

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 27***

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 критики, з питань поетики художнього твору, в яких висвітлюються різні аспекти індивідуальної творчості, компаративістики, літературного процесу в українській, російській та інших національних літературах класичного періоду та ХХ–ХХІ століття, подаються рецензії та хроніка подій з наукового життя.

Для науковців, викладачів і студентів.

Редакційна колегія:

**Є. М. Черноіваненко** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *відповідальний редактор*; **Н. І. Бернадська** — доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка); **Леслава Кореновська** — доктор філологічних наук, професор (Краківський інститут Неофілології Педагогічного університету ім. Комісії Народної освіти); **Н. П. Маляотіна** — 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:

**Галина Андріївна Александрова** — доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

**Степан Іванович Хороб** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

*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 № 2 від 16.10.2018 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

Slavic Humanities Index

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 27*

2018

UDC 82.09(083)

Founder: Odessa I. I. Mechnikov National University

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

The journal is recommended for scientists, teachers, students.

Editorial board:

**Eugene Chernovanenko** — 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 Malyutina** — 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 Ulińska** — 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:

**Halyna Aleksandrova** — Doctor of Philology, professor, senior scientific worker of the Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv;

**Stepan Khorob** — Doctor of Philology, professor the head of Department of Ukrainian Literature of Vasyl Stefanyk Precarpathian National 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 2 from 16.10.2018*)

**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 ICI 2016: 59.42

Slavic Humanities Index

## ЗМІСТ

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

**Борисенко Наталя**

Механізми трансформації життєвого матеріалу в літературний текст у циклі «На березі часу» Валерія Шевчука .....11

**Сасенко Валентина**

Етико-естетичні горизонти інтелектуального детективу Бориса Нечерди («Смерть кур'єра») .....29

**Шевченко Тетяна**

Особливості ментативу в есеях-шкіцах .....50

### ДАВНЯ І КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

**Баняс Наталія, Баняс Володимир**

Мистецько-світоглядне новаторство поеми «Христос на Оливній горі» Жерара де Нерваля .....59

**Вільна Ярослава**

Ідеали української інтелігенції 80-х рр. XIX ст. в художній інтерпретації І. Нечуя-Левицького .....74

### ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

**Жук Юлія**

Елементи фентезі в постмодерністському романі В. Гранецької «Тіло ТМ» .....86

**Левченко Валерій, Левченко Галина, Пиль Майя**

Произведения С. А. Есенина во времени и исторических эпохах: поэма «Песнь о великом походе» и стихотворение «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» .....97

**Лисанець Юлія**

Наративна дифузія у прозовій творчості Вільяма Карлоса Вільямса .....112

**Korenovska Leslava**

Hypostases of artistic space: nostalgia and imagination  
(on the example of the story «Kabala» by A. Potyomkin) .....122

**Мусий Валентина**

Место универсалий в формировании когнитивного разрыва  
в рассказе А. Н. Толстого «День Петра» .....132

**Романова Катерина**

Прояви креолізованого тексту в казці М. Жука «Дрімайлики» ...142

**Стеблина Наталія**

«Світ речей» та «оточення» героїв у романі О. Забужко «Музей  
покинутих секретів» .....153

**Філат Тетяна**

Особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля  
в ліриці Ліни Костенко (стаття друга) .....165

**Фокина Светлана**

Диалог с Серебряным веком в «Аргентинском» лирическом  
сюжете поэта-эмигранта А. Ширяева. К вопросу  
об «апокалиптической» поэтике .....176

**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ****Гуменний Микола, Гуменна Віра**

А. Барбюс, Е. Ремарк й О. Гончар: майстерність антивоєнної  
романістики .....187

**Коробкова Наталія**

Архітектурні та театральні коди в літературно-художньому  
творі .....200

**Мізінькіна Олена**

Перитекст історичного роману «Золоті стремена» Раїси  
Іванченко .....214

**РЕЦЕНЗІЇ****Нечиталюк Ірина**

Ще один крок в осмисленні жанрової природи «поезії  
у прозі» .....226

**Пащенко Микола**

20-й Філологічний семінар: сучасні пошуки і виміри науки . . . . .229

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

**Коробкова Наталія**

Шляхами наукового пошуку (Одеса, 4–5 жовтня 2018 року) . . . . .248

**Малиновський Артур**

Четверта міжнародна конференція з українсько-польського  
циклу (Одеса, 10–11 вересня 2018 року) . . . . .254

