnace stoves, washing clothes and other household chores. Most often they are only the elements of the life story, but they are very important in the artistic sense. Detailing the interior allows you to understand the nature of the rural way of life, and, what is very important, to observe the life that goes beyond the walls of the house in the collective farm village.*

*The usual (domestic) everyday behavior of the characters of the stories reflects the spontaneity of being with its endless involvement of trivialities in actions that are illusive and sublele even from an attentive observer.*

*These everyday trifles are connected by a narrator and presented as a product of the collective unconscious, it is not by chance, that they do not lend themselves to reflect on the subject of observation (or speech), but it is simply mentioned, its presence is noted.*

*The heroes themselves do not seem to be tired of the monotony of everyday work, on the contrary — ordinary everyday matters are in some way the essence of their existence. It should be noted that the writer, depicting the daily routine of the village, simultaneously reveals the depth of the soul of his heroes, the existential and psychological state of the person living on earth.*

**Key words:** details of everyday life, space, artistic technique, rural prose.

## REFERENCES

1. Basmanov, P., and Tickeeva. (1982), Pamyati pavshikh bood'tye dostoyini!: Oorok vnyekklassnogo chtyeniya po rasskazam Ye. Nosova v 9 klassye [In memory of the fallen, be dignified!: Lesson of extracurricular reading according to the stories of E. Nosov in the 9th grade], Lityeratoora v shkolye, no. 2, pp. 41–45 [in Russian].
2. Bolshakova, A. (1998; 1999), Dyeryevnya kak arkhyp: ot Pooshkina do Solzhenitzina [The village as an archetype: from Pushkin to Solzhenitsyn], Committee of the Government of Moscow, Moscow [in Russian].
3. Dedkov, I. (1976), Nadyezniye berega: proza Yevguyeniya Nosova [Shores of hope: the prose by Evgeny Nosov], Nas sovremennik, no. 7, pp. 161–171 [in Russian].
4. Kolyadich, T. (1979), Myemooarno-bioguraficheskiye proizvyedyeniya 70-kh guodov. Probyematika i zhanr: dis. na soisk. oochyen. styp. kand. filol. naook: spyetz. 10.01.02. [Memoirs and biographies of the 70s. Problems and genre: thesis for a scientist comp. step. Cand. philol. Sciences: spec. 10.01.02.], Moscow State Pedagogical University, Moscow [in Russian].
5. Kondratovich, A. (1982), Na prochnikh oostoyakh. Proza Yevguyeniya Nosova [On the firm foundations. Prose by Evgeny Nosov], Nas sovremennik, no. 1, pp.170–180 [in Russian].
6. Lomunova, M. (1981), Tishina i biyeniye syerdtsa [A silence and a heartbeat], Lityeratoornaya Rossiya, no. 2, pp.8–9 [in Russian].
7. Morgunova, M. (2013), Otrazyeniye dryevnyeslavlyanskogo koolita solntza v tvorchyestvye Ye.I. Nosova: avtoryef. dis. na soisk. oochyen. styp. kand. filol. naook: spyetz. 10.01.01. [Reflection of the ancient Slavonic cult of the sun in the works of E. Nosov: the author's abstract. thesis for a scientist comp. step. Cand. philol. Sciences: spec. 10.01.01.], Moscow State Pedagogical University, Moscow [in Russian].
8. Nosov, E. (1977), Shuba [The fur], Shoomit looguovaya ovsyanitza. Povyesti i rasskazi [The meadow fescue rustles. Novels and stories], Soviet Russia, Moscow, pp.84–98 [in Russian].
9. Nosov, E. (1977), Yest li zizn' na drooguikh planyetakh? [Is there life on the other planets?], Shoomit looguovaya ovsyanitza. Povyesti i rasskazi [The meadow fescue rustles Tales and Stories], Soviet Russia, Moscow, pp. 192–202.
10. Nosov, E. (1977), Vo soobotoo dyen' nyenastniy... [Saturday is a rainy day...], Shoomit looguovaya ovsyanitza. Povyesti i rasskazi [The meadow fescue rustles. Tales and Stories], Soviet Russia, Moscow, pp. 142–165 [in Russian].
11. Porublev, I. (2010), «Voyennaya» proza Ye.I. Nosova: probyemi idiostylila: avtoryef. dis. na soisk. oochyen. styp. kand. filol. naook: spyetz. 10.01.01 [«Military» prose of E. Nosov: problems of idiostyle: author's abstract. thesis for a scientist comp. step. Cand. philol. Sciences: spec. 10.01.01.], Stavrop. state. University, Stavropol [in Russian].

12. Sisych, O. (2012), Poetika sovremennogo rossiyskogo rasskaza [Poetics of the modern Russian story], Vestnik SVFU. NEFU, no. 2, Access: <https://cyberleninka.ru/article/v/poetika-sovremennogo-rossiyskogo-rasskaza> [in Russian].
13. Seleznev, Yu. (1975), So mnoyo na zhemlye... [With me on the ground...], Oktyabr', no. 1, pp.211– 216 [in Russian].
14. Seleznev Yu. (1977), Pyesnya o rodinye [Song of the Motherland], Shoomit looguovaya ovsyanitza. Povyesti i rasskazi [The meadow fescue rustles. Tales and Stories], Soviet Russia, Moscow, pp.477– 493 [in Russian].
15. Sudarikova, N. (2003), Proza Ye.I. Nosova o Vyelikoy Otyechnyestvennoy voynye: problemyatika. i khudozhestvennoye svoeobraziye: avtoryef. dis. na soisk. oochyen. step. kand. filol. naook: spyetz. [Prose by E. Nosov about the Great Patriotic War: problems. and artistic originality: autoref. thesis for a scientist comp. step.. Cand. philol. Sciences: spec.] 10.01.01., OSU, Orel [in Russian].
16. Chalmaev, V. (1972), Khram Afroditi.Tvorcheskiy poot' i masterystvo Yevguyeniya Nosova [Temple of Aphrodite. The creative path and skill of Evgeny Nosov], Soviet Russia, Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18 березня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129473>

УДК 821.161.2–992Камиш1/7.08

## ЖАНРОВО-КОМУНІКАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ МАРКІЯНА КАМИША «ОФОРМЛЯНДІЯ, АБО ПРОГУЛЯНКА В ЗОНУ»

*Алла Коваленко, канд. філол. наук, доц.*

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

*Стаття присвячена дослідженню української публіцистики, зверненої до чорнобильської проблематики, зокрема поетики подорожнього нарису Маркіяна Камиша «Оформляндія, або Прогулянка в Зону». У ній зосереджено увагу на нетрадиційний у контексті проблематики та тенденцій сучасної масової літератури жанровий аспект тексту, який можна окреслити як синтез подорожнього, проблемного нарисів з ознаками тревел-журналістики. Масово-комунікаційна модель нарису побудована на перетині публіцистичної та художньої комунікацій, екологічного, національного, політичного, культурологічного та інформаційного вимірів. Жанрові ознаки визначають специфіку комунікації на рівні сюжету, хронотопу, документалізму та образності. Незважаючи на трагізм сприйняття наслідків Чорнобиля, автор реалізує комунікативні настанови: руйнує стереотипність сприйняття українським читачем Зони Відчуження як мертвої, що, безперечно, є призою катастрофічної людської діяльності в природі, створюючи позитивний образ Чорнобильщини — зони спокою, душевного комфорту та джерела натхнення.*

*Сюжет нарису побудовано з порушенням жанрового канону: на окремих маршрутах, відрізках шляху автор-оповідач, гід, сталкер знайомить читача не з традиціями, пам'ятками та культурою Полісся, а швидше з маркерами катастрофи, безкультур'ям, периферією, «оформляндією» і вписує її в український простір; це рух почуттів та інстинктів самотньої людини в дикій природі.*

*Ключові слова:* жанр, публіцистика, нарис, комунікація, Чорнобиль.

Актуальна чорнобильська тема цікавить як світову, так і українську громадськість, журналістику, публіцистику особливо через те, що людство зіткнулось із небезпекою, шляхів протидії якій наразі не існує, тим паче в умовах постійної екологічної кризи. Чи не зайвим тому підтвердженням є і загроза використання ядерної зброї, у той час, коли людство має трагічний досвід Чорнобиля й усвідомлює наслідки й небезпеку атому.

В Україні, яка першою зазнала таких трагічних і масштабних наслідків атому, чорнобильський дискурс створювався відомими письменниками, публіцистами, журналістами, свідомими українцями, які переймалися долею Чорнобиля. Варто згадати праці О. Гончара,

М. Рильського, Ю. Щербака, В. Яворівського, Л. Костенко та інших авторів, які прагнули застерегти людство від небезпечних наслідків використання «мирного атому». Ними формується нова філософія суспільства, що переживає «кризу світогляду», де на перший план виступає аксіологічна складова, а людство виступає водночас творцем та руйначем цивілізації, екологічну кризу як моральне мірило. Л. Костенко [6], а згодом і Т. Гундорова [2] наголошують на катастрофізмі як новій національній ідеї українців протягом чорнобильської і постчорнобильської доби.

«Оформлядія, або Прогулянка в Зону» М. Камиша як явище сучасної масової української літератури вписується в тенденції актуальної літератури про подорожі у варіанті М. Кідрука та інших авторів, досліджених С. Філоненко [7], тревел-журналістики з тією різницею, що предметом для читача виступає не приваблива для туристичних маршрутів, експедицій екзотична країна, регіон тощо, а Чорнобильська Зона як свідчення загрози людству, трагедії українців, помилок тоталітарного СРСР. Маркіян Камиш дотримується в тексті основних жанрових ознак подорожнього нарису: документального та образного, публіцистичного аспектів, когнітивного та аксіологічного з акцентом на останніх, оскільки предметом відображення є Зона відчуження. Основною для нарисів є подорожі в Зону протягом 2012–2014 рр. (за підрахунками автора понад 40 подорожей), під час яких автор прокладає різні маршрути і по-новому відкриває для себе цю територію. Текст М. Камиша наділений ознаками тревелогу, відображає в першу чергу душевний стан героя, який переживає певні емоції під час подорожі. Автор-мандівник проходить обряд ініціації, переживаючи емоційні стани від суспільної апатії, розчарування через шлях подорожі-очищення до стану піднесення й духовного наповнення в Зоні, набуття певного сенсу життя тощо. По суті сюжет становить певне духовне переродження героя, що відповідає канонам середньовічного пувівника [1].

Текст М. Камиша поєднує ознаки подорожнього та проблемного нарису, а тому комунікативна модель вибудована на перетині екологічного, політичного, культурологічного, національного та інформаційного вимірів Чорнобильської катастрофи. Відповідно, для автора і читача в «Прогулянці» закладено і смисл, і мораль, що у першу чергу зумовлено об'єктом подорожі й авторською концепцією.

У національному вимірі — катастрофічний синдром. Чорнобиль — це територія фізичного й духовного нищення України. Автор,

з одного боку, продовжує дискурс шістдесятників про духовний Чорнобиль, катастрофу моральності й підтримує розуміння Чорнобиля в тлумаченні Л. Костенко як місця, де вмерла Україна («Україна як жертва і причина глобалізації катастроф»), зруйнований храм, хати з автентичними витворами мистецтва, спустошені міста й села, труп непохованої людини тощо: «Ліна Костенко писала, що село Луб'янка для неї — модель всього Полісся, яке невпинно зникає. Дійсно, модель. ...Невдовзі того не стане: помре остання бабуня, із трансформатора зіллють рештки мастила, а натовпи офіційних туристів помалу розтягнуть на сувеніри побут тутешніх. Розгребуть на всі боки мозаїку чарівного краю Чорнобильщини, яку нізащо у світі ніхто не зможе зібрати» [5, с. 51]. З іншого, виходить за межі апокаліптично-трагічного сприйняття катастрофи самим своїм еством, тому що Зона — це чудова природа, незаймані місця і місце його паломництва, духовного джерела, наснаги, релаксу й територія відновлення життя, постійні екскурсії, молодь, сталкери, тобто Зона — життєствердне місце. Для тих, хто проживає на цій території, — це їхня батьківщина й місце життя, хоча і принизливе, без статусу, елементарних прав, соціальних норм тощо. Інститут держави визначає її як мертву зону за колючим дротом, спокій якої оберігає міліція, ловить порушників; словом, Зона для політики, — за визначенням автора, «Оформляндія», суспільна периферія і «смітник радянської історії». Тут перебувають асоціальні особи, місцеві мешканці, браконьери, наркомани, злочинці, мародери, такі ж мародери-білоруси, які вразили автора нахабством, цинізмом, умінням масштабно займатися контрабандою. Для водіїв автобусів, таксистів, автора тексту, на відміну від держави, в зоні є життя, і тому вони адекватно сприймають ці соціальні верстви. Крадії металу, мародери, браконьери, які виловлюють рибу для київських ресторанів, порушують спокій Зони, втручаються в її мертвий простір тощо. У національний вимір цілісно вплітається культурологічний, оскільки М. Камиш говорить про культуру й традиції поліщуків, наголошує на культурній та адміністративній території аварії тощо. Йдеться про самотутній куточок етнографії в ще не зруйнованих хатах окремих сіл, які неминуче піддадуться забуттю й знищенню. Проблеми нищення традицій історико-етнографічного краю, давньої поліської культури присвячено розділ «Polesian Zen». Протягом маршруту: автостанція (Київ) — Губин — Кам'янка (уздовж річки Уж) — село Красно — Прип'ять автор



знайомить читача із залишками поліської культури: «...тут ще літають духи померлих бабунь, ще стоять годинники у сервантах, але вже не тікають, тут цілі глечики і чоботи в ряд у коридорах. Село поки не постигла пустка і смерть, коли з інтер'єрів тільки порожнеча, шмаття стільців і вибиті вікна» [5, с. 48]. Сюжет подорожі — знайомство з краєм і рух почуттів, душевне відновлення головного героя: втеча від галасу й буденності до одухотвореності, самотності, екзистенційних станів, душевного спокою і рожевих мрій тощо. Автор вважає, що тут найчистіші сни, а церква — «оаза радості й щастя, острівець оптимізму й думок про хороше» [5, с. 82], або : «Тут спокій і мир для душі моєї» [5, с. 84]. Символічно є назва цієї частини, що перекладається як Західнополіський буддизм, оскільки ця незаймана частина Полісся є територією для натхнення не лише автора, а й багатьох телеведучих, акторів, письменників, відомих виконавців, яких він водив сюди. Надихалася тут і Л. Костенко (село Луб'янка, Стара Зона), яка навмисне облаштувала тут свою хату.

У цій частині авторська комунікаційна настанова не лише визнається діалогом (тезами) з Ліною Костенко, її публіцистикою про Чорнобиль (цитатами з неї), а й відвертою публіцистичною загостреністю, протестом автора проти перетворення Зони на пустку, її знищення й забуття або перетворення на туристичну мекку: «Нелегалів не цікавить ані власне майбутнє, ані те, що стане із Зоною завтра. Ми зациклені на моменті, який тікає назавжди — з року в рік ми спостерігаємо, як осипається наша улюблена Чорнобильщина, як тане під снігом долина нашого спокою. Років через сто реконструктори гратимуть в останній день перед аварією, крайній день чарівного Полісся. Вдягатимуть непримітні шмотки ткацької фабрики «Донбас» і у відновленій Прип'яті лабатимуть фест масштабів Шоу Трумана для всіх і кожного, рубаючи життя минулих епох. Масовий туризм у минуле — гарячий тур майбутнього» [5, с. 83]. Відповідно фінал сюжету у світовому масштабі — рух людства до фізичного самознищення і бездуховності, що почалася з експериментів з «мирним» атомом, а закінчується нищенням краю, природи, духовною катастрофою, рухом у забуття. Інформаційний рівень маркований радянською епохою, рецептивним полем на аварію — текстами іноземних авторів, публікаціями українських письменників, публіцистів, документалістикою в часи незалежності та сьогоденням, коли «про яке (небезпечне місце. — А. К.) нині пише жовта преса» [5, с. 7], сталкери й нелегали

виставляють світлини в Інстаграм і самі стають інформаційним приводом для ЗМІ: «Ми — тьмянний відблиск телебрехні у головах співвітчизників, просто купа байок про радіацію, зомбі і телят з трьома головами» [5, с. 9]. Екологічний аспект впливає не лише із відтворення й детального рукотворного атомного апокаліпсису в Зоні Відчуження (смертельної дози радіації, реакторів, охолоджувачів, Антен, труби 4-го енергоблоку ЧАЕС «Вселенського символу катастроф і профіль аварії»), він домінує над усіма рівнями і побудований на бінарній опозиції: світ природи (самодостатній, приємний, живий) та рукотворний, людський (жахливий, пустий, потворний). Тому Чорнобиль для всіх зображений бенефісом безглуздя людини.

Чорнобиль для світу як пересторога, але водночас і місце екстриму для українців та іноземців : від фотографій із символом четвертого енергоблоку та Антени до документальних стрічок і світлин у міжнародних виданнях та мережі Інтернет. Причому автор наголошує, що зміст поняття «Чорнобильська Зона» для кожного свій: для більшості — радіоактивна зона, для інших — Terra Incognita, сповнена міфами про зомбі і військових на темно-зелених БТРах, для інших — офіційні екскурсії або локації комп'ютерної гри, або місце подій фільму «Chernobyl Diaries», для сталкерів — чудовий привід зробити «класні фотки зі прип'ятських дахів, які потім потрапляють до «National Geographic і Forbes» чи Інстаграм. Ті, хто зважується подорожувати, безперечно не ймуть віри чуткам про монстрів, однак прагнуть позхизуватися тим, що бачили на власні очі наслідки катастрофи. Свої перші знання про Чорнобиль вони отримують з фільму «Чорнобиль Діарез» [5, с. 57]. Однак навіть іноземців дивує, що в Зоні процвітає браконьерство, розкрадання відстійників, зокрема й відомого відстійника техніки Рассоха, і що українці так необачно ставляться до радіації, не шкодують власного здоров'я. Зона перетворилася на свавілля злочинців: «І коли через три години... вони на власні очі переконалися, що відстійник перетворився на абсолютно чисте поле без розсіпів патронних лент і агресив-стайлу совіет юніон мілібарі, Самуель почав жлуктити кампарі з такою швидкістю, що мені стало страшно за його здатність ходити» [5, с. 62]. У відповідь на питання іноземців про зникнення відстійника автор не зможе пояснити цей феномен і підбирає слова для перекладача: «А я все колупаю мізки Сані, аби він правильно доніс до громадян європейців ідіоми «порізули к хуям», «чорняк», «зачотна мародьорочка» [5, с. 63].