НАШІ АВТОРИ . . . . .258

## CONTENTS

---

### THE PROBLEMS OF THE RESEACH THEORY AND NETHODOLOGY

#### *Borysenko Nataliya*

The Mechanisims of the Transformation of Living Material  
into the Literary Text in Valery Shevchuk's Cyclus «On the Bank  
of the Time» .....11

#### *Saenko Valentyna*

Ethic-Aesthetic Horizons of an intellectual Detective  
by Boris Necherda («The Death of a Carrier») .....29

#### *Shevchenko Tetiana*

Mentative Features in Skitze Essays .....50

### ANCIENT AND CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

#### *Banias Nataliya, Banias Volodymyr*

The Artistic and Ideological Innovation of the Poem «Christ  
on the Mount of Olives» by Gerard de Nerval .....59

#### *Vilna Yaroslava*

I. Nechuy-Levytsky's Artistic Interpretation of the Ideals  
of the Ukrainian Intelligentsia in the 80s of the XIX Century .....74

### ART EXPERIENCE OF THE XXTH–XXIST CENTURIES

#### *Zhuk Yulia*

Fantasy Elements in the Postmodern Novel «Tilo TM»  
by V. Granetskaya .....86

#### *Levchenko Valery, Levchenko Galina, Peel Maya*

Works S. A. Esenina in Time and Historical Epochas: Poema  
«Song About a Great Path» and the Breakthrough «Again Drink  
Here, Get and Cry...» .....97

#### *Lysanets Yuliia*

Narrative Diffusion in the Prose by William Carlos Williams .....112



**Korenovska Leslava**

Hypostases of Artistic Space: Nostalgia and Imagination  
(on the Example of the Story «Kabala» by A. Potyomkin) .....122

**Musiy Valentina**

The Importance of Universals in the Formation of the Cognitive Gap  
in the Story by A. N. Tolstoy «Peter's Day» .....132

**Romanova Katerina**

Manifestations of a Creolized Text in M. Zhuk's Fairy Tale  
«Drimajlyky» .....142

**Steblyna Nataliia**

«The World of Things» and Hero's «Environment» in O. Zabuzhko's  
Novel «The Museum of Abandoned Secrets» .....153

**Filat Teyana**

Features of the Artistic Interpretation of the Chernobyl Tragedy  
in the Lyrics of Lina Kostenko (Article Two) .....165

**Fokina Svetlana**

Dialogue With the Silver Age in the «Argentina» Lyrical Plot  
of the Poet Emigrant A. Shiryayev. To the Question of «Apocalyptic»  
Poetics .....176

**THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES**

**Gumennyj Mykola, Gumenna Vira**

A. Barbusse, E. Remark and O. Gonchar: Skill Anti-War  
Romance .....187

**Korobkova Nataliia**

Architectural and Theatrical Codes of Literary and Artistic Text .....200

**Mizinkina Olena**

Peritex in Raisa Ivanchenko's historical novel «Golden Stirrups» .....214

**REVIEWS**

**Nechytaliuk Iryna**

One More Step in the Compehention of Genre Nature  
in «Poetry in Prose» .....226

***Pashchenko Mykola***

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| The XXth Philological Seminar: Contemporary Searches<br>and Dimertions of Science ..... | 229 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**THE CHRONICLE OF EVENTS**

***Korobkova Natalia***

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| By the Ways of Scientific Research (Odesa, 4–5 October of 2018) . . . . | 248 |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|

***Malinovsky Arthur***

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| The Fourth International Conference in Ukrainian-Polich Cycle<br>(Odesa, 10–11 September of 2018) ..... | 254 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|               |     |
|---------------|-----|
| AUTHORS ..... | 258 |
|---------------|-----|

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

---

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146411>  
УДК 821.161.2–4Шевчук

### МЕХАНІЗМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖИТТЄВОГО МАТЕРІАЛУ В ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ У ЦИКЛІ «НА БЕРЕЗІ ЧАСУ» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

*Наталя Борисенко, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*natalja.borisenko@gmail.com*

*У статті висвітлено стильові, тематичні, генеалогічні, наративні, композиційні механізми трансформації життєвого матеріалу в літературний текст, які виявляють себе в мемуарному циклі «На березі часу» письменника-шістдесятника Валерія Шевчука. Проаналізовано роботу авторської свідомості в komponуванні художнього цілого, зокрема тенденцію до міксування-злиття в ньому модерністичних (неореалістичних) стилістичних формантів із нефікційними формозмістовими конструктами, що в підсумку породжує багатовимірний твір-симбіонт, котрий потребує особливої (метажанрової) інтерпретації.*

**Ключові слова:** автобіографістика, мемуаристика, метажанр, модернізм, оповідь-есе, симбіонт, цикл, Валерій Шевчук.

У доробку класика новітньої української літератури, письменника-шістдесятника Валерія Шевчука окреме й визначальне місце посідають мемуари «На березі часу». На сьогодні це вже доволі місткий оповідно-есеїстичний цикл, п'ять творів-книг із якого вийшли у світ окремими виданнями: «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни» (2002), «На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід» (2007), «На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля» (2009), «На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про сучасників» (2016), «На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про митців і вчених» (2017) [15–19]. Кожна з частин детально виписує ті або ті сторінки життя художника слова, його «об'єктні» та «суб'єктні» — родинні, суспільні, історичні, культурні, суто літературні, комунікативні, оцінні, психологічні тощо контексти, осмислює перехрещення орбіт долі автора-оповідача й багатьох людей із його ближніх і дальніх кіл спілкування.

Від появи першої книги циклу й досі — себто понад п'ятнадцять років поспіль — критики пильно вдивляються в ці літературні тексти, намагаючись підібрати ключі до їх адекватного прочитання, яке б координувалося із жанровою природою творів, задумом автора, художнім світоглядом доби тощо. Утім дехто з інтерпретаторів відверто спасовує перед таким завданням, висловлюючи нерозуміння художнього цілого й кидаючи за це докір авторові, як-от Р. Кухарук: «Вельми шаную В. Шевчука — письменника і людину, який дав українській літературі чимало новел, «Теплу осінь», «Дім на горі», «Мислене дерево», численні есеї з епохи бароко. Але це не заважає мені досить критично поставитись до його спогадів «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни». Вже так він себе там любить і леліє, що аж стає подекуди бридко від того. Це ж треба — зібрав свої старі — школярські і студентські — твори, листи від дівчини і листи до дівчини — і все це втулив у тоті спогади. Певне, бухгалтерія українська втратила знаменитого плюшкіна, який скрупульозно збирає папірчик до папірчика, сірничину до цигарчини, аби читач, сарака, аж таки ніц не втратив від пана Шевчука. Смішно. Дрібно. Сумно. Це не значить, що в книжці немає зовсім путнього — є, і чимало: «закон трави», «Бо, здається, не я керував собою, а той Дух, зрадити якого означало зрадити себе, а отже, духовно не жити», «місто мого духу — Київ», «це жінки вимагають однолюбності, хоча коханками таки стають, навіть будучи заміжніми», «Міста ревливими не бувають» тощо. Вміє Шевчук і присмачити оповідь влучною цитатою — «Бери вершину, матимеш середину». Григорій Сковорода. Але, але... З Шевчуком зіграла злий жарт совіцька традиція любити клясиків, збирати все про них і пакувати у фоліанти. Тільки у випадку клясиків, що уже відійшли, тоті їхні папірчики збирає армія дослідників, що з того непогано годується. А нащо Шевчукові відбирати хліб у таких наукових мурашок? Не знаю. Відчуття гидотне і неприємне. Хай йому грець. Втішає тільки одно — зерно є і залишиться, а полова розвіється за вітром небуття» [4].

Такі й подібні відгуки, на наш погляд, виразно потверджують власне мистецький вимір Шевчукового спогадового циклу, розрахованого передусім на естетичний смак читача (навіть якщо той іще критик та письменник в одній особі). А тому важливо чітко окреслити художні засади цього неординарного літературного явища, створеного одним із найбільш досвідчених, найглибших у стильовому вираженні наших письменників-сучасників. Цю місію почасти взяли на себе літерату-

рознавці Г. Білик і Н. Писаренко [1], О. Коцарев [2 ; 3], В. Соболю [8–11], Т. Черкашина [14] та ін., утім поки що мемуаристика В. Шевчука значно менше досліджена вченими, порівняно з іншими його творами. «Про мою творчість написано багато і на різному рівні, але одномисельного, який би мислив в одному зі мною реєстрі, критика я не удостоївся, навіть не знаю, чи такі в природі існують» [20, с. 12], — розмірковує в інтерв'ю В. Шевчук, усе ж сподіваючись на свого «ідеального» фахового реципієнта-аналітика, котрий «здобуде» його творчу «фортецю» [18, с. 10].