Сюжет «Оформляндії або, Прогулянки в Зону» — не лінійний рух з точки А в точку В, що відповідає жанру класичного подорожнього нарису. Шлях героя поділений на відрізки, що відповідають певній кількості частин тексту. Це щоразу новий маршрут, прокладений ним під час чергової подорожі, яких було багато. Кожна частина — прогулянки, як їх називає автор, сповнені думок, спогадів та асоціацій, а книга — цикл невеликих подорожей з початком і кінцем на трасі Київ — Чорнобиль, зупинками місцевого автобусу чи маршрутки на Овруч (зупинка Іванків), який відправляється з Києва від автостанції «Полісся», із колючим дротом і КПП. В окремих частинах можна відстежити маршрути, прокладені тридцятикілометровою Зоною Відчуження за топонімами, населеними пунктами, яких навіть нема на карті, ріками, а також місця локації автора (закинуті хаги, багатоповірки тощо): КПП, село Запілля, АСКРО, озеро Забара і кінцевий пункт Чорнобиль-2. Автор прокладає маршрути щоразу до так званих візитівок Зони. Часто маршрути визначаються метою чергової подорожі автора: екскурсією для іноземців, бажанням побути на самоті в пошуках душевного спокою, прокладанням нового маршруту, відсутнього на авторській карті Зони, тощо. Іноді прогулянки коригуються часом подорожі, порами року, наприклад, маршрут узимку автор метафорично визначає «від пічки до пічки», вночі — як «подорож у темряву», у спеку — потребою води, а коли прагне знайти умиротворення та душевний спокій, подорожує незайманим сталкерами Поліським краєм до кордону з Білоруссю, де «чарівні закуті і дійсне відчуження», і «любого і дорогого» [5, с. 82] автору православного храму, де місця вічного спокою, у якому живуть пугач і бджоли: «Цей храм любий і дорогий мені, і я вірю — з усієї Зони тільки в нього є майбуття» [5, с. 84]. Відповідно, фабулу можна окреслити як рух географічним простором: людина — шлях — світ, а в духовному пошуку — це рух від суспільства через подорож (шлях) до самого себе.

Простір тексту не визначений класичною опозицією «своє-чуже», адже через специфіку подорожей, неодноразових прогулянок — М. Камиш вважає своїм як Київ, Поділ, Андріївський Узвіз, столицю, так і Зону, свої схованки в ній, називає її «нашою улюбленою Чорнобильщиною». Зважаючи на прагнення і пошуки себе самого в Зоні, його простір — саме Зона, якій відводиться так багато описів, на відміну від київського помешкання. Автор-оповідач прагне зробити Зону не лише своїм, а й читачевим простором. Простір Зони він

постійно екстраполює на всеукраїнський і виводить її в глобальний вимір. Щоразу виникають певні асоціативні ряди, що демонструють зв'язок зі світом, у такий спосіб автор наближує Зону до читача, примушує здолати стереотип Зони відчуження, чужого простору, відокремленого від суспільства, від території України.

Часові межі прогулянок визначені автором як 2012–2014 рр., деякі прогулянки мають чітке хронологічне визначення: «Чарівна казка в Новорічну ніч», і автор маркує час початку подорожі: «Зараз я збираю речі. О двадцять першій нуль-нуль тридцять першого грудня я і ще один такий самий зоноголік стоятимемо перед колючим дротом» [5, с. 40], або «Перше січня, чотири хвилини Нового року» [5, с. 43], інші мають непряму вказівку через асоціативний ряд до пір року, подій чи осіб, пов'язаних з подіями в Україні, світі, як-от Євро-2012, футбольні матчі, які відвідували сталкери-іспанці, чи військові події на Донбасі і міністерку культури ЛНР. Однак час у Зоні змінюється часом історії Зони в довідці-передмові, відповідно можемо відстежити хронологію від радянської епохи до сьогодення. Довідка не має часових рамок, дат, історія Зони відображена в причинно-наслідкових зв'язках і діях українців: відправною точкою є будівництво АЕС по всьому СРСР і наступні події, пов'язані з вибухом на четвертому енергоблоці, ліквідацією наслідків, створенням Зони, будівництвом саркофага і появою сталкерів, хіпстерів, словом нелегалів тощо: «Що нині Чорнобильська Зона?» [5, с. 7]. Отож, історія подається через людські долі й покоління, від тих, хто будував, до тих, хто є її ровесником. Протягом руху відбувається гра часом, оскільки під час опису однієї подорожі автор вплітає спогади з інших подорожей, асоціативні ряди дозволяють поєднати минуле, теперішнє і майбутнє і навіть поєднати їх із «застиглим» часом Зони, її містами, селами, улюбленим місцем — православним храмом, що уособлюють вічність.

Наратив ведеться від першої особи, кут оповідача й мандрівника збігається, акцент швидше робиться не на самому шляху, а на почуттях, переживаннях, описах та інтер'єрах, спогадах тощо. Оповідь лінійна, вона відображає пересування шляхом автора і водночас містить «нанизування» моментів зустрічей зі сталкерами, міліціантами, місцевими мешканцями, шукачами металу, таксистами тощо. Документальність перемежована з елементами белетризації, описами місцевості, природи і навіть авантюрними моментами, як-от зустріч з риссю, яка ледь не накинута на автора.

Документальну основу тексту становлять одиничні факти (переважно населені пункти — місто Славутич, Рассоха, Красне), назви вулиць, топоніми (ріки Уж, Прип'ять тощо), історичні факти (факти закриття, призупинення реакторів, особисті спогади про подорожі у 2011 р.) та групи фактів (статистика) на позначення кількості проведеного часу (днів, подорожей, кількість сталкерів), хронології подорожі, часу руху маршруток, що реалізують інформаційну настанову М. Камиша, надають достовірності, фіксують рух у просторі автора й читача. Фактографічність зумовлена не стільки бажанням вивчити Зону для себе, скільки комунікаційною настановою [4] і завданням ознайомити читача із Зоною, забороненою для українців, адже він не тільки оповідач-турист, а й гід, провідник читача в уявному текстовому просторі Зони.

Художній аспект комунікаційної моделі досліджуваного нарису реалізований образною системою: можемо виокремити центральний образ Зони, яка на початку для автора була terra incognita і, зрештою, стала землею обітованою. Протягом всього тексту автор творить свій міф про Зону. Безперечно, відтіняє її образ України, убогої, як і Зона, змученої війною і нестабільністю, злочинністю і крадіжками. Чи ж не тому ареал Зони знищується і вона перетворюється на пустку? Споживацький підхід, прагнення збагатитися домінують навіть над інстинктами самозбереження. Водночас Чорнобильщина ще зберігає куточки раю, незайманої або швидше відродженої природи з мальовничими світанками, тишею, тваринним світом — ще одним із важливих образів нарису.

Кут зору автора збігається з оповідачем, відповідно автор у оповіді створює ефект присутності, передає враження від почутого й побаченого. Себе позиціонує як нелегальний турист, сталкер, який прагне знайти в Зоні душевний спокій, знайти і подати свою конотацію Зони, оскільки кожен нелегал для себе її відкриває по-своєму, і водночас показати її зсередини для читача. Він — ровесник катастрофи, жертва апокаліпсису, у якої украдені майбутнє без Чорнобиля, вибір, а отже, артикулює думки молоді, яка живе з цим соціальним явищем — Зоною Відчуження, з усіма її недоліками й пересторогами, реаліями після екологічної катастрофи. Водночас це представник сучасної постіндустріальної, інформаційної епохи, який прагне втекти від світу, його реалій для рефлексії, екзистенціювання, самоосмислення та самоусвідомлення, відповідно здійснює неодноразовий шлях у по-

шуках самого себе. На початку тексту відбувається самопрезентація для читача: він наводить свої біографічні дані, вплітаючи в історичну довідку про Зону, — киянин, ровесник аварії, тато — ліквідатор: «Разів двадцять на рік я — нелегальний турист у Чорнобильську Зону, сталкер, пішохід, самохід, ідіот, — називайте, як хочете. Мене не помічають, але я — є» [5, с. 8]. Він — руйнач міфів про Зону як про місце жаху й містики. Освічений, культурний, інтелігент, часто апелює до світових творів архітектури, музичного мистецтва, порівнюючи звуки Зони з музичними творами, творами кіномистецтва. Як досвідчений мандрівник-нелегал дає поради початківцям, яких сприймає як рівних собі, таких самих ризикованих, самоіронічних ненормальних людей, які намагаються випробувати себе. Він дбайливо радить, які брати з собою речі, як прокладати маршрут, де переходити колючий дріт тощо.

Процес комунікації автора з адресатом — пересічним читачем або ж початківцем-мандрівником відбувається посередництвом діалогу, самопрезентації для читача, використанням прямих звертань, особових займенників: «Ти і є бож — житель апокаліпсису» [5, с. 37] чи «йдіть в Грецію... нас і так забагато» [5, с. 38], використанням оціночної лексики, іронії тощо.

Отже, нарис М. Камиша, з одного боку, демонструє тенденції наразі актуальної тревел-журналістики, посилення психологізації та белетризації в тексті, з іншого, на відміну від сучасних подорожніх нарисів, витриманий у рамках жанрових канонів середньовічного путівника, подорожнього нарису, синтезований з ознаками проблемного. Відверта публіцистична заостреність уписує текст у чорнобильський дискурс української та світової публіцистики й реалізує комунікаційний процес між його актантами. Незвичайним для жанру подорожнього нарису є об'єкт подорожі: Зона Відчуження, яка концептуально асоційована у свідомості людства з технологічним, історичним, філософським, екологічним катастрофізмом, особливо в українців. Усупереч цьому автор надає їй позитивної конотації. Масово-комунікаційна модель нарису Камиша побудована на перетині видів публіцистичної та художньої комунікації, в якій автор реалізує свої комунікаційні настанови з допомогою діалогу, самопрезентації, саморефлексії тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров О. Подорожній нарис: «пам'ять жанру». Стаття перша. На перетині видів масової комунікації / Олександр Александров // Діалог: Медіа-студії: збірник наукових праць / відп. ред. О. В. Александров. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 20. — С. 8–35.
2. Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея / Тамара Гундорова [Електронний ресурс] // Українська правда. — 2012. — Режим доступу: <http://life.prada.com.ua>
3. Гусєва О. Сучасний подорожній нарис: особливості трансформації старого жанру / О. Гусєва // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2014. — С. 221–226.
4. Іванова О. Сад літератури в журнальній оптиці сучасності : Медіа комунікації з, для і про літературу : монографія / Олена Іванова. — О. : Астропринт, 2009. — 368 с.
5. Камиш М. Оформляндія, або Прогулянка в Зону / Маркіян Камиш. — К. : Нора-Друк, 2015. — 128 с.
6. Костенко Л. Чорнобиль в дозах історичної свідомості: доповідь на II Міжнародному конгресі українців у Львові / Ліна Костенко // Вісник Чорнобиля. — 1993. — № 70. — С. 1–4.
7. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / С. О. Філоненко. — Донецьк : ЛАНДОН — XXI, 2011. — 432 с.

**ЖАНРОВО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ПУТЕВОГО ОЧЕРКА МАРКИЯНА КАМЫША  
«ОФОРМЛЯНДИЯ, ИЛИ ПРОГУЛКА В ЗОНУ»**

*Алла Коваленко, канд. філол. наук, доц.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена исследованию украинской публицистики о проблемах Чернобыля, в частности путевому очерку Маркияна Камыша «Оформляндия, или Прогулка в Зону». В ней обращено внимание на нетрадиционный в контексте проблематики и тенденций современной массовой литературы жанровый аспект текста, который можно определить как синтез путевого, проблемного очерков с признаками тревел-журналистики. Массово-коммуникационная модель очерка реализуется на пересечении публицистической и художественной коммуникаций, экологического, национального, политического, культурологического и информационного уровней. Жанровые признаки определяют специфику коммуникации на уровне сюжета, хронотопа, документализма и образности. Несмотря на трагизм восприятия последствий Чернобыля, автор реализует собственно коммуникативные установки: разрушает стереотипность восприятия Зоны Отчуждения украинским читателем как мертвой, что, естественно, является следствием катастрофической человеческой деятельности в природе, формируя позитивный образ Чернобыля — зоны покоя, душевного комфорта и источника вдохновения.*

*Сюжет очерка выстроен с нарушением жанрового канона: на отдельных маршрутах, промежутках пути автор-повествователь, гид, сталкер знакомит читателя не с традициями, архитектурными памятниками и культурой Полесья, а скорее с маркерами катастрофы — безкультурьем, периферией, «оформляндией» и вписывает ее в украинский хронотоп; это движение чувств и инстинктов одинокого человека в дикой природе.*

**Ключевые слова:** жанр, публицистика, очерк, коммуникация, Чернобыль.

## GENRE-COMMUNICATIVE PECULIARITIES OF THE TRAVEL ESSAY BY MARKIYAN KAMYSH «A STROLL TO THE ZONE»

*Alla Kovalenko, Candidate of Philology, associate professor*

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

*The article is devoted to the research of the Ukrainian journalism of the Chernobyl problem on example of the travel essay by Markiyam Kamysh «A Stroll to the Zone». It focuses on the non-traditional context of the problems and trends of modern mass literature, the genre aspect of the text, which can be described as a synthesis of traveler, problem sketches with attributes of travel journalism. The mass communication model of the essay is based on the intersection of journalistic and artistic communications, environmental, national, political, cultural and informational dimensions. Genre features determine the specifics of communication at the plot, chronotope, documentary and imagery. Despite the tragedy of perception of the consequences of Chernobyl, the author implements the communicative guidelines: destroys the stereotypical perception of the Ukrainian reader of the Exclusion Zone as dead, which undoubtedly is the prism of catastrophic human activity in nature, creating a positive image of the Chornobyl Region — a zone of tranquility, spiritual comfort and a source of inspiration.*

*The plot of the essay is constructed in violation of the genre canon: on individual routes, sections of the way, the author-narrator, guide, and stater introduce the reader not to the traditions, monuments and culture of Polissya, but rather to the markers of disaster, culture, periphery, «make-up» and fits it into Ukrainian space; it is a movement of feelings and instincts of a lonely man in the wild nature.*

**Key words:** genre, journalism, essay, communication, Chornobyl.

## REFERENCES

1. Aleksandrov, O. (2015), Journey essay: «memory of the genre». Article first. At the intersection of types of mass communication, Dialogue: Media studios: collection of scientific works, Astroprint, Odesa, pp. 8–35 [in Ukrainian].
2. Gundorova, T. (2012), Post-Chernobyl: catastrophism as a new national idea, Ukrainian Pravda, available at: <http://life.prada.com.ua> [in Ukrainian].
3. Guseva, O. (2014), Modern travel sketch: features of transformation of the old genre, Herald of Lviv University. Ser. Journalism, pp. 221–226 [in Ukrainian].



4. Ivanova, O. (2009), Garden of literature in journal optics of the present: Media communication with, for and about literature, Astroprint, Odesa [in Ukrainian].
5. Kamish, M. (2015), A Stroll to the Zone, Nora-Druk, Kyiv [in Ukrainian].
6. Kostenko, L. (1993), Chernobyl in doses of historical consciousness: report at the 2nd International Congress of Ukrainian Studies in Lviv, Bulletin of Chernobyl, No. 70, pp. 1–4 [in Ukrainian].
7. Filonenko, S. O. (2011), Mass Literature in Ukraine: Discourse / Gender / Genre, LANDON–XXI, Donetsk [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23 березня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129474>

УДК 821.161.1-3.09

## ПОЭТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ АНТОНА ПОНИЗОВСКОГО «ПРИНЦ ИНКОГНИТО»

*Валентина Мусий, д-р филол. наук, проф.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*valentinanew2016@gmail.com*

*В центре внимания автора статьи — недавно опубликованный роман «Принц инкогнито» современного российского автора Антона Понизовского. Изучение системы повторов на уровне деталей, наименований, а также образов персонажей предпринято для выявления авторской концепции действительности, воплощенной в произведении. Одна из ключевых теоретических категорий, которой оперирует автор статьи, — «точка зрения». Анализ связи между конфигурацией точек зрения и структурой романа Понизовского дает основания предполагать, кому из персонажей отводится роль центрального героя, кто из персонажей является истинным принцем, а кто — мнимым. Однако автор статьи приходит к выводу, что оба «принца» независимо от их места в системе персонажей терпят фиаско в столкновении с жизнью из-за пассивности избранной жизненной позиции, поэтому они выступают в романе в качестве двойников.*

*Ключевые слова:* роман, персонаж, двойничество, структура романа, точка зрения, авторская концепция, Антон Понизовский.

**Цель предлагаемой статьи** — определить суть воплощенной в произведении авторской концепции. В качестве пути к реализации этой цели мы избрали анализ конфигурации точек зрения в нем. При этом мы учитываем, что ни одна из выраженных точек зрения не тождественна «имплицитно явленному в тексте авторскому кругозору» [3, с. 51]. Читатель волен принимать в качестве более или менее близкую авторской позиции любого из персонажей. При этом он может и заблуждаться. Однако, как представляется, именно конфигурацией, расположением этих точек зрения писатель задает читателю ориентиры для наиболее адекватного его задачам понимания текста. Применительно к роману, ставшему объектом нашего внимания, достижение обозначенной цели представляется особенно затруднительным, поскольку в нем два центральных образа, и читатель вынужден постоянно, от главы к главе, переключать свое внимание с одного угла зрения на события — на иной. Тем интереснее представляется нам подобное исследование.

**Изложение материала.** Приступая к работе над статьей, мы собились назвать ее иначе: «Все мы — принцы инкогнито, а вокруг

нас — Колываново». Это первоначальное название было сложено с помощью цитат из опубликованного совсем недавно, в 2017 году, романа российского писателя Антона Понизовского. Герой произведения считает себя испанским принцем, которого в младенчестве подменили, в результате он был воспитан вдали от родины и теперь готовится к коронации. При этом он мысленно пребывает на корабле «Цесаревич», направляясь к своей цели, а телом — в палате для душевнобольных, из которой его ожидает отправка в нижний круг больничного ада — находящееся в заброшенной деревне Колываново отделение для «хронических». Из Колыванова есть только один выход — в смерть (причем, скорую). Основанием же для обобщающего «все мы...», которое мы собирались вынести в начало заглавия статьи, является пронизывающая роман А. Понизовского система повторов-сцеплений образов, фраз, характеристик. Они прослеживаются на уровне самых мелких деталей и формируют впечатление, что на самом деле перед читателем не множество персонажей, а один. К примеру, фамилия одного из офицеров на том корабле, что везет принца, и санитарки в больнице, тети Шуры, — Ломоносовы. Название корабля — «Цесаревич», а прозвище, которое дает новенькому пациенту палаты медбрат — «инфант». Сначала сам принц инкогнито вспоминает, хотя и не абсолютно точно, строки стихов Н. А. Львова «На угольный пожар» (1799), представляя себе пожар на корабле, затем те же стихи слышит звучащими из офицерской каюты на «Цесаревиче» Минька и, наконец, их по-своему декламирует шизофреник Костя по прозвищу Кардинал: «Вода огонь не потушает, огонь ея — не осушает! Кар, Поэт Львов, кар-кар! Поэзия ... львов! ... И тигров...» [2, с. 84]. «Отсеки» и «штиль» называются в качестве атрибутов не только корабля и обстоятельств его плавания, но и больницы. «Отделение, — сообщает повествователь, — разделялось на две неравные части, которые по-корабельному назывались «отсеками». В левом, более просторном крыле находился «лечебный отсек»...» [2, с. 39–40]. И объяснить все эти совпадения лишь тем, что на самом деле воссоздается поток сознания одного человека, попеременно фиксирующего происходящее вокруг него в больнице и в воображаемом мире, представляется недостаточным. Поскольку, как обнаруживается, у живущего в пространстве воображения пациента есть двойник — служитель отделения для душевнобольных. Этим двойничеством определена структура романа А. Понизовского. «Принц ин-

когнито» строится на чередовании глав, в которых выражается точка зрения пациента больницы, имя которого до некоторых пор (в связи с детективной составляющей жанра романа) скрыто от читателя за «я», «Невозможный матрос», «принц» — это 1,3,5,7,9-я и 10-я главы с объективной формой повествования, в центре которых — поступки и мир чувств и мыслей служащего в больнице медбратом Дживана, о чем повествуется в 2,4,6,8-й главах. Особенность реализации мотива двойничества в этом произведении заключается в том, что сами персонажи-двойники даже не предполагают подобия друг другу. Вывод о двойничестве формируется лишь в сознании читателя и обусловлен авторской концепцией действительности. «Введение в произведение внешнего двойника, — пишет А. Крылова, — всегда маркирует эстетическую установку автора на неприятие современной ему действительности» [1]. Суть заключается в том, что читатель, в отличие от пребывающих в пространстве воображения героев, неизбежно приходит к выводу о неблагополучии их положения, об иллюзорности возможности для каждого из них что-либо изменить в лучшую сторону, самореализоваться.

На первый взгляд, эти персонажи абсолютно разные. Начнем с того, что различно их положение: один является пациентом, находящимся в зависимости от медперсонала, а другой представляет этот самый медперсонал. Один пытается совершить поджог в отделении, а другой — предотвратить пожар. Один всегда заключен в пределах отделения, а другой — свободно передвигается по городу, общается, планирует свою жизнь и, кроме всего прочего, осознает свою ответственность за пациента, убежден, что в силах повлиять на его будущее. Примечательно, что оба мысленно сравнивают себя друг с другом, и каждый убежден в собственном преимуществе. В глазах Гаси двойник Дживан — «гнусный коротышка» [2, с. 131]. В глазах Дживана Гася — «туша», подобие экзотического животного, бегемота и хамелеона. «Дживан, — сообщает повествователь, — смотрит на Гасю и думает: вот его абсолютная противоположность. Он, Дживан, — крепко сбитый, компактный, легкий, быстрый. Гася — чудовищного размера, при этом бессильный. У Дживана острый язык, отточенные формулировки. У Гаси явный мутизм (возможно, на почве гидроцефалии): он вообще не в состоянии разговаривать. У Дживана было множество женщин — у Гаси отсутствует половое влечение. Дживан в свои сорок лет наслаждается идеальным здоровьем, живет полной

жизнью, а Гася практически расползается, распадается, причем не только психически, но и буквально: у него так называемая диабетическая стопа, как с ним ни бьются, уже налицо некроз...» [2, с. 191]. У них различный опыт общения с людьми. Гася встречал со стороны окружающих лишь унижение и боль. Уверенный, что его мать «по ложному обвинению» из Ленинграда была сослана в Подволоцк, он называет соседей по пятиэтажке «занюханними скобарями» *«де мьерда»* [2, с. 218]. Напротив, первые детские воспоминания Дживана — о лучшем дворе в Баку и лучших в мире соседях: «В любую квартиру, кроме квартиры дяди Валида, можно ворваться без предупреждения и без стука... Везде Дживанчику будут рады, напоят, накормят...» [2, с. 16]. Получившие настолько разный опыт общения с людьми, они по-разному к ним относятся. Гася готов приветствовать каждого, кто не проявляет к нему презрения или агрессии. Он производит слепого соседа по палате Вилю в герцоги за то, что тот не выдал его санитарам, и превращает Амина Шамилова, попытавшегося вслед за ним поджечь дверь заведующей, в «тайные оруженосцы» [2, с. 262]. Но на самом деле тех, кто не унижает его, единицы. Что же касается Дживана, то для него восхищение (в первую очередь женщин) — явление очевидное и само собой разумеющееся. Поэтому он, в отличие от Гаси, откровенно ненавидит того же Амина Шимилова: внешне — из-за того, что его богатый и властный папаша использует отделение для душевнобольных с тем, чтобы спрятать в нем сына от уголовного наказания. На самом деле — из-за красавицы невесты, носящей тому корзины еды, а также из-за того, что этот юнец, сам ничего толком не добившийся, имеет возможность отдыхать на курортах, даже названия которых ему, Дживану, неизвестны.

Однако обнаруживается, что между медбратом и пациентом гораздо больше сходства, чем можно было бы предположить. Начнем с того, что у обоих нет отцов. Дживан хорошо помнит своего, известного невропатолога Гранта Лусиняна, который пропал безвести, спасая людей в Спитаке после землетрясения. Гася своего отца никогда не видел. Но вот то, как он себе в детстве объяснял причину отсутствия отца, напоминает пережитое Дживаном. В своем бесконечном монологе, обращенном к матери, Гася однажды заявляет: «...не смогу тебе толком объяснить почему, но он был связан в моем воображении с землетрясением — или с какой-то расщелиной или пещерой, возникшей после землетрясения. Можешь себе представить такую глупость?

Я смутно припоминаю — или воображаю, — что когда-то очень давно ты сказала, что он «провалился сквозь землю», и я маленький это воспринял буквально» [2, с. 220]. Безусловно, здесь, скорее всего, и в самом деле сыграла роль буквальность восприятия ребенком фразы, которую произносят в связи с упоминанием того, кто бесследно исчез, но переключка с историей Дживана очевидна.

Еще более ярко эти сцепления-отталкивания между Гасей и Дживаном прослеживаются при анализе того, как складываются отношения каждого из них с матерью. И вновь, на первый взгляд, налицо очевидная противоположность. Мать Дживана всегда гордилась им, успешным студентом и будущим врачом. Мать Гаси переживала отчаяние из-за его поступков: поджег покрывало, а когда она вбежала в комнату, трясаясь от ужаса, решил, что она шутит, и «закатился смехом» [2, с. 211]; опоздал домой на час двадцать, испачкал новую куртку копотью, явился домой после занятий в бассейне мокрым и т.д. И каждый раз у матери поднимался сахар в крови, и она кричала ему: «Что же ты за человек такой вырос? Что за паршивец, а? Что за дрянь такая бессовесная?» [2, с. 213]. Но в конечном итоге оказывается, что и успешный Дживан, и абсолютный неудачник Гася не только обманули надежды своих матерей, но и предали их. Самым ярким воспоминанием Дживана, с которым он никак не мог примириться, было случившееся за несколько дней до смерти матери. Она уже долгое время находилась в забытии, «иногда бормотала невнятное, по большей части дремала». Однако в тот день ему показалось, что она очнулась и смотрит на него «внимательным, совершенно осмысленным и ясным взглядом». А затем мать тихо, но внятно произнесла: «Вечинч». Никогда раньше, признается себе Дживан, она не смотрела на него так — «со снисходительной жалостью, даже немного брезгливой, немного презрительной, — так смотрят на человека, который сделал что-то постыдное, недостойное...». А затем она вновь повторила: «Вечинч...», что обозначало «ничего-ничего». Так говорят в случаях, когда хотят утешить: «... чего уж теперь... может, ещё как-нибудь образуется...». Дживан вспоминает, насколько в эту минуту «был изумлён и, стыдно признаться, обижен — он, образованный, интеллигентный, талантливый, всеми любимый, меньше кого бы то ни было заслуживал презрительного снисхождения». Не раз, вспоминая случившееся, он пытался найти ему оправдание: мать перепутала его с кем-то. Но в память все равно «врезалась именно

полная ясность, даже как будто провидческая, — ясность, презрение и печаль» [2, с. 19–20]. Поступок, который совершил Гася, предательством матери назвал только он сам. Она никогда не узнала, что произошло на самом деле. Ночью в их квартиру забрался вор. Пронувшийся Гася вспоминает, что онемел от ужаса, обнаружив в комнате чужого, который, чтобы ребенок не начал шуметь, зажал ему ладонью рот и часть носа. «И тут, — признается Гася, — случилось самое невыносимо позорное...». Зажимавшая ему лицо рука показала ему сильной и надежной. И он поцеловал руку «грязному подлому вору», укравшему все, что было заработано матерью. И все же, несмотря на столь бесславный для обоих характер развития отношений с матерью, представляется, что вектор этого развития в каждом случае различен. Мать Дживанчика медленно освобождалась от гордости за сына и постепенно шла к разочарованию в нем, к жалости к нему, мать Гаши — от ссор и упреков к, как представляется, пониманию и молчаливой поддержке. Возможно, это только казалось Гаसे, но в конечном итоге эта несчастная женщина догадалась, что он здоров психически, но у него нет иного пути защиты от внешнего мира, как закрыться от него в аутизм. «Последние месяцы, которые мы провели вместе с тобой, — мысленно говорит он ей, — остались у меня в памяти как самое лучшее, самое мирное время» [2, с. 240–241]. Возможно, и в самом деле незадолго до смерти мать приняла его путь противостояния злу внешнего мира.

Главным основанием суждения о том, что Гася и Дживан — двойники, является уверенность каждого из них в собственном царственном происхождении, вера в ожидающее их величие. «Я, я — император Рима, король Германии, Арагона, Кастилии, островов Балеарских, Канарских и Индий, эрцгерцог Австрии, герцог Бургундии и Люксембурга, пфальцграф Голландии и Зеландии, государь Калифорнии... Я — любимый. Я твой, — говорит Гася, мысленно обращаясь к умершей матери. — Лучший в мире. Единственный, уникальный. Не для того я родился, чтобы прозябать на 2-й Аккумуляторной улице, между военной частью и гаражами; не для того, чтобы ... слушать... повторяющиеся по кругу убогие шутки, санитарское обсуждение урожая картошки...мычание и хихиканье слабоумных ... я больше не хочу смотреть на это уродство, не хочу прикасаться к этому людскому месиву, к этой дряни, будто нарочно созданной для издевательства над нами...» [2, с. 107–108]. Мысли Дживана о собственной исключительности в

значительной мере звучат так же, как и Гасины. Оказывается, у него такая же фамилия (де Лузиньян), что и у последнего короля Армении. «И если, — излагает Дживан историю своего рода, — среди человечества мы, армяне, глобально, как нация, первые прародители... А среди нашей нации я наследник, подчеркиваю, прямой наследник «Короля всех армян», то чисто технически — я еще раз подчеркиваю, технически: кто я получаюсь? Глобально? Среди человечества?...» [2, с. 198–199]. При этом оба «тайных принца» с пренебрежением смотрят как на окружающих, так и на тех, кто являются официальными представителями царских династий. В этом плане обращает на себя внимание совпадение оценок Гасей и Дживаном, поднявшегося на борт «Цесаревича» императора — принца крови, фото которого он разглядывает в витрине киоска «среди зажигалок, заколок, наклеек, фломастеров и огородной рассады». Ему кажется, что внешне этот принц напоминает его самого, Дживана: «с таким же твёрдо очерченным подбородком, с такой же ранней породистой сединой; разве что чуть постарше — лет, может быть, сорока пяти — сорока семи...». Однако Дживан смотрит на него снисходительно, уверенный, что тот уступает ему в аристократизме. «Мундир, — отмечает Дживан, — не спасал: простовато, мужиковато смотрелся принц» [2, с. 13–14]. Примерно таким же предстал перед Миникой (Миника выдуман Гасей, чтобы иметь возможность видеть себя со стороны) и русский император во время зноя. «Врезалось почему-то, — передает принц мысли своего будущего оруженосца, — либо китель пошили не по размеру, либо ремень был туговат — но сзади складки на кителе Государя топорщились, выпирали не по-морскому» [2, с. 61]. Это переживание Минькой обыкновенности монаршей особы важно, поскольку подчеркивает необычность облика Невозможного матроса, в котором впервые перед ним предстает Гася. И так, и Гася, и Дживан представляют себя избранниками, принцами. Но признаются в этом разным собеседникам.

Единственный адресат истории Гаси — его умершая мать. Избрав для себя диагноз «аутизм», поскольку в описании заболевания были строки о том, что больной скользит «невидящим взглядом по окружающим его предметам и лицам» [2, с. 231], Гася навсегда замолкает для окружающих. И так, монолог Гаси — внутренний. И обращен он к матери, а также верному оруженосцу Миньке. Что же касается Дживана, то его рассказ происходит в самой неподходящей для этого обстановке: ночью в кабинете начальницы, после очередной рюмки



коньяка. Это эпизод из восьмой главы романа. Она имеет кольцевое построение. Восьмую главу открывает сон Дживана, видящего себя плывущим в ночном троллейбусе по «жидкой тьме» в окружении глубоководных рыб, актиний и неизвестных организмов, «как будто троллейбус движется в недрах моря, под многокилометровой толщей воды. Дживан целиком погружается в созерцание тьмы. Редко-редко угадываются извилистые следы незнакомых холодных существ» [2, с. 185]. Такая же тьма («не черная, а как бы пыльная или зернистая», которая «колышется и крошится перед глазами» [2, с. 204]), окутывает его после рассказа о своем царском роде и последовавшего после этого нарушения им табу на интим с начальницей. И тут же в его сознании возникают вопросы: «...что он делает сейчас? И с кем? Что он сделал за всю свою жизнь в ожидании коронации? Совершил подвиг — какой? Сохранил верность — кому или чему? Что осталось, кроме чувства собственного превосходства, особенно после неприглядного на фоне тех, кого он про себя называет мизераблями?» [2, с. 204]. Однако в конечном итоге для мира умирают оба. И Гася, который погрузился в воображаемый мир, и Дживан, деятельный и успешный, как ему кажется, в жизни. И если Гася больше всего напоминает гоголевского Поприщина, превращающегося в трагическую фигуру к концу произведения, то для образа Дживана самая очевидная аллюзия — доктор Рагин из «Палаты № 6» А. П. Чехова. Хотя Дживан не пьет водку, как чеховский герой, в отличие от него, он деятелен и убежден в том, что только на нем держится отделение, которое он пытается спасти от пожара, и, следовательно, не видит в нем источник зла, как доктор Рагин. Да и Гася — это не Громов, увлекающий чеховского героя своими рассуждениями. Но, невзирая на все эти отличия «Принца инкогнито» от «Палаты № 6», Дживан является двойником Рагина. И не только потому, что Рагин в конечном итоге превратился в пациента, а Дживан с ужасом понимает, что приближается к мизераблям, что от душевнобольных к нему «тянутся липкие щупальца, волоконца». Гораздо важнее то, что и Рагин, и Дживан так себя и не реализовали. Поэтому у читателя и складывается впечатление, что, независимо от того, на чем (корабле «Цесаревич» или троллейбусе), по каким водам (синим океанским, освещенным солнцем или же мутным и темным), они плывут, оба принца в романе Антона Понизовского движутся в одном и том же направлении. И ни одному из них не суждено осуществить свои планы.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения [Электронный ресурс] / Анастасия Крылова // Парус. — № 34. — Режим доступа: [parus.ruspole.info/node/5628](http://parus.ruspole.info/node/5628).
2. Понизовский А. В. Принц инкогнито: [роман] / Антон Понизовский. — М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. — 288 с.
3. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с.

### ПОЕТИКА ДВІЙНИЦТВА В РОМАНІ АНТОНА ПОНІЗОВСЬКОГО «ПРИНЦ ІНКОГНІТО»

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У центрі уваги автора статті — нещодавно опублікований роман сучасного російського письменника Антона Понизовського «Принц інкогніто». Для досягнення головної мети — виявлення авторської концепції дійсності, втіленої у творі, досліджено систему повторів на рівні деталей зовнішності персонажів, їхніх прізвищ, обставин їхньої долі, найменувань предметів оточення, а також вияву двійництва на рівні системи персонажів. Одна з ключових теоретичних категорій, якою оперує автор статті, «точка зору». Проаналізовано зв'язок між конфігурацією точок зору і структурою роману. Автор доходить висновку, що, незалежно від центральної або другорядної ролі у творі, обидва «принци» терплять фіаско в зіткненні з життям із-за пасивності обраної ними життєвої позиції, тому вони виступають у романі в якості двійників.*

*Ключові слова:* роман, персонаж, двійництво, структура роману, точка зору, авторська концепція, Антон Понизовський.