**Метою** нашої статті є пізнання метажанрової специфіки п'ятикнижжя «На березі часу» В. Шевчука через дослідження механізмів трансформації авторського свідомістю життєвого матеріалу в літературний текст, характеру взаємодії цих механізмів, що дозволить судити про домінантні конструкти в системі художнього цілого, вирізнити тенденції до моделювання ними оригінальної літературної змістової форми, а відтак виробити найбільш ефективні підходи до прочитання творів.

Слушно підмічає літературознавець Валентина Соболю, що В. Шевчук ішов до цього свого мемуарного вивершення поетапно впродовж кількох десятиліть: «Від первісного стислого варіанту автобіографії «Сад житейський думок, трудів та почуттів», через кількаразово правлені й розширювані упродовж років 1992, 1994, 1998, 2001 — до обсягу 111 сторінок (Валерій Шевчук. Сад житейський думок, трудів та почуттів // Темна музика сосон. Сад житейський / Валерій Шевчук. — К., 2003. — С. 333–444) — і аж до автобіографічної епопеї-хроніки «На березі часу» — його «багатофункціональної лабораторії, в якій при високій творчій температурі тривають дослідження над собою, часом і світом» [8, с. 157].

Концептуальну — на рівні творчого задуму — «лабораторність» спогадової пенталогії мимоволі підтверджує і її автор, розповідаючи про початок роботи над циклом: «Свого часу, признаюся, не те що згадувати (згадувати завжди приємно), а писати спогади побоювався, бо здавалося: писання спогадів — це вже підведення підсумків, а на них ще не пора. Але коли мені вперше замовили написати автобіографію, і я взяв ручку, — мене, як то кажуть, понесло, і мусив зупинити своє перо. До речі, «На березі часу» написалося, як мовиться, одним подихом — ця праця принесла мені немало радості й захоплення. Смішно — захоплення собою? Та ж бо ні, актом відтворення і пізнан-

ням не лише себе, але й людей інших, з якими зводила доля, з висоти часу. А людина, хоча й незмінна в часі, а таки змінна. І отой минулий «я» виявився своєрідним незнайомцем, десь таким, якого, можливо, забув «не я», отже, непізнаним, а пізнання себе через озирки в минуле — дивний і чудовий процес» [20, с. 6].

Отож, маємо твір — художньо-історичне (питоме для В. Шевчука) (само)дослідження, в якому об'єкт і суб'єкт пізнання начебто мусять цілковито збігатися, відповідно до автобіографічного жанру, заснованого наразі на спогадових нотатках і документальних «врізах» — текстувальних (ділові папери, листи, статті тощо) й нетекстувальних (фотоматеріал). Утім автор обирає для себе таку точку обсервації свого центрального літературного героя (і власне повіствування), що, по суті, виходить із площини (чи радше сфери) його «я», стаючи стороннім спостерігачем над тим, що завжди цікавило його як письменника, — людиною серед тижня, серед міста, поміж людей, одиницею соціуму, часткою від більшого — родового, народного, національного, поколіннєвого — організму. Такий текст вже не власне автобіографічний чи мемуарний, а документально-біографічний, своєрідна «історія в особах», що й становить його змістовий рівень. Водночас гра, до якої вдається митець, — майже за Миколою Хвильовим «виписуючи» власне «я», обираючи, проте, дещо іншу, ніж неоромантик-попередник, формулу стильової індивідуалізації, — виразно акцентує суто художні реєстри тексту, долучаючи його до формату красного письменства. За Валентиною Соболю, заснована на грі творчість (власна, літературних учителів, колег тощо) є так само «головним» героєм мемуарної оповіді В. Шевчука, саме вона спричинила появу автобіографічного циклу [9, с. 15]. А відтак — унаслідок інтерференції формозмістових кодів — текст спогадової оповіді перетворюється в метатекст, а його варіативний видожанр трансформується в метажанр, активно досліджуваний сучасними вченими (див. зокрема [6]).