### POETICS OF DUALITY IN NOVEL BY ANTON PONIZOVSKY «PRINCE INCOGNITO»

*Valentina Musiy, prof., DrSc (Philology)*

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

*The object of this article — a novel by modern Russian writer Anton Ponizovsky «Prince incognito», which was published in 2017. The article focuses upon the defining of the specificity of author's conception. A way of gaining the aim of the article is an analysis of configuration of points of view in the work by Ponizovsky and investigation of such important motive, as duality. The image of reality in A. Ponizovsky's novel is done through the prism of perception by two personages. There are ten chapters in the novel. Six of them include the perceiving of the world by the patient of psychiatric*

*department of the hospital (1, 3, 5, 7, 9 and 10 chapters), five — by the medical worker of this department (2, 4, 6, 8 chapters). Relations between these two central personages are contradictory. They are the enemies because the aim of the patient is to carry out arson, and the aim of medical worker — is to prevent a fire in the hospital. But between them are harmonious relations too, because the aim of medical worker is to care about the patient, shut out his dispatch to Kolyvanovo, a place where is located the department of the hospital for the hopeless psychological cases and patients are send to it for their death. Textual criticism analysis of repetitions of the names, expressions, circumstances of biography, fantasies of both heroes grounds to count them as twins. Gasja (a patient) and Dzivan (a medical worker) lost their fathers (and may be — in earthquake). Mothers of both heroes become disenchanted with their sons. Both heroes believe in the tsar's origin. And both heroes stand a fiasco in a collision with life in spite that one of them is active and believes in the possibility to change own life and another is passive and hides from the life. But finely both appear helpless and incapable to realize themselves. The finale of the novel is contradictory. «Prince incognito» ends with the picture of coronation of prince, his victory over opponents. But a reader understands that it is the image of fantasies of a hero which is doomed to near death. And a reader gets the impression, that all people in any case are such, as this personage — princes in their dreams and victims in reality.*

**Key words:** *novel, personage, duality, structure of the novel, point of view, authorial conception, Anton Ponizovsky.*

#### REFERENCES

1. Krylova, A. (2014), *Opređenje ponyatiya «dvojnichestva» v literature i filosofsko-ehsteticheskaya baza ego vznikoveniya* [Determination of the concept of «duality» in literature and it's philosophical-aesthetic base] [in:] *Parus*, no. 34, available at: [parus.ruspole.info/node/5628](http://parus.ruspole.info/node/5628) [in Russian].
2. Ponizovskij, A. V. (2017), *Princ inkognit: roman* [Prince incognito: a novel], Izdatel'stvo AST: Redakciya Eleny SHubinoj, Moscow [in Russian].
3. Tyupa, V. I. (2001), *Narratologiya kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Arhierj» A. P. CHEkhova)* [Narratology as an analytics of narrative discourse («Bishop» by Anton Chekhov)], Publishing House of Tver State University, Tver [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 2 березня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129475>

УДК 82.09(477.86)

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

*Юлія Соколовська, канд. філол. наук*

*журналіст газети «Край»  
uliamihajluk0807@gmail.com*

*У статті аналізуються інтертекстуальні особливості прози Ірен Роздобудько, які пов'язують окремі романи письменниці у складну структуру. Визначаються поняття «інтертекстуальність» та «автоінтертекстуальність» та їх вплив на розуміння тексту.*

*Ключові слова: інтертекстуальність, автоінтертекстуальність, Ірен Роздобудько.*

Термін «інтертекстуальність» був введений Ю. Крістєвою у 1967 році і став ключовим в її концепції тексту. В сучасному літературознавстві цей термін означений як «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [5, с. 171]. Концепція інтертекстуальності вивела на поверхню глибинні «вічні питання»: існування і розвитку культури, культурної пам'яті та еволюції людства, свідомого і несвідомого у творчості і сприйнятті художніх творів. [4, с. 11]. Саме інтертекстуальні включення в текст формують маргінальне смислове поле, в якому художній вимисел та реальність органічно поєднуються [8, с. 113].

В сучасній масовій літературі різноманітні види інтертекстуальності (зокрема ремінісценції, алюзії, цитування та інші) охоплюють усі тексти масліту. Так, «розгалужена система авторських алюзій та ремінісценцій утворює культурний гіпертекст (гіперреальність) і демонструє індивідуальну картину світу письменника як проєкцію колективної свідомості» [8, с. 113].

В центрі нашої дослідницької уваги — проблема інтертексту у прозі Ірен Роздобудько. Така тема мотивована відсутністю критичних праць щодо питання інтертекстуальності у творчості авторки, саме тому актуальним є висвітлення власне особливостей побудови твору у прозовому дискурсі письменниці.

Твір Ірен Роздобудько «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» — зразок філософського роману. За визначенням Т. Бовсунівської, «філософським же визнається роман, в якому порушуються філософські питання та осмислюються концепції світоглядного плану» [1, с. 133]. Вибір жанру філософського роману є ознакою інтелектуалізму, що проявляється через «персоніфікацію ідеї, її закодованість у певних образах і символах, схильності персонажів до розумової рефлексії, до самоаналізу» [17]. В романі Ірен Роздобудько сюжетні лінії склали філософські рефлексії, а доля головної героїні Хелени лише увиразнила сконденсованість, перебіг рефлексій та трансформацію поглядів.

Жанрова модифікація роману «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» — роман-алюзія. В українському літературознавстві термін «алюзія» визначається як «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст [6, с. 30]». Алюзія є важливим засобом інтелектуалізації художньо-літературного тексту, який допомагає авторові створити яскравий, асоціативний образ через співвідношення факту або персонажа з іншими фактами і персонажами й наповнити цей образ численними конотаціями. Загалом роман-алюзію Ірен Роздобудько можна назвати романом-усвідомленням життєво важливого знання, набутого через «виховання жінки в умовах, не придатних до життя», романом про екзистенційні пошуки власного «Я». Адже чим складніша людина, тим заплутанішим і незрозумілішим стає для неї її призначення. Для Хелени складний шлях пошуку себе відбувся завдяки десятком «відданим людям», серед яких були: Мажоран, Мудрець, Екзальтований послідовник, Скептик, Близький за духом, Блукалець, Злодій, Мрійник, Сновиди і Митець.

В. В. Рижкова в дисертаційному дослідженні, виділяючи такі інтертекстуальні елементи типу міжтекстової взаємодії «текст — текст», як заголовок, епіграф, цитата, алюзія [10, с. 11], наголошує, що саме епіграф відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальної взаємодії.

Епіграфом до твору Ірен Роздобудько «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» є цитати з роману «Нестерпна легкість буття» відомого чесько-французького письменника Мілана Кундери: «Роман — не сповідь автора, а дослідження того, що є людське життя в пастці, на яку перетворився світ [12, с. 4]»; «У всесвіті

існує планета, де люди народжуються вдруге. При цьому вони повністю усвідомлюють своє життя, проведене на Землі, й увесь досвід, котрий набули на ній [12, с. 4]». Як і Мілан Кундера, так й Ірен Роздобудько апелюють до смислу людського буття, підкреслюючи, що людина народжується лише раз, а тому потрібно вчасно знайти себе й рухатися назустріч своєму життєвому покликанню. Загалом у романі «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» Ірен Роздобудько віддає себе стильовим і філософським пошукам екзистенції та психології самотньої жінки, її твір насичений обрисами алегорійності, метафоричності, очевидної алюзійності. В романі згадуються, а то й цитуються В. Шекспір, Х. Кортасар, М. Павич, Б. Шоу, Д. Фаулз, В. Вульф, Ш. Бодлер, Б. Паскаль, Ван Гог, Леонардо да Вінчі, П. Пікассо, П. Гоген, М. Нестеров, Ф. Делакруа, Ж. Д'Арк, Ф. Ракоці, Н. Макіавеллі, В.-А. Моцарт, А. Вівальді та ін.

Континуум текстової площини роману «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» пронизують філософські маркери, з яких вибудовуються авторські афоризми, завдяки чому в текст вводиться емоційно-оцінювальний елемент.

Зокрема, особливими маркерами виступають:

— **любов**: «Любов — дар. Його отримують із народженням разом з іншими почуттями, такими як слух або зір. Часом цей дар перетворюється на важкий камінь, на хрест, на повітряну кульку» [12, 248];

— **людське глупство та обмеженість**: «Мені кумедно читати про пішаків, що вважають себе королями. Смішні статейки в газетах із світлинами «сильних світу сього»... Це — верхівка айсберга, несвіжа, засиджена чайками й добряче підтоплена. Яскравою вона здається лише здалеку. Набридли пізнавані обличчя... Віртуальні персонажі великої гри...» [12, с. 127]; «Як не бути бидлом? Найпростіший спосіб: відчуті під собою землю, за собою — націю чи хоча б спільноту однодумців, а над собою — Бога...» [12, с. 228];

— **Бог**: «Те, що інші чекають із неофітським захватом, я ніби відчувала на власній шкірі. Молитву в нічному саду, зраду, допит, дорогу на гору, стукіт молотка... Шість діб. Після яких людство смажить м'ясо, п'є вино... Супермаркети репають від натовпу з візками — натовпу, який буде їсти тіло Його й пити кров Його. А потім знову кривдять одне одного» [12, с. 147]. «Кожен на цій землі п'є свою чашу. І ніхто зі сторонніх не знає — не може знати! — що в неї налив Бог» [12, с. 255];

– **мистецтво**: «Усе на світі — фуфло, усе, що відбувається на будь-якому куточку світу. Лише незбагненне має право на вічність» [12, с. 263].

Нерідко міф виступає основою для написання нового твору. «Міфологічні алюзії і ремінісценції, акцентуалізація фабульно-сюжетних перипетій на інтерпретації відомих античних міфів вибудовують міфопоетичну структуру свідомості та впливають на читацьке світосприйняття» [2]. Наприклад, у романі-алюзії «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» відчувається вагомий вплив «Пігмаліона» Бернарда Шоу, тобто міф про Пігмаліона і Галатею на типологічному рівні поєднують «творця інтелектуального театру ХХ століття» та сучасну українську письменницю І. Роздобудько. В письменниці, як і у Б. Шоу, головна героїня «Хелена стає «науковим експериментом» свого вчителя, «шматочком глини» в руках майстра. Проте постать «осучасненої» Галатеї є уособленням не тільки краси, а й потужного інтелекту, працьовитості, прагнення до безкінечного духовного самовдосконалення» [2]. Пан Вітольд виліплює із простої дівчинки та ще й із сім'ї алкоголіків розумну, талановиту дівчину, вчить її етикету, грамоти, мовам: «Я завжди мав цікавість до експериментів. Особливо тих, що стосувалися людської психіки» [12, с. 183]. Проте пізніше, на відміну від містера Хігінса з твору Б. Шоу, Вітольд усвідомив «наслідки» свого наукового експерименту і відповів на почуття своєї учениці Хелени. Вона стала успішною, сильною жінкою, відомою письменницею і на цей раз уже вона ліпила з нього іншу людину.

Роман «Амулет Паскаля» однаково багатий на елементи інтертекстуальності. Зважаючи, що інтертекст уже закладений у заголовку твору, його достатньо і в самому художньому тексті. Зокрема, І. Роздобудько «висловлює подяку несподіваним помічникам» у написанні даного роману: Джону Фаулзу, Мадонні, Галіні Д'яконовій, Ніколі Тесла, Федеріко Фелліні та групі «Біглз» — ось такому дружньому товариству мсьє Паскаля, котрі були на виду впродовж ХХ століття. «Усіх їх ніби акуратно вийнято з їхніх доль і їхнього часу, мало того, їх зібрано, щоб за принципом «морфогенного резонансу» вони визначали долю одне одного» (Євген Поветкін). Та найперше — вони стали літературними героями для пані Голки, героїні роману «Амулет Паскаля». Найбільшу роль у своєму романі авторка надає все ж мсьє Паскалю (і хоча письменниця його не ідентифікує безпосередньо з конкретною історичною постаттю, однак підсвідомо відносить нас до

Блеза Паскаля). Він, ніби строгий лікар, який дає шанс на одужання, шанс знову віднайти своє «Я» — «він чи вона мусять йти з міста, щоб утілити свої наміри у життя», тобто повернутися до життя.

Справжнім «українським римейком авантюрної класики» (Я. Голубородько) постає «Останній діамант міледі» Ірен Роздобудько, в якому простежується неприхована полеміка з автором «Трьох мушкетерів» Олександром Дюма. Письменниця досить незвично переінтерпретує замисел, фабулу, персонажну систему твору, де ворогом номер 1 виступає не жінка-авантюристка, злочинниця та інтриганка графиня де Ла Фер, як у автора первинного роману, а підступна четвірка чоловіків, імена яких Ірен Роздобудько вміло обіграє: Жан Дартов, Семен Антонесов, Вадим Портянко та Ярик Араменко.

В одному із інтерв'ю письменниця зазначає: «Хотілося реабілітувати жінку — красуню і розумницю, нехай і авантюристку» [9]. Саме тому Ірен Роздобудько досить кардинально змінює ракурс позитивного героя — авторка наділяє образ леді Вінтер найпривабливішими рисами, нащадком якої в романі виступає Жанна Фарчук — така ж смілива і схильна до авантур. У «Пролозі» «намічено не лише основні контури перетлумачення образу міледі, а й стратегію перемодельовання її натури та переформатування її долі» [3, с. 176] — «за текстовими акцентами Ірен Роздобудько міледі не загинула від чоловічої руки в молодому віці, а провела довгі бурхливі роки, доживши до майже вісімдесятирічного віку» [3, с. 177]. В художньому тексті авторки саме жінка (Жанна Фарчук) стає месницею і виносить смертний вирок усій злочинній четвірці, рятуючи коханого чоловіка Макса. І навіть фатально закоханий у неї Жан Дартов гине від медальйона із зображенням міледі, кинутим у нього сестрою Жанни — Владою.

Цікаво переінтерпретовано в романі Ірен Роздобудько й знамениту історію з діамантовими підвісками — авторка перевела її на український ґрунт: дванадцятий діамант графині де Ла Фер, «зберігся в українських нащадків роду, перейшовши через революції, голодомори, сталінські репресії, війни непізнаною таємничою родинною реліквією» [18].

Штрихи інтертекстуальності можна простежити і в інших романах письменниці. Наприклад, у романі «Зів'ялі квіти викидають» згадуються М. Дітріх (згадується вона разом із піснею «Лілі Марлен» у її виконанні і в романі «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»), а також Ж. Ебютерн, А. Демидова, А. Ахматова, Евклід, К. Лелуш, Д. Ламберт,



С. Бернар, М. Капніст, Данте, Б. Пастернак, М. Булгаков, Є. Маланюк, Ж.-П. Сартр, Г. Багряний, цитується Коко Шанель; у романі «*Переформування*» — Ф. Фелліні, М. Заньковецька, М. Стюарт (монологи якої Ірен Роздобудько знає напам'ять!), Е. Золя, В. Фолкнер, Д. Селінджер, Г. де Мопасан, Ш. Бронте, В. Сосюра, П. Тичина, М. Гоголь, К. Паустовський, М. Чернишевський, М. Горький, О. Мандельштам та інші.

За словами Я. Голобородько, в письменниці «час від часу проступає синдром «книжної письменниці». Її художній простір має класично-літературні родимки, обриси, профілі — й без них неможливий. Вона поцінує і культивує літературні асоціації, ретроспекції, паралелі, вдаючись до них при першій-ліпшій можливості» [3, с. 174]. Гадаю, наведений вище перелік видатних імен не применшує заслуги авторки, а навпаки — лише підкреслює любов Ірен Роздобудько до літератури й мистецтва, увиразнює інтелектуалізм письменниці, її філософську сутність, обізнаність мисткині в українській та світовій літературах, кіно (обумовлене викладацькою діяльністю Ірен Роздобудько в університеті ім. І. Карпенка-Карого!), музиці, живописі тощо. Як зазначає сама письменниця, «читаючи книжки, я втрачала купу енергії, бо перевтілювалася в героїв тих книжок і починала жити їхнім життям. І мені потрібні були калорії, аби мандрувати разом із героями Гемінгвея, Джека Лондона, висіти на цвяху разом із Цветаєвою... А ще я могла «чути» все, що читала. Це була якась фантазмагорія» [16, с. 54].

У прозі Ірен Роздобудько фіксуються вияви й автоінтертекстуальності, а саме апеляція до власних творів. За Ліхомановою, якщо інтертекстуальність — це можливість виявити, прочитати текст у інших текстах, то автоінтертекстуальність — прагнення повернутися до власних попередніх текстів самим автором, надати завершеності єдиному гіпертексту творчості окремого письменника [7].

Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» заанонсувала як свого роду «пастку» для тих, хто вже ознайомився із романом «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних для життя», де згадано, що Хелена, головна героїня твору, свого часу успішно видала «Амулет Паскаля». Магія оповіді в цьому романі проявляється і в тому, що в ньому згадано ще один «Амулет Паскаля» — текст у старому щоденнику Вітольда, який той дослівно записав за його старим викладачем математики. «З нього можна зрозуміти дві речі: по-перше, йдеться про «того самого» Блеза Паскаля, фізика, математика та філософа,

що жив у XVII ст., по-друге, він покликаний по-новому розкрити присутність Бога у світобудові й доконечну необхідність цієї присутності» (Євген Поветкін).

Автоінтертекстуальність присутня і в романі-травелозі «Мандрівки без сенсу і моралі», де Ірен Роздобудько вибудовує цілий розділ «Alma Malta, або Листи до Майкла», що відразу ж допитливого читача відносить до твору «Ранковий прибиральник», де Майкл (Михайло) і є головним персонажем роману. Авторка, апелюючи до нього, розповідає подробиці щодо свого перебування на Мальті: про готель, в якому Майкл, можливо, і працював «покоївкою», про Пачевіль, розважальний район Мальти, куди головний герой «Ранкового прибиральника» виїздив на обід чи вечерю, про Золотий Сокіл для мальтійців, через таємницю якого товариш Майкла Еджідіо заплатив своїм життям, про скульптуру запорізьких козаків у соборі Іоанна Хрестителя, мегілітичний храм Мнайдра — «улюблене місце зустрічі екстра-сенсів, ворожитів та чаклунів усього світу» [14, с. 184], де в Майкла трохи дах з'їхав, але, за словами Ірен Роздобудько, це нормально як для цього храму — «енергетичного центру Землі»; вона також додає улюблені рецепти мальтійських страв Майкла.

Отже, розгляд прози Ірен Роздобудько у площині інтертекстуальності сприяє більш об'єктивному опануванню її художніми текстами. Використання алюзій, ремінісценцій, цитування, обігрування класики — неодмінні риси прози письменниці. Саме тому романи авторки є свідченням інтелектуального мислення авторки і апелюють до читача-інтелектуала.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману / Т. Бовсунівська. — Харків : Діса плюс, 2015. — 368 с.
2. Галушка Н. Трансформація міфу про Галатею у п'єсі Бернарда Шоу «Пігмаліон» та романі Ірен Роздобудько «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя» [Електронний ресурс] / Н. Галушка. — Режим доступу : <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=20727&chapter=1>
3. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратега / Я. Голобородько. — Харків : Фоліо, 2009. — 187 с.
4. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда) : рукопис дис. ... канд філол. наук : спец. 10. 01. 06 / Т. Динниченко. — К., 2016. — 210 с.

5. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів [та ін.]. — Київ : Академія, 1997. — 752 с.
7. Ліхоманова Н. Елементи автоінтертекстуальності у прозі Джона Барта [Електронний ресурс] / Н. Ліхоманова. — Режим доступу : [http://elibrary.kubg.edu.ua/9843/1/N\\_Likhomanova\\_M\\_1\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/9843/1/N_Likhomanova_M_1_GI.pdf)
8. Коч Н. Інтертекстуальність масової літератури: когнітивний аспект / Н. Коч // Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. — Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. — С. 112–113.
9. «Останній діамант міледі» — книга з шуфляди Ірен Роздобудько [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://www.aratta-ukraine.com/text\\_ua.php?id=441](http://www.aratta-ukraine.com/text_ua.php?id=441)
10. Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / В. В. Рижкова. — Харків, 2004. — 22 с.
11. Роздобудько І. Амулет Паскаля : [роман] / Ірен Роздобудько. — Харків : Фоліо, 2007. — 180 с.
12. Роздобудько І. Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя : роман-алюзія / Ірен Роздобудько. — Харків : Фоліо, 2006. — 286 с.
13. Роздобудько І. Зів'ялі квіти викидають : роман / Ірен Роздобудько. — Київ : Нора-Друк, 2006. — 203 с.
14. Роздобудько І. Мандрівки без сенсу і моралі / Ірен Роздобудько. — Київ : Нора-Друк, 2011. — 192 с.
15. Роздобудько І. Останній діамант міледі : авантюр. роман / Ірен Роздобудько. — Харків : Фоліо, 2006. — 222 с.
16. Роздобудько І. Переформулювання / Ірен Роздобудько. — Київ : Нора-Друк, 2007. — 240 с.
17. Снітовська О. Алюзія як засіб інтелектуалізації літературно-художнього тексту (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого») [Електронний ресурс] / О. Снітовська. — Режим доступу : [file:///C:/Users/1/Downloads/Nznuoaf\\_2013\\_36\\_71%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/1/Downloads/Nznuoaf_2013_36_71%20(3).pdf).
18. Старовойт Л. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько [Електронний ресурс] / Л. Старовойт. — Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvmdu/Fil/2011\\_4\\_7/23.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2011_4_7/23.htm).

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЗЫ ИРЕН РОЗДОБУДЬКО

*Юлия Соколовская, канд. филол. наук*

*Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника*

*В статье анализируются интертекстуальные особенности прозы Ирен Роздобудько, которые связывают отдельные романы писательницы в сложную структуру. Определяются понятия «интертекстуальность» и «автоинтертекстуальность», а также их влияние на понимание текста.*

**Ключевые слова:** *интертекстуальность, автоинтертекстуальность, Ирен Роздобудько.*

## INTERTEXTUAL FEATURES OF IRENE ROZDOBUDKO'S PROSE

*Yuliia Sokolovska, Candidate of Philological Sciences*

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine*

*In this article are analyzed features of intertextuality in I. Rozdobudko's works, which are crucial to connect her prose in one structure. Also is defined such term as «intertextuality» and «autotextuality» and their influence is on understanding of text.*

*Consideration of Irene Rozdobudko's prose in the inplane intertextuality assists an objective capture to her texts. The use of allusions, reminiscences, quoting — the main lines of authoress's prose. That's why the Iren Rozdobudko's novels are the certificate of the intellectual thinking of author and appeal to the intellectual reader-person. After analysing some works of Irene Rozdobudko it is possible to make conclusion, that research of intertextuality's facilities in works of authoress is perspective and actual in light literary criticisms.*

**Key words:** *intertextuality, autointertextuality, Iren Rozdobudko.*

## REFERENCES

1. Bovsunivsjka, T. (2015) Zhanrovi modyfikacii suchasnogho romanu [Genre modifications of modern novel], Disa plus, Kharkiv [in Ukrainian].
2. Ghalushka, N. Transformacija mifu pro Ghalateju u p'jesi Bernarda Shou «Pighmalion» ta romani Iren Rozdobudjko «Dvanadcjatj, abo Vykhovannja zhinky v umovakh, ne prydatnykh do zhyttja» [Transformation of myth about Galateja in the play of Bernard Show's «Pigmalion» and Irene Rozdobuko's novel «Twelve, or Education of woman in terms not suitable to life»]. — Rezhym dostupu : <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20727&chapter=1> [in Ukrainian].
3. Holoborodko, Ya (2009), Elizium. Inkorporatsiia stratohem [«Elysium. Strategem Incorporation»], Folio, Kharkiv [in Ukrainian].

4. Dynnychenko, T. (2016) Typologhija form intertekstualjnosti u francuzkij mod-ernistskij prozi (na materiali tvoriv Andre Zhida) : rukopys dys. na zdobuttja nauk. stup. kand. filol. nauk [A typology of intertextuality's forms in French modernistic prose (on material of Andre Gid's works) : abstract of thesis] [in Ukrainian].
5. Encyklopedija postmodernizmu, (2003) [Encyclopaedia of postmodernism], Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», Kyiv [in Ukrainian].
6. Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk, (1997) [Literature reference dictionary-book], Akademiya, Kyiv [in Ukrainian].
7. Likhomanova, N. Elementy avtointertekstualjnosti u prozi Dzhona Barta [Elements of avtointertextuality in John Bart's prose]. — Rezhym dostupu : [http://elibrary.kubg.edu.ua/9843/1/N\\_Likhomanova\\_M\\_1\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/9843/1/N_Likhomanova_M_1_GI.pdf) [in Ukrainian].
8. Koch, N. (2014) Intertekstualnistj masovoji literatury: kognityvnyj aspekt [Intertextuality of mass literature : kognitivny aspect], Masova literatura: problema interpretaciji, zmistu ta formy. Materialy mizhnarodnoji naukovy-praktyčnoji konferenciji [Mass literature: problem of interpretation, maintenance and form. Materials of international research and practice conference], Mykolajiv, pp. 112–113 [in Ukrainian].
9. «Ostannij diament miledi» — knygha z shuflyady Iren Rozdobudjko [Last diamond of milady — a book from Irene Rozdobudko's box]. — Rezhym dostupu : [http://www.aratta-ukraine.com/text\\_ua.php?id=441](http://www.aratta-ukraine.com/text_ua.php?id=441) [in Ukrainian].
10. Ryzhkova, V. (2004) Realizacija kateghoriji intertekstualjnosti v amerykansjkomu khudozhnjomu teksti KhIKh-KhKh stolitj : avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stup. kand. filol. nauk [Realization of intertextuality's category in American text of the XIX–XXth centuries : abstract of thesis], Kharkiv [in Ukrainian].
11. Rozdobudko, I. (2007), Amulet Paskalja [Amulet of Paskal], Folio, Kharkiv [in Ukrainian].
12. Rozdobudjko, I. (2006) Dvanadcjatj, abo Vykhovannja zhinky v umovakh, ne prydatnykh do zhyttja : roman-aljuzija [Twelve, or Woman's education in terms not suitable to life : novel-allusion], Folio, Kharkiv [in Ukrainian].
13. Rozdobudjko, I. (2006) Ziv'jali kvity vykydajutj : roman [Withering flowers throw out : a novel] Nora-Druk, Kyjiv [in Ukrainian].
14. Rozdobudjko, I. (2011), Mandrivky bez sensu i morali [Trips without sense and moral], Nora-Druk, Kyiv [in Ukrainian].
15. Rozdobudjko, I. (2006) Ostannij diament miledi : avantjur. roman [The last diamond of milady : of gambles. novel] Folio, Kharkiv [in Ukrainian].
16. Rozdobudjko, I. (2007), Pereformuliuвання [Reformulating], Nora-Druk, Kyiv [in Ukrainian].
17. Snitovs'ka, O. Aljuzija jak zasib intelektualizaciji literaturno-khudozhnjogho tekstu (na materiali romanu Liny Kostenko «Zapysky ukrajins'kogho samashed-shogho») [Allusion as means of intellectuality of literary-artistic text (on material of Lina Kostenko's novel «Messages of Ukrainian reckless»)]. — Rezhym

dostupu : file:///C:/Users/1/Downloads/Nznuoaf\_2013\_36\_71 %20(3).pdf [in Ukrainian].

18. Starovojt, L. Zhanrovi modyfikacii detektyvu u tvorchosti Iren Rozdobudjko [Genre modifications of detective in Irene Rozdobudko's works]. — Rezhym dostupu : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvmdu/Fil/2011\\_4\\_7/23.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2011_4_7/23.htm) [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18 січня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129478>

УДК 821.161.2:621.039:82–21 Ліна Костенко

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТРАКТУВАННЯ ТРАГЕДІЇ ЧОРНОБИЛЯ В ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО (стаття перша)

*Тетяна Філат*, д-р філол. наук, проф.

ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»  
*languages@dma.dp.ua*

*У статті розглядаються особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля в поетичній і публіцистичній творчості Ліни Костенко. Чорнобильська тема у творах Ліни Костенко становить основу мотивної системи і фокусує ліричне переживання, утворюючи закінчений цикл. Чорнобильська трагедія настільки глибоко увійшла в поетичну свідомість поетеси, що навіть у творах на іншу тему виникають спогади про Чорнобиль, алюзії на нього, формується мозаїка думки і почуттів поетеси, звернених до сучасної дійсності.*

**Ключові слова:** чорнобильська тема, етико-філософське осмислення, циклічність, проблемно-тематична спільність віршів, феномен інкрустації, ліричний суб'єкт.

Поетична творчість Ліни Костенко отримала високу ідейно-естетичну оцінку багатьох літературознавців і критиків. Так, В. Брюховерхий, автор нарису про Ліну Костенко в «Українській літературній енциклопедії», зазначив: «Поезії Ліни Костенко властиві потужна інтелектуальна напруга, тяжіння до афористичної влучності вислову.. Творчість Костенко відзначається дисциплінованістю й глибиною думки, яка виростає з проникливо ліричного сприйняття світу!» [1, с. 16]. М. Слабошпицький справедливо вважає, що «творчість Ліни Костенко...це афористично точний вислів, рідкісна стилістична прозорість і лірична одухотвореність... Ліна Костенко — рідкісний майстер у володінні словом. Вона на диво органічно творить свій звукопис...» [2, с. 121, 125]. Валентина Статєєва стверджує: «Божий дар — високий рівень інтелекту, освіченості, поетичний талант і мовну геніальність — Ліна Костенко удесятерила в постійній і копіткій роботі над собою, над своїм словом, що вже оцінено в понад 100 мовознавчих дослідженнях, зокрема й дисертаційних, із лінгвостилістики, поетики, ономастики, лексикології» [3, с. 56]. Н. І. Бернадська зазначає, що «підкреслена філософічність — одна з прикметних ознак лірики Л. Костенко. Самоцінність і неповторність людського іс-

нування, морально-етичні пошуки окремої індивідуальності, шаленство сучасного життя, його наслідки і пам'ять історії — ось основна вісь художніх роздумів поетеси, яка по-максималістськи, без напівтонів і компромісів говорить про цінності неперехідні і вічні»[4, с. 211].

Дослідники одностайні в оцінці особливої філософської основи, активної громадянської позиції, ліричного напруження, високої мовної майстерності поетичного стилю Ліни Костенко. Але недостатньо вивченими залишаються ліричні твори, наскрізним мотивом яких виступає трагедія Чорнобиля, що і буде **предметом** дослідження у статті. **Мета роботи** — виявити особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля в ліриці Ліни Костенко.

Творчість Ліни Костенко продовжує кращі традиції української літератури, які пов'язані з гострим сприйняттям й етико-філософським художнім осмисленням найважливіших для країни та народу соціально-історичних подій, явищ, процесів. Таке сприйняття й переживання дійсності, коли загальнонародні події стають об'єктом глибокого особистого інтелектуально-філософського образного осмислення, притаманне ліриці Ліни Костенко з її виразною внутрішньою етико-філософською основою. При цьому поетеса не тільки відтворює свою художню перцепцію світу, а й своєрідно трансформує, переосмислює традиційні жанри, часом вдаючись до комбінаторики різних жанрово-поетологічних систем. Творчій свідомості Ліни Костенко притаманне не стільки прагнення до своєрідного повторення і нагромадження тем, образів, емоцій, думок, скільки певна внутрішня своєрідна їх циклічність. В її основі лежить цілісність авторського ліричного суб'єкта з його особливим етико-філософським баченням дійсності, адресованим читачеві-сучасникові. У творчості Ліни Костенко проступає чітко виражена тенденція до естетичного вирішення гострих соціально-історичних, моральних, філософських проблем, актуальних для сучасного життя українського народу. Особливості такого світовідчуття, переживання світу своєрідно переломлюються в лірико-трагічній темі чорнобильської катастрофи.

Дуже часто у творчості поетеси виникають, окрім зовнішньо організованих циклів «від автора», внутрішньо насичені проблемно-тематичною спільністю групи віршів, відмічені внутрішньою цілісністю авторського ліричного суб'єкта, через призму якого дається особлива оцінка-сприйняття сучасного світу. У поетеси можна виділити, наприклад, військовий цикл («Смертельний падеграс», «Тут обелісків



ціла рота...», «У Корчуватому, під Києвом...»), автобіографічний («Мій перший вірш, написаний в окопі...», «Я виросла у Київській Венеції...», «Мати»), чорнобильський («Атомний Вій опустив бетонні повіки...», «Загидили ліси і землю занедбали...», «Летючі крони голубих дерев...») тощо.

Літературознавці вважають, що цикл — це «понадтекстова літературна єдність» [5, с. 157]. У Літературознавчій енциклопедії дається деталізація цього визначення: «Цикл — низка пов'язаних між собою явищ, близьких за походженням, змістом, функцією, які творять певну цілісність. У літературі — сукупність художніх творів, належних до одного жанру або спільних за ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиційних форм, об'єднаних задумом автора в естетичну цілість» [6, с. 570]. У ліриці Ліни Костенко об'єктивне прагнення до циклізації, як видається, пов'язане з постійним напруженням етико-філософським осмисленням і ліричним переживанням глибоко трагічних подій сучасності. Цикли поетеси групуються в певну єдність не стільки за проблемно-тематичним принципом, скільки за властивим поетесі постійним поверненням до пам'яті серця. Зрозуміло, найхарактернішою ознакою циклу є проблемно-тематична єдність групи творів. Їх жанрова природа найчастіше пов'язана з ліричною мініатюрою. Але значно більш істотною в естетичному відношенні виявляється вражаюча цілісність сприйняття, світовідчуття й оцінка-переживання світу ліричним суб'єктом твору. Це часто породжує певні наскрізні образи, тяжіння до авторської жанрової будови творів, в якій поєднується лапідарність з внутрішньо форсованою філософсько-емоційною ємністю. Цю особливість художнього світу лірики Ліни Костенко дуже точно відзначив Іван Дзюба: «Серед нових віршів переважають поетичні мініатюри-акварелі та ліричні монолози... «Скупішою» стала і мовна палітра, але образний арсенал не збіднів. Загалом стилістика не втратила на інтенсивності, а може, й набула. В усякому разі звукопис став багатший, просто розкішний, при тому що ненавмисний, з природною плінністю...» [7, с. 79].

Не менш важливою рисою віршованих циклів Ліни Костенко є поєднання, по суті, епічного масштабу подій з неповторним ліричним відтворенням, осмисленням і переживанням його. Ця своєрідність лірики яскраво проступає в чорнобильському циклі. У цілому, основну складову чорнобильського циклу можна датувати 1988–2012 роками. Це свідчить про те, що тема Чорнобиля постійно присутня в

художній свідомості поетеси, входячи й у прозові твори письменниці. Таким чином, власна громадянська позиція Ліни Костенко і поетичне сприйняття світу її ліричним суб'єктом знаходяться в гармонійній єдності.

Проблема Чорнобиля привертає увагу дослідників насамперед у зв'язку із публіцистикою Ліни Костенко (Т. Гундорова [8], А. С. Кузьмич-Походенко [9, с. 150–153]). Меншою мірою аналізується «чорнобильська» поезія, хоча ліричні вірші начебто своєрідно доповнюють, більш емоційно розкривають трагедію Чорнобиля у творчості поетеси і потребують ретельного вивчення. На думку Т. Гундорової, «треба визнати, що Чорнобиль перетворюється сьогодні з реальної історичної події на символічну... Взагалі, Чорнобиль тією чи іншою мірою торкався уявлення про існування в сучасності і вимагав її нових філософських, культурних і політичних переформулювань» [8]. А. С. Кузьмич-Походенко справедливо вважає, що «Чорнобильська трагедія 1986 року — одна з провідних тем творчості Ліни Костенко. В поезіях, публіцистичних виступах, прозі письменниці не оминає увагою цю катастрофу і, що головне, її наслідки. Публічно Ліна Костенко висловлюється про цю трагічну тематику в доповідях «Чорнобиль в дозах історичної свідомості» (м. Львів, 1993 р.) і «Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф» (м. Чернівці, 2002 р.), розкриваючи багатоаспектність наслідків аварії на ЧАЕС, розглядаючи їх крізь призму гуманітарного трактування — як крах не тільки екології, а й певною мірою мислення, розуміння, сприйняття цієї катастрофи» [9, с. 150].

Тема Чорнобиля у творах поетеси іноді становить основу й центр ліричного переживання. Але Чорнобильська трагедія настільки глибоко увійшла в поетичну свідомість Ліни Костенко, що навіть у творах на іншу тему виникають спогади про Чорнобиль, алюзії на нього, формуючи мозаїку думки й почуттів автора, звернених до сучасності. Так, наприклад, у вірші «Хто в нашу долю тільки не втручався...» ліричний суб'єкт інтелектуально й емоційно осмислює історію України, вдається до узагальнюючого семантично насиченого образу «духовного Чорнобиля» як символу трагедії народу, прив'язаного до відомої історичної події — катастрофи на Чорнобильській АЕС у 1986 році:

*Хто в нашу долю тільки не втручався,  
В яких тенетах тільки не б'ємось,  
Духовний Чорнобиль давно вже почався,  
А ми іще тільки його боїмось* [10].