Простежимо більш детально ті текстотвірні механізми, за посередництвом яких В. Шевчукові вдається синтезувати свої оповіді-есе (1–3 книги) і стилістично споріднені з ними спогади (4–5 книги) циклу «На березі часу» як органічне художнє явище.

У статті «Приятелі із «гніздов'я Бориса Тена», мовлячи про міцну понад 50-річну дружбу В. Шевчука і Євгена Концевича, дослідниця В. Чайковська акцентує на **стилеві** неореалізму, який духовно зблизив молодих літераторів ще на зорі їхньої творчості, а надалі послу-

гував основою для становлення й розвитку феномену Житомирської прозової школи [13, с. 213]. Свое, братове (Анатолія Шевчука) і товаришеве (Євгена Концевича) тодішнє світоглядне навернення до модернізму В. Шевчук пояснює проявом молодечого максималізму, ефектом захоплення індивідуалізмом й екзистенціалізмом, упертою жагою естетизувати на багнищі офіційного соцреалізму [16, с. 382–383], органічною альтернативою якого в нетоталітарних суспільствах і вільних мистецтвах обдарованим початківцям бачився актуальний у часі та близький їхньому смакові неореалізм. «...Наші літературні шукання, — пише В. Шевчук, — стали погодженими й поступово почала вироблятися та спільна платформа на базі модернізму, що її можна назвати неореалізмом» [21, с. 9]; «...це був неореалізм, цілком суперечний казенному соцреалізму» [16, с. 378].

Відтоді стильова ніша неореалізму, яка, в уявленні В. Шевчука, означає «суворий реалізм» [16, с. 403], максимальне зближення художньої і життєвої правди, увагу до подробиць, заглиблення в людину, в різні пласти її душі та сферу побутування як самочинно вибудований «мікрокосм та макрокосм» [18, с. 7], — залишається близькою письменникові, в тих або тих його творах продуктивно взаємодіючи з необароковою, неоготичною, постмодерністичною естетичними системами. Домінує вона і в циклі «На березі часу», зумовлюючи такі особливості його поезики, як мозаїчність, гра фрагментів і смислів у системі цілого, трансформувannya конфлікту в ідейну площину та сферу індивідуального досвіду (множинних індивідуальних досвідів), жанровий синкретизм (родовий відображеннєвий і видовий формотворчий), циклічний принцип компонування, тенденція до інкрустування цілого тощо — *прикмети модерністичного письма*; інтерес до реального життя й історії, описово-аналітичний метод викладу, об'єктивізм, фактографізм, деталізація, документалізм, репрезентація психічного (свідомого й підсвідомого) буття персонажа, його праці душі та духу, зокрема царини творчості, — *неореалістичні маркери тексту*.

Аналізуючи 2005 року першу опубліковану книгу циклу — «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни», В. Собо́ль звертає увагу на її модерністичну органічність і мовить про знаковість появи цього тексту для українського культурного й наукового простору початку ХХІ століття: «Вона дає цінний і цікавий матеріал для осягнення джерел модерності українського слова — проблеми далеко не другорядної в час появи все більшої кількості голосів, котрі відмовляють українському

письменству в найменших ознаках модернізму» [9, с. 12–13]; простежує в тексті В. Шевчука «гру-симбіоз» двох модерністичних поетик: раннього неореалізму й пізнього необароко [9, с. 14].

Роксана Харчук у праці «Сучасна українська проза. Постмодерний період» (2008) ретельно (у вимірі життєвого і творчого шляху) оглядає епічний доробок В. Шевчука 1990-х років (якраз тоді писалися й мемуари) та відгуки про нього критиків і стилістично окреслює митцеву нішу того періоду як «межову» — «між модернізмом і неопозитивізмом»: «...у соцреалістичному контексті його творчість прочитується як модерна, у постмодерному — набирає неопозитивістських обрисів» [12, с. 67], по-своєму підтверджуючи наше розуміння творчого почерку письменника.

Стильові виміри непересічного мистецького явища завжди мають актуальну світоглядну підоснову, суголосну з художнім мисленням своєї доби в його оригінально-авторській ретрансляції. Наразі це та ж модерна ідея вільного мистецтва вільної людини — з усіма похідними щодо авторської свободи творення; це ідея високого мистецтва, репрезентована в циклі (як і у всій творчості В. Шевчука) культурологічної лінії, наголошенням питань естетики; нарешті, це ідея ваги особистості в людській масі — самоцінності, самототожності, самореалізації кожного «я», відкриття ним нових горизонтів у творчому самовивищенні, — зртикульована свого часу шістдесятниками і не вичерпана досі. З-поміж усього літературного доробку В. Шевчука цикл «На березі часу» примітний тим, що «я» тут буквально і прямо поставлено в центр оповіді, воно визначає її тематику, слугує, як уже мовилося зі слів письменника, об'єктом пізнання, однак часто (і навіть радше) — лише дверима до лабіринту життя ширшого, його численних стежок, комірок, загадок, а то і глухих кутів.

У принципі, цілком очікувано, що дослідники здебільшого акцентують на першому змістовому аспекті мемуарів В. Шевчука, прочитуючи його книги спогадів як автобіографічні [1; 8–11]. Та й сам письменник не раз наголошує, що, власне, написання автобіографії і спонукало його до творчості такого плану, оскільки при «озиранні» на пережите, на колишнє своє оточення він виявив чимало цікавого, вражаючого, фантастичного — такого, що могло б стосуватися багатьох людей, стати для них своєрідним духовним відкриттям, дотиком до дива, якого й сам зазнав у творчому процесі; зрештою, як автобіографічні його оповіді-есе (1–3 книги) тематично означені у видавничій версії.



Утім цікаво, що, приміром, В. Соболев у низці своїх змістовних шевчукознавчих статей дуже поступово прямує до визнання автобіографізму одним із текстотвірних кодів цього спогадового циклу. Спочатку науковець окреслює як більш виразні і продуктивні документально-мемуарний, художньо-модерністичний та історично-хронікальний композити цілого (сумніваючись, услід за М. Бахтіним, у можливості існування «дистильовано-біографічного роману») (2005) [9, с. 20]; убагає в ньому «потік спогадів, документів, вражень у формі руху смислів» (2007) [10] і лише згодом — з появою нових книг циклу й на хвилі власного інтересу до антропології літератури — приходить до усвідомлення ще більш масштабної формозмістової природи епопеї-хроніки, рівновеликої з-поміж найвагоміших типологічних взірців у європейському і світовому дискурсі антитоталітарної автобіографічної прози (2010). Прикметами автобіографічного письма в тексті В. Шевчука, на думку В. Соболев, є «можливість називати все своїми іменами, не озираючись і не замовчуючи», міжтекстові вкраплення, автокоментарі, «відсилання до чужих висловлювань, та найчастіше — до власних художніх текстів», «автобіографічний підтекст частин» тощо [8, с. 152–153]. «У цьому сенсі хроніка презентує окремий, специфічний тип біографічного часу і унікальну сильветку митця, який відсвіжує понад 60 років свого життя. Водночас — і це дуже важливо — і з-за лінійної течії часу проступає циклічний рух замкненого кола, «єдиний оборот котрого можна записати і показати так, щоб він представив цілість»» [8, с. 153], — слушно наголошує вчена. У цілому ж «автобіографічна оповідь-есе, будучи мовби завершальним етапом варіативно розбудованого автобіографізму, презентує виразні прикмети доробку пізнього Шевчука» [8, с. 156–157].

У широкому, теоретично мотивованому контексті автобіографістики осмислюють оповідно-есеїстичну частину циклу «На березі часу» дослідники Г. Білик і Н. Писаренко в праці «Автобіографічна проза Валерія Шевчука: жанрова характеристика» (2011), прочитуючи їх за такими критеріями, як особлива структура оповідності (то-тожність оповідача й героя, настанова на об'єктивне виписування авторського «я», індивідуалізація наратора, динаміка й об'ємність нарації, взаємодія множинних суб'єктних сфер у її системі); мозаїчно-циклічна форма викладу, фрагментована архітектоніка; особливе мовне маркування тексту: демонстрація вибіркової роботи пам'яті через слова-сигнали пригадування, уживання назв «із минулого», по-

силення голосу оповідача на тих або тих позиціях, поглинання авторським мовленням реплік персонажів (на відміну від художніх творів митця, де часто діє супротивний прийом) тощо; загальна мемуарна тенденція творів з елементами ліризації оповіді [1]. Особливу увагу в розвідці приділено націєтворчому компоненту автобіографістики В. Шевчука [1, с. 66–79], і в такому сенсі це дослідження продовжує антропологічні спостереження публікацій В. Соболя.