Ліричний суб'єкт не тільки глибоко переживає трагедійність конкретної події, а й бачить у ньому певну узагальнюючу ознаку стану сучасного світу, що загрожує трагедіями, катастрофами, загибеллю людей. Як пише Іван Дзюба, «біль понівеченої природи розростається боєм усього знівеченого життя — скрізь, хоч і не чорнобильською мірою... зміни навколо людини — це відлуння змін у ній самій, у людстві, в його якості...» [7, с. 85].

В іншій ліричній медитації («Кричали «біс», пишались зробленим...»), де відчувається іронія, формуються етико-філософські, проаніті трагізмом судження щодо Чорнобильської аварії:

*Кричали «біс», пишались зробленим,  
Прогрес любили над усе.  
Летить лелека над Чорнобилем,  
Нікому діток не несе [10].*

Поетеса вдається до традиційного поетичного образу лелеки («лелека»), що приносить дітей, співвідносячи його з простором Чорнобильської трагедії.

У вірші «Дозиметром не виміряєш дози...» виникає алюзія на Чорнобиль через посилання на прилад, яким вимірюють рівень радіації:

*Дозиметром не виміряєш дози  
Тотального спустошення душі.  
Історія лягає під бульдозери,  
Сучасний світ штампує фетиші [10].*

Найважливіші прикмети сучасного існування людей як «атомних заручників прогресу», які знаходяться в межах «від стресу і до стресу», постають у вірші «Ми — атомні заложники прогресу...»:

*Ми — атомні заложники прогресу.  
Вже в нас нема ні лісу, ні небес.  
Так і живем од стресу і до стресу,  
Абетку смерті маємо — АЕС [10].*

Тут виникає образ АЕС як своєрідної «абетки смерті». Тим самим ліричний суб'єкт формує узагальнюючий образ загрози людському існуванню. При цьому поетеса не просто констатує існування загрози від атомної електростанції, а наче попереджає людство про гуманітарну, духовну катастрофу. Таким чином, поетичний огляд дійсності перетворюється на глибоко трагічне осмислення ліричним суб'єктом

загроз для сучасника. Події української історії інтерпретуються ліричним суб'єктом як можлива загальнолюдська трагедія.

Назва поетичного циклу «Інкустації» ніби готує читача до сприйняття творів, об'єднаних функцією прикрашати що-небудь. «Словесна інкрустація, — вважає Є. С. Іонова, — є позначенням образів, які сприймаються чуттєво, долучаються до нових зв'язків, і тому стають ключем до нових поворотів думки. Це найпоширеніший прийом подавання образів і нормативів...»[11].

За визнанням Ліни Костенко, ««Інкустації» відбивають світ у розломах ритму — а летюча рима ніби «зшиває» цей вибухлий світ. Але рима має прямий стосунок не тільки до світу, як його переживаєш, чи до версифікації, але й до специфіки мови насамперед» [7, с. 180]. Поетеса пов'язує особливості ритму й рими своїх творів з особливостями мови: «У нас мова з рухомим наголосом, з постійним пошуком евфонії. І водночас з невіршеними психологічними й іншими аспектами буття мови в суспільстві» [7, с. 180]. Таким чином, саморефлексія Ліни Костенко свідчить про її особливе внутрішньо-органічне сприйняття світу і слова в їх своєрідній єдності.

Початок вірша «Атомний Вій опустив бетонні повіки» — прозорий натяк на широковідому цитату з твору Миколи Гоголя «Вій», а персонаж визначається словом «атомний», що модернізує образ, встановлює прямий зв'язок його із сучасним атомним століттям:

*Атомний Вій опустив бетонні повіки.*

*Коло окреслив навколо себе страшне [12, с. 537].*

Інша частина вірша — серія емоційно насичених, конкретних риторичних питань, з якими ліричний суб'єкт ніби звертається до сучасників, порушуючи проблеми, але не вирішуючи їх, примушуючи читача замислитися над найважливішими тенденціями й особливостями сучасного світу. Ліричний суб'єкт вводить семантично значущі питальні слова: «чому», «хто» винен у трагедії людства, пов'язаній з використанням атома. Він звертається до науки, яка, «вимагаючи жертв», не називає винуватців атомних катастроф:

*Якщо наука потребує жертв, —*

*чому ж не вас вона перековтала?! [12, с. 537].*

Саме риторичний характер питань, де знак питання поєднується зі знаком оклику, створює емоційну трагічну напруженість ліричної оповіді.

Якщо в попередніх віршах ліричний суб'єкт трактує в цілому епоху відкриття і використання атома як руйнівну, то у вірші «Загидили ліси і землю занедбали» звучить конкретне звернення до трагедії Чорнобиля, гнівно засуджується і вибір місця, де була побудована АЕС («Поставили АЕС в верхів'ї трьох річок» [12, с. 538]), що глибоко осмислюється і в публіцистиці, і в документалістиці. Ліричний суб'єкт дає жорстке визначення винуватця Чорнобильської атомної катастрофи, звертаючись до поетики риторичного запитання:

*То хто ж ви є, злочинці, канібали?! [12, с. 538].*

Він водночас вдається до метафорично забарвлених, тавруючих означень: «злочинці», «канібали». І риторичне питання, і ці узагальнюючі характеристики-присуди передають глибоке філософсько-емоційне осмислення ліричним суб'єктом трагедії своєї країни і свого народу. Ще більш виразними образами метафоричного характеру постають «чорний дзвін» і «яничари», що символізують Чорнобильську трагедію. Завершують вірш алюзія на відомі шевченківські рядки і висновок ліричного суб'єкта про те, що наступні покоління не пробачать Чорнобильської трагедії:

*І мертві, і живі, і ненароджені  
нікого з вас довіку не простять! [12, с. 538].*

У циклі «Інкустації» є значна кількість віршів, побудованих як риторичні запитання. Цей принцип можна вважати системоутворюючим елементом циклу, таку функцію виконує наскрізний мотив глибокої духовності ліричного суб'єкта, зверненого до рішень загальнонаціональних і навіть загальнолюдських проблем.

До «Інкустації» належать і ліричні вірші, які представляють собою авторську трансформацію жанру пейзажної лірики, де в точці зору ліричного суб'єкта постають метафорично ускладнені флористичні образи:

*Стоять озера в пригорщах долин.  
Луги цвітуть у придорожній смузі [12, с. 544].*

Водночас вводиться, завдяки поєднанню стилістично різноспрямованих епітетів, образ знакового для українського пейзажу представника фауни:

*І царствений цибатий черногуз  
поважно ходить в ранній кукурудзі [12, с. 544].*

В описі-пейзажі присутні і людина, і домашня тварина («коза»), і метонімічний образ сучасної цивілізації («машина»). Однак цей майже ідилічний пейзаж руйнується фінальними рядками твору:

*Малина спіє... І на все, на все  
лягає пил чорнобильської траси [12, с. 544].*

У вірші «Жоржина на чорнобильській дорозі...» теж відчутно проявляється семантична трансформація жанру пейзажної лірики, де із самого початку розвивається тема чорнобильської природи. Поетеса створює систему ліричних пейзажних образів, які є символами життя. Вона вдається до сакральних для сільської людини образів квітів («жоржина»), роси («роси»), даху над головою («стріхи»), поєднуючи їх в конструкціях, що дають можливість переосмислити ці образи в трагічному ключі: як руйнування і загибель:

*Роса — як смертний ніт на травах,  
на горіхах.  
Але найбільше стронцію — у стріхах [12, с. 544].*

Ліричний суб'єкт констатує характерну деталь сільського пейзажу України — «стріхи», які оксиморонно стали «радіаційними». Сучасний український пейзаж під пером поетеси стає наче двошаровим: традиційним (у переліку пейзажних ознак) і сучасним, що несе на собі печать Чорнобильської катастрофи, — радіоактивним.

Інша двошаровість — це власне образний паралелізм у вірші «Летючі крони голубих дерев», де автор змушує читача замислитись над тим, що, окрім Чорнобильської зони, у людства може виникнути й більш широка трагічна зона і перспектива:

*Ріка. Палатка. Озеро. Курінь.  
Аборигени Острова Надії.  
Босоніж дітки бігають малі [12, с. 545].*

Це є свідченням того, що стильовій манері поетеси притаманне прагнення наповнити предметну образність додатковим змістом. І далі за текстом цей майже ідилічний пейзаж руйнується висновком ліричного суб'єкта про те, що важко в сучасному світі знайти межу між небезпечною і безпечною зонами:

*А де тепер не зона на землі?  
І де межа між зоною й не зоною?! [12, с. 545].*

Таким чином, якщо для традиційної пейзажної лірики притаманне відтворення тієї чи іншої пори року (весна, літо, осінь, зима) або часу доби (ранок, день, вечір, ніч), то для Ліни Костенко характерним є відтворення історичного часу — позачасся Чорнобильської катастрофи. Разом з тим у неї є вірш «Цей дощ — як душ. Цей день такий ласкавий», в якому органічно поєднані прикмети як весни, так і чорнобильського хронотопу:

*Сади цвітуть. В березах бродить сік.  
Це солов'їна опера, Ла Скала! [13, с. 259].*

Однак вони уже пов'язані з географічно точним і сучасним місцем та історичним часом:

*Чорнобиль. Зона. Двадцять перший вік [13, с. 259].*

У характеристиці художнього простору, як образу після чорнобильської катастрофи, Ліна Костенко подає метафорично-гіперболічні динамічні описи пейзажних картин, зображення флори і фауни:

*Тут по дворах стоїть бузкова повінь.  
Тут ті бузки проламують тини.  
Тут щука йде, немов підводний човен,  
і прилітають гуси щовесни [13, с. 259].*

І тут же поетеса вводить, крім традиційних деталей чорнобильського простору, нові його особливості, породжені трагедією:

*У Рудому лісі вирости поганки,  
і ходить Смерть, єдиний тут грибник [13, с. 259].*

Особливо акцентується відсутність людей у звичному пейзажі:

*Жив-був народ над Прип'яттю — і зник [13, с. 259].*

Трагічна тема порожнечі антигуманного чорнобильського простору перегукується з темою відповідальності людини за скоєний злочин. Чорнобиль стає точкою виміру порядності й духовності політиків, вчених, поетів, пересічних громадян. Поетесу турбують і трагедія вибуху на Чорнобильській АЕС у 1986 році, і її наслідки, і те, що в країні розпочався «духовний Чорнобиль» [10] — страшніший,

на думку ліричного суб'єкта, ніж сама аварія. Автора пригнічують і голосні «біс» («Кричали «біс», пишались зробленим...»)[10], і те, що про трагедію не хочуть вголос говорити лікарі та керівники держави, і «спустошення душі»[10], і те, що живемо «од стресу і до стресу, Абетку смерті маємо — АЕС» [10]. Це пряма засторога тим, хто не розуміє, до чого може призвести безвідповідальність і непрофесіоналізм.

Від вірша до вірша, присвячених чорнобильській темі, відбувається нагнітання та накопичення красномовних деталей, які створюють чорнобильський хронотоп: «пил чорнобильської траси» [12, с. 544], «Роса — як смертний піт на травах...» [12, с. 545], «найбільше стронцію — у стріхах» [12, с. 544], «А де тепер не зона на землі?» [12, с. 544], «Чорнобиль. Зона. XXI вік» [12, с. 549], «Жив-був народ над Прип'яттю — і зник» [13, с. 259] тощо. Цілком слушно Юрій Николишин визначив, що творчість Ліни Костенко — «це Молитва за Україну» [14, 146], бажання зупинити руйнування природи, України та українців.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецький В. С. Костенко Ліна Василівна / В. С. Брюховецький // УЛЕ: в 5 т. — Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. — Т. 3. — 496с.
2. Слабошпицький М. Ліна Костенко / М. Слабошпицький // Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. / за ред. чл.-кор. НАН України В. Г. Дончика. — Київ, 1998. — Кн. 2: Друга половина ХХ століття. — С. 120–125.
3. Статеева В. Ліна Костенко й українська лексикографія кінця ХХ — початку ХХІ ст. / Валентина Статеева // Культура слова. — 2010. — № 73. — С. 54–64.
4. Бернадська Н. І. Українська література ХХ століття: навч. посібник для старшокласників та вступників до вищих навч. закл. / Н. І. Бернадська. — 4-те вид., випр. — Київ : Знання-Прес, 2008. — 272 с.
5. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — Москва: Издательский центр «Академия», 2006. — 336 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [автор-укл. Ю. І. Ковалів]. — Київ: ВУ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с.
7. Дзюба І. Є поети для епох / І. М. Дзюба. — Київ: Либідь, 2011. — 208 с.
8. Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея [Електронний ресурс] / Тамара Гундорова. — Режим доступу: <http://lifepravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/>



9. Кузьмич-Походенко А. С. Проблема Чернобиля у публіцистиці Ліни Костенко / А. С. Кузьмич-Походенко // Молодий вчений. — 2015. — № 12 (27). — Частина 4. — С. 150–153.
10. Костенко Л. Поезія [Електронний ресурс] / Ліна Костенко. — Режим доступу: <http://www.rulit.me/books/lina-kostenko-poeziya-read-410864-47.html>.
11. Ионова Е. С. Проблема творческого метода в работе журналиста [Электронный ресурс] / Е. С. Ионова. — Пенза, 2013. — Режим доступа: <https://www.scienceforum.ru/2013/pdf/5118.pdf>.
12. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. — Київ: Дніпро, 1989. — 559 с.
13. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші / Ліна Костенко — Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. — 416 с.
14. Николишин Ю. Освідчення видавця / Юрій Николишин // Суходуб З. Ліна Костенко: любов'ю-пам'яттю причастя. — Львів: Апріорі, 2016. — С. 142–146.

## ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАКОВКИ ТРАГЕДИИ ЧЕРНОБЫЛЯ В ЛИРИКЕ ЛИНЫ КОСТЕНКО (статья первая)

*Татьяна Филат, д-р филол.наук, проф.*

*ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины»*

*В статье рассматриваются особенности художественной трактовки трагедии Чернобыля в поэтическом и публицистическом творчестве Лины Костенко. Чернобыльская тема в произведениях Лины Костенко составляет основу мотивной системы и фокусирует лирическое переживание, образуя законченный цикл. Чернобыльская трагедия настолько глубоко вошла в поэтическое сознание поэтессы, что даже в произведениях на другие темы возникают воспоминания о Чернобыле, аллюзии на него, формируется мозаика мысли и чувств поэтессы, обращенных к современной действительности.*

**Ключевые слова:** *чернобыльская тема, этико-философское осмысление, цикличность, проблемно-тематическая общность стихотворения, феномен инкрустации, лирический субъект.*

FEATURES OF THE ARTISTIC INTERPRETATION  
OF THE CHERNOBYL TRAGEDY IN THE LYRICS OF LINA KOSTENKO  
(article one)

*Tetyana Filat, Doctor of Philology, Professor*

*SE «Dnipropetrovsk medical academy of HM of Ukraine»*

*In the article features of artistic interpretation of Chernobyl tragedy in poetic and publicistic works of Lina Kostenko are considered.*

*The Chernobyl theme in the works of Lina Kostenko constitutes the basis and center of the lyrical experience, forming a complete work. The Chernobyl tragedy entered the poetic consciousness of the poetess so deeply that even in the works on another theme memories of Chernobyl, allusion to it arise, a mosaic of thoughts and feelings of the poetess turned to modern reality is formed.*

*Lina Kostenko continues the best traditions of Ukrainian literature which are associated with acute perception and ethical and philosophical artistic understanding of the most important socio-historical events, phenomena, processes for the country and people. At the same time, the poetess not only recreates her artistic perception of the world, but also transforms, reinterprets traditional genres, sometimes falling back to combinatorics of various genre and poeology systems. Not so much as desire for a unique repetition of themes, images, emotions, thoughts but also some kind of inner peculiar repeatability is inherent to Lina Kostenko's creative consciousness. It is based on the integrity of the author's lyrical subject with its special ethical and philosophical vision of reality, the view of life addressed to the contemporary reader.*

*In the work of Lina Kostenko a distinctly pronounced tendency of the aesthetic solution of acute socio-historical, moral, philosophical problems actual for the modern life of the Ukrainian people emerges.*

*The peculiarities of this view of life, the experience of the world are peculiarly refracted in the lyrical and tragic theme of the Chernobyl disaster.*

**Key words:** *Chernobyl theme, ethical-philosophical comprehension, repeatability, problem-thematic entity of the poem, phenomenon of incrustation, lyrical subject.*

**REFERENCES**

1. Bryuhovetskiy, V. S. (1995), Kostenko Lina Vasilivna [Kostenko Lina Vasylivna], ULE: v 5 t., Ukrayinska entsiklopediya im. M. P. Bazhana, Kyiv, vol. 3, 496 p. [in Ukrainian].
2. Slaboshpitskiy, M. (1998), Lina Kostenko, Istoriya ukrayinskoyi literatury 20 st.: u 2 kn., [Lina Kostenko, History of Ukrainian Literature of the 20 th century in 2 buks], Kyiv, Kn. 2: Druga polovina 20 stolittya, pp. 120–125 [in Ukrainian].
3. Stateeva, V. (2010), Lina Kostenko y ukrayinska leksikografIya kintsya 20 — pochatku 21 st. [Lina Kostenko and Ukrainian lexicography of the endof 20th — beginningof the 21th century], Kultura slova, no. 73, Vid. dim Dmitra Burago, Kyiv, pp. 54–64 [in Ukrainian].