А отже, автобіографізм як змістовий формант автобіографічної прози постає **тематичним** механізмом, котрий визначає текстотвірні критерії циклу «На березі часу» В. Шевчука і водночас програмує його **нарративні** виміри. Схиляємося до твердження Роксани Харчук, котра кваліфікує нарратив Валерія Шевчука як «інтелектуальний», вбачає у ньому намагання подавати сучасні проблеми в історичному дискурсі, поєднуючи ідеологію та гносеологію; тяжіння до стилізації й композиційно-викладові ускладнення; примат осмисленості над власне грою, що не дозволяє В. Шевчукові на рівні поетики «злитися» з постмодерністами, натомість надійно закріпивши за ним місце в пантеоні «класиків», хоч і не винятково традиціоналістів [12, с. 67].

Чимало дискусій точиться довкола проблеми **генології** творів з циклу «На березі часу», різні позиції щодо цього помічаємо навіть у публікаціях одного й того ж інтерпретатора цих текстів. Наголосимо, що сам письменник увесь «цикл» (кваліфікація теж його авторська) називає «спогадовим», перші три книги в ньому йменує «оповідями-есе», чергові дві маркує жанроозначенням «спогади». Поряд із цим в анотаціях, рецензіях до перших книг нерідко уживають назву «роман-есе», чим додатково підкреслює їхній фікційний формат. Водночас нещодавно видані томи циклу критики іменують «незручними і неправильними мемуарами», «серією розповідей», гостро-іронічними «есеїстичними спогадами», виконаними «у значно простішій і стриманішій стилістиці, ніж Шевчукова проза», а відтак «співмірне естетичне задоволення від них отримати важко», хоч і неможливо заперечити «забавних моментів», «химерності», «суперечливості», але так само і «яскравості», інформаційної насиченості текстів [3].

Понад десять років тому проблемою жанрів творів ґрунтовно займалася Валентина Соболя, яка виробила й актуальні на сьогодні генологічні координати сприйняття цілого циклу та окремих його частин. Так, уже про книгу «Мій Київ. Входи́ни» мовилося, що за своєю позірною хронікальністю — окрім власне оповіді-«сповіді» — вона

нагадує близькі для письменника (фахового історика) козацькі літописи. «Ймовірно, звідси, — пише дослідн, — пильний інтерес до часу. Можливо, звідси — подібне до Величкового укладання-структурування твору як літописного щоденника: той же самий принцип поділу за роками, а всередині кожного року пильний і прискіпливо-критичний перегляд значимих подій, з-поміж котрих на найпершому плані — ті, що мали відношення до Творчості» [9, с. 15].

Проте і «сповідь», і «літопис», і «щоденник» як індивідуалізовані форми мемуарного нарративу все ж, за В. Соболь, не повністю відображають оповідну природу циклу В. Шевчука, тож дослідниця продовжує свій пошук, уже мовлячи про «денник», в котрому «перечитуються» тільки великі та значні дні, — з рядом яскравих ознак давніх літописних та діаріушевих творів. Чи це можливо? Валерій Шевчук доводить, що так. Виношувана впродовж десятиліть енергія очисної сповіді знайшла вихід в автопортретному життєписі митця-полігистора на тлі до сьогодні ще несповна осмисленої великої доби шістдесятих» [9, с. 20].

Дещо згодом науковець поглиблює свою тезу про «автоформат» циклу, приходячи до прочитання його у масштабнішому триосьовому вимірі (автобіографістики, белетристики, історії) й вироблення генологічної кваліфікації «автобіографічна епопея-хроніка» [8].

Такий підхід вважаємо за цілком вивірений, оскільки він справді означає ті текстові реєстри, з якими взаємодіє свідомість реципієнта в процесі сприйняття. Однак і «оповідь» (як повісткування з позиції свідка, котрий, проте, перебуває «над-подіями»), й «есе» (як вільний виклад думок з акцентуванням настрою мовця, фіксуванням його сьогочасних аргументів, знань, відкриттів, без претензії на вичерпність чи остаточність тверджень), і власне «мемуари» — терміни, якими оперує автор твору, залишаються поза гносеологічним арсеналом дослідника, а значить, той вимагає уточнення.