4. Bernadska, N. I. (2008), *Ukrayinska literatura 20 stolittya* [Ukrainian literature of the 20<sup>th</sup> century], Znannya-Pres, Kyiv [in Ukrainian].
5. Туупа, В. І. (2006), *Analiz hudozhestvennogo teksta* [Analysis of the artistic text], Izdatelskiy tsentr «Akademiya», Moscow [in Russian].
6. *Literaturoznavcha entsiklopediya*, (2007), [Encyclopedia of literary]: U dvoh tomah,, VU «Akademiya», Kyiv, vol. 2, [in Ukrainian].
7. Dzyuba, I. (2011), *E poeti dlya epoh* [The reare poets for epochs], Libid, Kyiv [in Ukrainian].
8. Gundorova, T. (2012), *Post-Chornobil: katastrofizm yak nova natsionalna ideya* [Post-Chernobyl: catastroph ismasanew national idea], available at: <http://lifepravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231>
9. Kuzmich-Pohodenko, A. S. (2015), *Problema Chornobilya u publitsistitsi Lini Kostenko* [The Problem of Chornobyl in publicistics of Lina Kostenko], *Molodiy vcheniy*, no. 12 (27), part 4, pp. 150–153 [in Ukrainian].
10. Kostenko L. (2018), *Poeziia*, available at: <http://www.rulit.me/books/lina-kostenko-poeziya-read-410864-47.html>.
11. Ionova, E. S. (2013), *Problema tvorcheskogo metoda v rabote zhurnalista* [Problem of creative method in the work of a journalist], Penza, available at: <https://www.scienceforum.ru/2013/pdf/5118.pdf>
12. Kostenko, L. (1989), *Vibrane* [Selected works], Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
13. Kostenko, L. (2015), *Trista poeziy. Vibrani virshi* [Threehundred poetic works. Selected poems], A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, Kyiv [in Ukrainian].
14. Nykolyshyn, Yu. (2016), *Osvidchennya vydavtsya, Sukhodub Z. Lina Kostenko: lyubov'yu-pam'yattu pry chastya, Apriori, L'viv*, pp. 142–146 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30 березня 2018 р.*

## РЕЦЕНЗІЇ

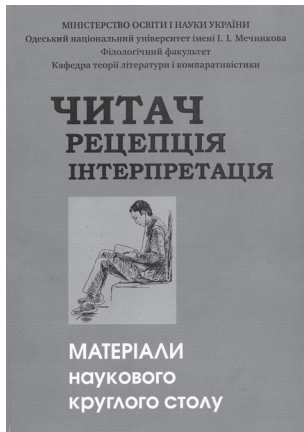
DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129481>

### СПІВТВОРЧИСТЬ РОЗУМІЮЧИХ: АВТОР — ЧИТАЧ — ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

*Мирослава Гнатюк, д-р філол. наук, проф.*

*Київський національний університет ім. Т. Шевченка  
gnatjuk-m@ukr.net*

**Рецензія: Читач. Рецепція. Інтерпретація: [матеріали наукового круглого столу / за ред. Н. М. Шляхової: МОН України; ОНУ ім. І. І. Мечникова; філолог. ф-т; каф. теорії л-ри і компаративі]. — Одеса: Астропринт, 2017. — 128 с**



Одеська філологічна школа давно й заслужено є однією з провідних в українському літературознавстві. Її осердя — кафедра теорії літератури та компаративістики, якою по-материнськи опікується багатолітній очільник, видатний науковець, доктор філологічних наук, професор Нонна Михайлівна Шляхова, яка й нині у мейнстрімі нових, ефективних методів дослідження вітчизняної та світової літератури. Про це свідчить черговий науковий збірник статей — матеріалів наукового круглого столу «Читач — рецепція — інтерпретація» («Астропринт», 2017), виданий

за редакцією Н. М. Шляхової. Доповідачами виступили як знані, так і молоді науковці, які під вмілим диригуванням вельмишановної Нонни Михайлівни склали той багатозвучний гармонійний оркестр, котрий також можна схарактеризувати як співтворчість розуміючих. Підтвердженням цієї думки є безпосереднє враження одного з учасників — Артура Малиновського, який, розглядаючи проблему діалогічності літературної комунікації на перетині «різних

наук про людину і наук про дух», зауважив: «Круглий стіл об'єднує мовознавців і літературознавців у вирішенні титульної для них проблеми читача — реципієнта, сприймаючого суб'єкта, співтворця, співрозмовника, — та віднайденні перспектив її подальших наукових інтерпретацій і тлумачень. І хоча Михайло Бахтін не запрошував «до свого бенкетного столу літературознавців» [3, с. 131], Нонна Михайлівна Шляхова, з опертям на фундаментальні факультетські наукові традиції, вже не вперше у симпозіумному просторі (який, до речі, генетично пов'язаний з атмосферою бенкетності) консолідує інтелектуальні сили та творчі зусилля представників обох гілок філологічної науки» [8, с. 83].

Відкриває збірник Вступне слово Нонни Михайлівни Шляхової, яка філігранно розставила основні акценти у темі засідання круглого столу: «Читач. Рецепція. Інтерпретація». Апелюючи до видатних постатей вітчизняного літературно-наукового дискурсу — М. Драгоманова, П. Куліша, І. Франка, О. Потебні, М. Зерова, О. Білецького, Ю. Меженка, Ю. Липи, Б.-І. Антонича та ін., а також до відомих зарубіжних учених — У. Еко, М. Фуко, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Дерріди, В. Ізера, Г.-Р. Яусса, В. Прозорова, О. Скафтімова та ін., модератор зустрічі охарактеризувала різні наукові концепції, тим самим зацентровуючи багатоаспектність підходів до висвітлення заявленої проблематики, продукування власних версій та пропозицій щодо розв'язання поставлених завдань.

«Літературознавчу гілку» збірника представляє широкий спектр досліджень, присвячених актуальним проблемам рецепції й інтерпретації тексту, постаті автора і читача, неоднозначності категорій «текст — твір». У статті Євгена Черноіваненка «Тип літератури и проблема інтерпретації произведения» виокремлено п'ять основних тез, пов'язаних зі специфікою рецепції й інтерпретації літератури залежно від історичної доби, її естетичних уподобань, світської і релігійно-духовної культури, взаємовідносин автора та читача. На своєрідності інтерпретації літературно-критичного тексту зосередилася Ніна Раковська у своїй статті «Літературно-критический текст. К проблеме интерпретации», допустивши, що такі поняття, як «аналіз» та «інтерпретація», можна застосовувати паралельно. Дослідження Ольги Подлісецької «Проблема автора і читача в українській літературі та критиці кінця ХІХ — початку ХХ століття» виводить на перший план такі болючі питання, як: «письменник і юрба», «автор-

ське розуміння й читацька рецепція», «інтелігенція та народ», «як (чи) много важить Слово?». Свій погляд у площину художнього тексту спрямовує й Валентина Мусій, успішно виявляючи «Рецептивный потенциал паратекстуальности», означає його як ефективний спосіб розпізнання сенсів, закладених автором у творі. Поетів-модерністів Срібного віку не обійшла своєю увагою Надія Сподарець, запропонувавши студію «Теоретико-методологические основы исследования диалогизма литературного сознания поэтов-модернистов Серебряного века». Діалогічний модус літературної свідомості цього покоління розглянуто крізь призму міждисциплінарних методологічних обґрунтувань та враховуючи основні теоретичні матриці провідних учених, передусім М. Бахтіна. Полігоном дослідження творчої лабораторії митця, його художніх стратегій стала відома поезія М. Заболоцького у статті Діни Чернявської «Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья...» (художественные стратегии и технологии творческого процесса в стихотворении Николая Заболоцкого «Гроза»). Вже згадуваний Артур Малиновський доскіпливо розглянув текстопородження й текстосприймання у своєму дослідженні «Читач у глибинах тексту (До питання про діалогічність літературної комунікації)». Наголосивши на трагічному розриві між читачем явним (теперішнім) та істинним, який завжди попереду («він є і його немає»), «До проблеми «внутрішнього» читача (випадок Шевченка)» звернулася Оксана Шупта-В'язовська. Назву статті Михайла Грицкевича «Автор и читатель — многогранность и модификация во времени» визначила історія стосунків автора і читача, розглянута на прикладі творчості відомого російського письменника О. Твардовського. Важливе питання співтворчості у площині «автор — текст — читач» постало у статті Миколи Пашенка «Проблема субъективности в интерпретации художественного текста», де автором акцептується незрідка ігнороване дослідниками поняття відповідальності читача перед автором, як і навпаки. Усебічно дослідила проблематику суб'єктивності процесу рецепції й інтерпретації у детективному жанрі Тамара Морєва, запропонувавши статтю «Множественность точек зрения на преступление как стратегия автора детектива в его игре с читателем». Традиційно інтригуючий трикутник «автор — герой — читач» привернув увагу Ольги Добробабіної в дослідженні «Автор — герой — читач» у повістях Л. М. Толстого 80–90-х років XIX століття». Своїми враженнями від характеру комунікації, ти-

пології глядачів сучасного театрального дійства поділилася Наталія Малютіна в студії «Театр і драма: діапазон дискурсивних практик у рецептивному аспекті», підмітивши таку закономірність, як «іронічна (само)рефлексія сучасної драматургії і театральних проєктів», більше розрахованих на перфоменс.

Переважаючи «літературознавчу гілку» наукового збірника гармонійно доповнюють мовознавчі статті: Наталії Кондратенко «Рецепція українського постмодерністського тексту: мовний аспект», де основна увага зосереджується на категоріях «текстова варіативність», «метатекстотворення», «мовний бунт», «стилістичний епатаж» та на принципах структурування постмодерністської художньої прози. Лариса Семененко, на жаль, нині покійна, означивши тему «Грамотична категорія роду як об'єкт рефлексій митців художнього слова», розглянула народження нових смислів під кутом зору ГКР (граматичної категорії роду) на багатому літературному матеріалі. Рецептивні стратегії в медіапросторі стали предметом аналізу у статті Світлани Фокіної «Современный опыт читательских рецепций литературного on-line пространства» та Олени Іванової «Про читацькі зусилля в медіатизованій культурі». Обидві авторки сходяться на думці про необхідність опосередкованості культурного контексту в масовізації читання та навігаційній мапі інтернетпростору. Актуальні методологічні розсліди Сергія Остапенка «Проблема разграничения интерпретации и анализа в трудах М. Л. Гаспарова» визначили тему його статті, логічно спонукаючи Нонну Михайлівну Шляхову до слушного висновку, що дослідник «фактично ініціював нову тему для обговорення за майбутнім науковим круглим столом» [10, 119].

Своєрідним містком до нього стало заключне слово шанованої вченої, яка до розмови про читача, рецепцію й інтерпретацію долучила працю, що заслуговує на особливу увагу в контексті літературної герменевтики — докторську дисертацію Олександра Домашенка «Лірична поезія в аспекті інтерпретації і тлумачення (на матеріалі російської поезії XIX–XX ст.» захищену в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у 2009 році. Висновки, зроблені Нонною Михайлівною Шляховою, спонукають не тільки до глибоких роздумів, а й до вироблення нових стратегій рецепції та інтерпретації художнього й наукового тексту «адже на горизонті естетичного сприйняття цілком слушно, що навіть різні тлумачення не обов'язково мають суперечити одне одному, бо літературна комунікація від-

криває діалог, у якому правдиве і хибне можна виміряти лише тим, чи інші тлумачення сприяють дальшому розгортанню невичерпного значення художнього твору» [11, 125].

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки незаангажований, позбавлений ідеологічних догм погляд на авторський текст став результатом ґрунтовних досліджень, де вихід на перший план історії тексту твору з точки зору послідовної еволюції — від становлення й розвитку первинного задуму до кінцевого результату втілення — входить у рамки теоретичного осмислення способів творчої роботи, еволюції образної і світоглядної системи митця, психології процесів художнього мислення. Тенденція наближення до адекватного прочитання літературного тексту, зацентрована сучасними інтерпретаційними методологіями, значною мірою зумовлюється новими уявленнями про текст, які постають у призмі його генетичного прочитання. Так, у генетичній критиці, текстології текст розглядається як «простір різноманітних співвідношень, пов'язаних із різними сферами (соціокультурною, науковою, а також афективною), як перехрестя, де слово означає не предмет, а безкінечну й невизначену послідовність можливих замінь, трансформацій, переносів, метафор і т. д. Власне, твір і виникає на перехресті всіх цих можливостей» [7, 132–133]. Генетичне прочитання виявляє рух внутрішньої логіки розвитку тексту, розмаїтість смислових вузлів, які незрідка зумовлюють перенесення певних акцентів із канонічних версій, що з ними звикли працювати теорія й історія літератури, — на авантест, прихований за «ширмою» канону. Відтворити всі етапи його створення у процесі письма — значить розкрити генезу тих зв'язків, які існують між різними джерелами одного і того ж твору в його різночасових вимірах, зліквідувати той розрив між синхронією та діахронією, літературним рядом та історією, який мав місце в методології «формальної школи», а згодом і структуралізму. Категоричне твердження Р. Барта «література або історія» («Litterature ou Histoire»), що стало назвою відомої його роботи, було пом'якшене гаслом фундатора тартуської школи структуралізму Ю. Лотманом — «разом з історією», а не «замість історії». Структуральний метод, який передбачав розрив усіх зв'язків твору з епохою, культурою, контекстуальністю творчості митця, сповідуючи бартівське «Нічого не існує поза текстом», досить скоро виявив свої вразливі місця. Практично переписавши бальзаківського «Сарразіна» у праці «С/3» («S/Z»; 30 сторінок нове-



ли коментуються на 223 сторінках), Барт постійно обмежував себе при першій потребі виходу за рамки тексту, провокуючи штучною ізоляцією викривлене бачення об'єкта. Він нехтує історією тексту й оперує лише першою редакцією новели, що стояла біля витоків «Людської комедії» та, на відміну від останньої, ще мало пов'язана з пізньою творчістю письменника. Правда, розглядаючи текст як самодостатню цінність, він водночас заявляє й про те, що текст «ніколи не може бути один». Заперечуючи тим самим можливість ізолюваного аналізу, вчений приходив до одного з визначальних понять постструктуралізму — інтертекстуальності, де на його розумінні тексту виразно позначився вплив концепцій Ю. Крістєвої та Ж. Дерріди. Цей перехід від структуралізму до постмодернізму якраз і можна розглядати як перехід від твору до тексту (за назвою однойменної праці Барта), де суть текстуального аналізу полягає у тому, що «текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування» [2, 497]. Генетична критика, яка значною мірою завдячує своєю з'явою розвиткові структуралізму, також протиставилася його закритим системам, котрі можна аналізувати лише виходячи із внутрішньої логіки тексту, і прийняла текстологічний постулат єдності синхронії та діахронії. Оперуючи висхідними принципами структуралістської методології, чітку розмежувальну лінію між структуралізмом та герменевтикою проводить О. Астаф'єв, навівши такі опозиції: «Структуралізм за висхідний момент інтерпретації явища бере його наукове пояснення: зіштовхуючись із одиничними явищами, він прагне встановити той загальний закон («причину»), що панує над окремими фактами. Герменевтика ж відштовхується від ідеї розуміння явища, проникнення у мотиваційний, інтенціональний рівень людської діяльності або за рахунок психологічного «вживання» в нього (Ф. Шлейєрмахер, Дільтей, Зіммель), або ж за рахунок депсихологізованого з'ясування семантики і її результатів — знаків, знакових утворень (Шпет, Гадамер, Рікер). Тому герменевтика встановлює з літературою суб'єкт-суб'єктні, «діалогічні» відношення, а структуралізм — суб'єкт-об'єктні, предметно пізнавальні. Герменевтика розмовляє з літературою, а структуралізм мовить про неї. Герменевтика експлікує та інтерпретує неявні змісти, а структуралізм описує загальнозначущі закони. Тут

ми не будемо вникати в інші ділянки структурного пояснення: каузальне, яке встановлює причину і наслідок, генетичне, яке пов'язує пізніший стан об'єкта із попереднім, телеологічне, котре розкриває причину феномена» [1, 19].

Виявляючи максимальні можливості тексту, його «іншопросторові» виміри, дослідження генезису тексту привідкриває завісу над автором, де він постає і як Творець, деміург, і як звичайний робітник, чи в найвищому сенсі — Майстер, який постійно бореться зі спротивом матеріалу, а часто і з самим собою, проявляючи при цьому не лише авторську волю, а й інколи авторське безвілля. Варто зауважити, що роль суб'єкта письма не завжди однозначно розцінювалася. Достатньо згадати хоча б засади «нової критики». Концепція ігнорування постаті автора й концентрація лише на тексті не випадково обумовили подальшу кризу течії. Знаковими в цьому контексті є статті Р. Барта «Смерть автора» та М. Фуко «Що таке автор?», в яких висловлюється думка про автономність письма як такого й відкидання ключової ролі автора в процесі аналізу. Наводячи приклади С. Малларме, П. Валері, М. Пруста та інших, семіотик Р. Барт прагнув довести думку про відокремленість (абстрагування) письма від автора, коли мова стає на місце того, хто вважався її носієм, тобто твір є безособовою сутністю. У міркуваннях М. Фуко «оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальності його відсутності, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма» [9, с. 599].

Для Р. Барта і Ж. Дерріди уявлення про текст як цілісний феномен є нонсенсом. Письмо розглядається як безперевний процес, що немає початку й кінця, а кожне нове висловлювання «пишеться» наче палімпсест, поверх попередніх висловлювань. Відповідно, будь-яка інтерпретація тексту є одночасно його палімпсестним прочитанням. У спробі дійти до «найдрібніших капілярів смислу», показати, яким багатозначним є «неповно-множинний текст», Барт використовує такий оціночний критерій, як: «le scriptable» і «le lisible». Надаючи словам «писати» і «читати» статус неперехідності, він користується саме іменником у визначенні сутності тексту, який називає «таким, що пишеться» й «таким, що читається». Власне, читаючи текст, його належить сприймати так, наче сам і пишеш. Розчинення тексту та його значення у процесі «письма» відповідно означає й «смерть автора». На зміну йому, як виразнику певного смислу, приходять все той же Скриптор, що перестає існувати відразу по створенні тексту. Поз-

бавлений остаточного смислу, такий текст виявляє антитеологічний підхід і мислиться як постійно функціонуючий в деконструюючому просторі «переписування», де щораз твориться новим читачем без урахування авторської волі. Однак реабілітація «автора», проведена генетичною критикою, яскраво засвідчила те, що «рукописи змушують нас уважно вдивлятися в цю пишучу інстанцію, пробуючи досягнути її особливості. Ухилятися від відповіді тут неможливо. «Усунення суб'єкта погано узгоджується з присутністю руки, яка виводить знаки на папері», — зауважує Мішель Конта. Присудок «писати» потребує підмета. Якраз найінтимніше письмо — записні книжки, щоденники — показує, як тісно пов'язано пережите, реальне, біографічне з письмом самого твору і як шляхом безкінечно малих змін, цінною жорстокої боротьби реальне «я» перетворюється в літературного оповідача». Так, наприклад, «Пруст, написавши «Жака Сантея» від третьої особи, поступово, з величезними острогодами, вводить у «книгу, яку необхідно написати», оповідача свого роману, плутаючи фрази від третьої особи («Юнак, котрий спить») із фразами від першої особи («Упродовж тривалого часу я лягав спати засвітло»)» [6, 48–49].

На думку Г.-Г. Гадамера і П. Рікера, автор та інтерпретатор однаково задіяні у процесі смислотворення. Осягнення суті авторського тексту — це завжди вияв додаткових смислів, яких він сам навіть не передбачав. Значною мірою, це зумовлено функціонуванням тексту в різних культурно-історичних вимірах. «Твір мистецтва, — писав Г.-Г. Гадамер, — у своїй унікальності, не є простим носієм певного сенсу, який можна було б виразити й через інші носії. Сенс мистецького твору скоріше в самому його існуванні. Щоб уникнути фальшивих асоціацій, слід було б замінити слово «твір» іншим словом, скажімо, словом «утворення». <...> Хто створив твір мистецтва, насправді стоїть перед утворенням, творінням своїх рук не інакше, як і будь-який глядач» [5, 80].

Сучасний американський дослідник Ерік Дональд Хірш розглядає авторський намір як «центр», «оригінальне ядро», від якого відходять численні інтерпретаційні кола. Всі їх необхідно співвідносити з авторським задумом, оскільки смисл (meaning) стосовно значення (significance) — незмінна величина. Кожне нове покоління читачів вносить своє розуміння у значення, де зафіксовано відношення між смислом та суб'єктом. Ця думка, до певної міри, суголосна твердженню М. Бахтіна про те, що «у процесі свого посмертного життя вони

(великі твори. — М. Г.) збагачуються новими значеннями, новими смислами; ці твори неначе б переростають те, чим вони були в епоху свого створення. Ми можемо сказати, що ні сам Шекспір, ані його сучасники не знали того «великого Шекспіра», якого ми тепер знаємо» [4, 350–351]. Цікаво, що ці численні смисли вчений розглядає як результат творчої волі автора, а не привнесені ззовні інтерпретаторами.

Кожна епоха й кожен читач роблять свій внесок у смисл твору, вступаючи з автором у діалогічний процес, тим самим поширюючи межі тексту до співтворчості розуміючих.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Г. Структуралізм: Методологічна система і модель культури / О. Г. Астаф'єв // Філологічні семінари. Літературознавчі методології: практика і теорія. — К: ВПЦ «Київський університет», 2004. — Вип. 7. — С. 17–20.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — 2-ге вид., доп. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 497–524.
3. Бахтин М. М. Естетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986.
4. Бахтин М. М. Проблема текста в лінгвістике, філології и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 306–352.
5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. — К.: Юніверс, 2001. — 288 с.
6. Грезийон А. Что такое генетическая критика? / А. Грезийон // Генетическая критика во Франции. Антология. — М.: ОГИ, 1999. — С. 26–57.
7. Левайан Ж. Письмо и генезис текста // Генетическая критика во Франции. Антология. — М.: ОГИ, 1999. — С. 129–141.
8. Малиновський А. Читач у глибинах тексту (До питання про діалогічність літературної комунікації) / А. Малиновський // Читач. Рецепція. Інтерпретація: матеріали наукового круглого столу / за ред. Н. М. Шляхової: МОН України; ОНУ ім. І. І. Мечникова; філолог. ф-т; каф. теорії л-ри і компаратив. — Одеса: Астропринт, 2017. — 128 с.
9. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — 2-ге вид., доп. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 598–613.
10. Шляхова Н. М. Ремарка / Н. М. Шляхова // Читач. Рецепція. Інтерпретація: матеріали наукового круглого столу / за ред. Н. М. Шляхової: МОН

- України; ОНУ ім. І. І. Мечникова; філолог. ф-т; каф. теорії л-ри і компаратив. — Одеса: Астропринт, 2017. — 128 с.
11. Шляхова Н. М. Заключне слово / Н. М. Шляхова // Читач. Рецепція. Інтерпретація: матеріали наукового круглого столу / за ред. Н. М. Шляхової: МОН України; ОНУ ім. І. І. Мечникова; філолог. ф-т; каф. теорії л-ри і компаратив. — Одеса: Астропринт, 2017. — 128 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 січня 2018 р.*

DOI <http://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129484>

## БЕЗМЕЖЖЯ ТЕКСТУ Й РАМКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

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

*Познанський університет імені Адама Міцкевича  
yapopk@gmail.com*

**Рецензія: Дзера О. Біблійна інтертекстуальність і переклад : англо-український контекст : [монографія] / Оксана Дзера. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. — 490 с.**



Власне кажучи, європейська філологічна наука починалася з Біблії. Адже найдавніші переклади та редакції ар-хітвора християнської цивілізації стали чудовим матеріалом для того, аби вибудувати на їхній підставі певні систематичні спостереження, а згодом і теоретичні висновки. Біблія не тільки надихала своїми потужними сюжетами та образними засобами, вона століттями слугувала доброю школою вдосконалення філологічних умінь — спочатку для скрипторів-переписувачів і перекладачів, а згодом і для оригінальних письменників та науковців. Із плином часу народжувалися не тільки нові тлумачення, а численні інтерпретації, усе це наростало лавиною, так що потреба фахового наукового коментаря ставала не просто відчутною, а й просто-таки нагальною. Тому в ХІХ–ХХ ст. сформувалися цілі наукові школи, які своїм завданням поставили інтерпретацію біблійних текстів. Роботи на цьому полі не забракло нікому, і досі біблійні студії успішно розвиваються в багатьох європейських (і не тільки) країнах.

В Україні наукова праця над текстами Біблії та її перекладів велася загалом слабко і фрагментарно, що можна пояснити обставинами екзистенції нашої гуманітарної науки в минулому двадцятому столітті. У період радянської історії, який тривав досить довго й охопив кілька поколінь ХХ ст., Біблія взагалі була забороненим

текстом, який не те що інтерпретувати, а й читати було не вільно. Саме з цього минулого винесено стереотипне уявлення, яке досі побутує в українському суспільстві, про нібито архаїчність та незначну вартість Святого Письма. Адже в радянській ідеології його роль було виразно маргіналізовано, а офіційна пропаганда обходила лише невисокого рівня агітпропом, що мав на меті розвінчання релігійної доктрини, але при цьому обмежувався найбільш банальними аргументами. Для прикладу згадаймо хоча б найвизначнішого ідеолога сталінського атеїзму Ємельяна Ярославського (власне кажучи, Мінея Губельмана, 1878–1943), численні пропагандистські брошури якого видавалися масовими накладками та були поширені в СРСР аж до кінця 80-х років. На жаль, такий примітивний підхід надовго унеможливив перспективу об'єктивних наукових студій над Біблією в нашій країні.

Після тривалої історичної амнезії сьогодні ці студії нарешті відроджуються. Українська наука вже має кілька вагомих праць із цієї галузі. Рецензована монографія Оксани Дзери є добрим підтвердженням такої обнадійливої тенденції. Авторка цієї ґрунтовної праці береться заповнити виразну наукову лакуну, яка утворилася через неухагу українських учених до досліджуваної проблематики. Вона аналізує, систематизує та класифікує основні актуалізації біблійного інтертексту, апробуючи щодо них два погляди — у внутрішньобіблійному та позабіблійному просторах. Монографія має добре розбудовану структуру, що відповідає темі й завданням дослідження. Вона буде корисною для всіх, хто причетний до біблійних текстів під тим чи іншим кутом зору — для перекладознавців, лінгвістів, літературознавців, культурологів, теологів.

Авторка слушно вважає, що переклади та інтерпретації Біблії в багатьох національних культурах є цінним досвідом культурного трансферу, тобто запозичення і привласнення комплексу словесно-образних значень, які з плином часу стають своєрідним кодом порозуміння. Про це блискуче писав канадський дослідник Норптоп Фрай, який присвятив проблемі видатну працю «Великий код: Біблія і література» (\*укр. пер. І. Старовойт, Львів, 2010). Оксана Дзера сприймає біблійну традицію в англійському та українському контекстах саме в такому ключі — як формування певного культурного коду. Вона пише: «Переклади Святого Письма зіграли вагомий роль у формуванні національно-культурної ідентичності різних народів. Водно-

час розмаїті соціально-культурні чинники зумовили численні девіації у тлумаченні Біблії, що простежуються в її національних перекладах і формують національні біблійні концептосфери, чому сприяє становлення і активний розвиток лінгвоконцептології. Відповідно, кожна лінгвокультура творить власне ядро біблійного прототипу, куди входять релевантні для даної нації біблійні фрейми, що для іншої лінгвокультури можуть бути периферійними чи загалом виходити за межі прототипу, майже унеможливаючи ідентифікацію. Ядро національного біблійного прототипу лежить в основі біблійних інтертекстів, що простежуються у творах представників кожної конкретної лінгвокультури» (с. 429).

Монографія Оксани Дзери складається з передмови, чотирьох розділів, висновків та списку наукової літератури. Варто підкреслити, що бібліографія дослідження досить ґрунтовна, адже включає, крім основних джерел, чимало довідкової літератури (окремий список). У першому розділі праці розглянуто біблійну інтертекстуальність як об'єкт наукового аналізу сучасного перекладознавства. Тут з'ясовано поняття інтертекстуальності, яке для цієї роботи є базовим, подано основні наукові ідеї, що виражають цю категорію в гуманітарних науках. Як водиться, авторка проводить баланс досліджених та мало досліджених аспектів, вона актуалізує проблему перекладів Святого Письма в англomовному та україномовному світі. Прикметно, що, окрім праць західних теоретиків (Ю. Крістева та її послідовники), залучено до розгляду й доробок українських учених — як у галузі біблійної герменевтики, деконструкції, когнітивістики (І. Набитович, З. Лановик, О. Селіванова), так і в галузі перекладознавства (М. Новикова, А. Содомора, М. Лановик та ін.). Приділено увагу також важливим для роботи термінам, як-от: *sacrum*, *мотив*, *архетип*, *інтертекст та біблійний інтертекст*, *біблійна концептосфера*. Авторка вдається до цікавих екскурсів в історію. Вона подає приклади відтворення в перекладі бінарних біблійних концептів, що представлені в художніх текстах Тараса Шевченка.

У черговому другому розділі дослідниця аналізує метамову, за допомогою якої вивчають біблійну інтертекстуальність. Вона пропонує певні уточнення в цьому ключі, зокрема вводить поняття та категорії, які загалом відповідають запитам сучасного біблієзнавства і в контексті роботи виглядають цілком доречними. Це термін *біблеїзм*, що визначається на межі літературознавчого та лінгвістичного його зна-



чень, а також термін *біблема*, яким позначено неідіоматичні біблійні інтертекстами авторського мовлення. Пропонуючи свій погляд на дослідження біблійного інтертексту, авторка перехресно залучає кілька підходів, зокрема йдеться про інструментарій, що застосовується в контрастивній лінгвістиці та в перекладознавстві.

Оригінальною в контексті праці виглядає її третя частина, в якій маємо звернення до творчої спадщини Івана Франка. Творчість класика української літератури тут оцінено з погляду численних співвідношень із біблійними текстами. Безумовно, Іван Франко — один із найвидатніших українських авторів, які були міцно закорінені в біблійній традиції та які запропонували оригінальне й новаторське її застосування для сучасних потреб. Оксана Дзера пропонує докладний аналіз біблійних інтертекстів Івана Франка, що проявилися в різних жанрах та формах його багатой творчості. Вона залучає до дослідження не тільки художні твори, а й наукові праці та переклади І. Франка. На підставі такого аналізу авторка доводить цінність та цілісність інтерпретативної концепції Святого Письма, що склалася у творчому доробку Каменяря. Гадаю, що висновки дослідниці збагатять дискурс сучасного франкознавства, яке останнім часом розвивається досить таки динамічно.

Оскільки в назві наукової праці означено англо-український контекст, то черговий розділ монографії Оксана Дзера присвячує рецепції Біблії в англomовних текстах. У ньому розглянуто відтворення позаканонічних імпліцитних інтертекстів гріхопадіння і братовбивства, які були оригінально інтерпретовані в текстах, що стали класичними в англomовній літературі, а саме — в трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» і в романі Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея». Звертаючись до українських перекладів цих текстів, дослідниця акцентує увагу на національних особливостях, які позначають ці переклади, на відтворенні інтертекстуальних паралелей, що виражають різні семантичні й ментальні нюанси. Зокрема, такі особливості вона з'ясовує на прикладі перекладів Ростислава Доценка.

Оцінюючи працю в цілому, зауважу, що мені як читачеві не завжди була зрозуміла аргументація вибору матеріалу для аналізу. Безумовно, авторка не могла охопити надто багато, а для такої роботи вистачило б або англійських, або українських перекладів та літературних перегуків. Важко заперечити щодо вибору Шекспіра, тут ситуація цілком безапеляційна. Слабше аргументовано аналіз «Пор-

трета Доріана Грея». Чому цей, а не інший твір визнаного майстра обрано, чому саме Вайлд, а не інший видатний представник англійського модернізму (Еліот, скажімо, чи Павнд?). Подібне враження виникає щодо українських авторів. На початку праці Оксана Дзера заявляє, що саме Шевченко і Франко найоригінальніше адаптували біблійний текст на ґрунті української літератури. Ця теза повторюється також далі, і її важко заперечити. Однак у структурі праці творчість першого й другого класиків відбита неоднаково, з явною диспропорцією в бік Франка. Якщо про Шевченкові зв'язки з Біблією йдеться в одному з параграфів першого розділу (власне, 1.2.4.), то Франкові присвячено солідну увагу, що виражено у змісті цілого III розділу монографії. Здається, Шевченкові тексти також були би доречні в інших частинах роботи і їх можна було би залучати більш активно.

У науковій монографії Оксани Дзери «Біблійна інтертекстуальність і переклад: англо-український контекст» (Львів, 2017) відображені великі амбіції сучасного дослідження з міждисциплінарним поглядом на проблематику. Авторка охопила досить-таки поважний обсяг різноманітного матеріалу — як науково-дослідницького, так і прикладного, літературного. Вона виявляє гнучність в інтерпретації теми, володіння сучасними методами аналізу тексту та дискурсу. Варто відзначити добре вироблену професійну мову, якою послуговується дослідниця: це і властива термінологія, і коректність формулювань, і чіткість аргументації тощо. Висновки праці виглядають переконливо, вони належним чином відображають специфіку матеріалу та методи дослідження. Оксана Дзера запропонувала нову методику дослідження біблійного інтертексту (в межах порушеної в монографії проблематики) — через успішне поєднання методів та прийомів аналізу зі сфер сучасного перекладознавства, лінгвістики та літературознавства (метод контекстуального і дискурсивного аналізу, етимологічний аналіз, порівняльно-зіставний, концептуальний, фреймовий). Цей її досвід варто буде використати іншим науковцям, що працюють у суміжних галузях.

Підсумовуючи зроблене, Оксана Дзера не тільки констатує значний масив осмисленого нею матеріалу, а й твердить про відкритість теми на нові ймовірні студії. Справді, біблієзнавчі дослідження на українському ґрунті сьогодні розвиваються досить активно і, безумовно, монографія дослідниці знайде в них певне відображення та

спонуку до розбудови знань. Все сказане вище дає підстави схвально оцінити нову наукову публікацію, що стане добрим набутком української гуманітарної науки, зокрема прислужиться у прикладній лінгвістиці та перекладознавстві.

*Стаття надійшла до редакції 23 березня 2018 р.*

## НАШІ АВТОРИ

---

1. **Мізінькіна Олена Олексіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
2. **Скляр Наталя Володимирівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
3. **Фокіна Світлана Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
4. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
5. **Лавренюк Віолетта Василівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету
6. **Мостова Людмила Борисівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
7. **Погосян Наталія Георгіївна** — здобувач кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
8. **Анненкова Олена Сергіївна** — доктор філологічних наук, професор кафедри російської і зарубіжної літератур Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова
9. **Атаманчук Вікторія Петрівна** — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка
10. **Богданова Ольга Володимирівна** — доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філологічних досліджень Санкт-Петербурзького державного університету (Росія)
11. **Кара Тетяна Сергіївна** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри германських мов Міжнародного гуманітарного університету

12. **Кінер Мілена** — аспірантка Інституту російської філології Жешувського університету (Польща)
13. **Коваленко Алла Федосіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри періодичної преси та медіаредагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
14. **Мусій Валентина Борисівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
15. **Соколовська Юлія Степанівна** — кандидат філологічних наук, журналіст газети «Край»
16. **Філат Тетяна Віталіївна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»
17. **Гнатюк Мирослава Михайлівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка
18. **Поліщук Ярослав Олексійович** — доктор філологічних наук, професор кафедри україністики Інституту російської та української філології Познанського університету імені Адама Міцкевича (Польща)

Збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук (літературознавство) наказом Міністерства освіти і науки України № 1604 від 22.12.2016 р.

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол засідання № 8 від 17.04. 2018 р.)

Періодичність виходу журналу: 2 рази на рік

**Офіційний веб-сайт видання: <http://psl.onu.edu.ua/>**

**Бази реферування та індексування журналу:**

**Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;**

**Українські наукові журнали;**

**Репозитарій Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;**

**Base-search;**

**Google Scholar;**

**Index Copernicus**

**ICV 2016: 59.42**

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.

Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск

**Є. М. Черноіваненко**

The miscellany included in the list of scientific professional publications of Ukraine Philology (literary studies) by the decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine N 1604 from 22.12.2016.

Recommended for publication and distribution via the Internet by Philological Faculty Academic Council of Odessa National I. I. Mechnikov University (session protocol N 8 from 17.04.2018)

Frequency: twice a year

**Site of Edition: <http://psl.onu.edu.ua/>**

**Base of referencing and indexing of the journal:  
Scientific Periodicals in National Library of Ukraine Vernadsky;  
Ukrainian scientific journals;  
Institutional Repository at Odesa I. I. Mechnikov National University;  
Base-search;  
Google Scholar;  
Index Copernicus  
ICV 2016: 59.42**

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 12,56.  
Тираж 100 прим. Зам. № 192 (68).

Адреса редакції:  
65058, м. Одеса, Французький бульвар, 24/26,  
кафедра теорії літератури та компаративістики  
**fdp@onu.edu.ua**  
*Тел. моб.: (067) 491-12-14, тел./факс: (0482) 63-76-04*

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
*Тел.: (0482) 37-14-25, 37-07-17, (048) 7-855-855*  
**www.astroprint.odessa.ua; astro\_print@ukr.net**  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.