На наш погляд, доречно застосувати до генологічної характеристики як окремих творів-книг циклу «На березі часу», так і всього його текстового масиву частотне й доволі визнане сьогодні в аспекті жанрової кваліфікації синкретичних модерних і постмодерних творів поняття *твору-симбionта*. У низці цікавих, новаторських розвідок, присвячених творчості А. Дімарова, І. Жиленко, Б. Нечерди, В. Тарнавського, В. Шевчука та інших митців — передшістдесятників і шістдесятників, дослідниця В. Саєнко (див., зокрема, її монографію «Сучасна українська література: компендіум» (2014) [7] та аналіз цієї

праці в рецензії А. Малиновського (2016) [5]), детально з'ясовує сутнісний характер цього новочасного метажанрового взірця — своєрідного генологічного міксу, який визріває на пограниччі літературних жанрів, типів, форматів, синтезуючись у нову й завершену, як правило, художньо-документальну, якість.

Складна генологія циклу «На березі часу» зумовлює множинні підходи до розгортання його тематологічної сфери, структурування різнотипного літературного й ілюстративного матеріалу в цілісну систему, відкриту за своєю естетичною природою й мозаїчно-калейдоскопічну за природою цілісності. Основне навантаження щодо мистецького втілення цієї оригінальної художньої форми несе композиційний рівень твору, котрий, крім логіки розвитку художнього явища, його історичної репрезентації, актуалізує ще й принципи нанизування елементів, що є характерним для хронікальних фавул; а також міксування елементів, на якому засновуються модерністичні-мозаїчні тексти й, особливо, постмодерністичні еклектичні полотна. У межах означених **композиційних механізмів** варто зацентувати й окремі структуротворчі принципи, як-от «поетику дива», «поетику множинних сенсів» [8; 9], які мають барокову підоснову. В. Соболюбає, зокрема, у двоплощинних творах Шевчукового циклу сковородинівський «принцип Селени», засвоєний митцем-сучасником від свого духовного вчителя й патрона ще в роки далекої юності, а наразі — важливий прийом його авторського письма [9, с. 14].

Очевидно, що зауважені механізми трансформації життєвого матеріалу в літературний текст неоднаковою мірою даються взнаки у різних фрагментах циклу, комбінуючись за своїми принципами й установками в тій або тій його книзі — залежно від бажання автора-оповідача (ініціатора «лабораторного» експерименту В. Шевчука) і згідно з власними законами злагодженого тексту-організму.

Ще більшу варіативність побачимо, обстеживши жанрову площину досліджуваної проблеми — автобіографічну мемуаристику шістдесятників, активно культивовану в 1990-ті роки такими раніше переслідуваними й жорстко цензурованими українськими письменниками, як І. Дзюба, В. Дрозд, І. Жиленко, Р. Корогодський, М. Коцюбинська, М. Руденко. Осмислюючи їхні набутки в цій царині (і В. Шевчука з-поміж покоління його ровесників), Т. Черкашина зауважує здебільшого традиційне дотримання митцями канонів жанрового «письма з його тяжінням до панорамності зображення, аналітичності, глибоко-

го психологізму, уважного ставлення до слова, моральної відповідальності автобіографа за кожне вимовлене публічно слово і т. ін., що було типовим для спогадових творів перших десятиліть ХХ століття» [14, с. 132]. Але разом із тим часова і світоглядна відстань від доби Розстріляного Відродження природно програмувала «вироблення нових структурно-типологічних різновидів спогадових творів» [14, с. 132].

Кожен із названих авторів, звичайно ж, по-своєму моделює цей відхід від стандартів, а спільними для більшості з них стають відвертість, дискусійність, зокрема довкола питань морального плану, психологізація письма, прагнення не стільки до біографічного автопортретування, як до самодослідження, котре в підсумку мусить дати портрет власної душі, тяжіння до художнього й суб'єктивно-оцінного висловлювання, мозаїчність, фрагментарність, гіпертекстуальність, синтетичність. Утім цікавим нюансом є те, що, часто солідаризуючись в ідейному задумі та викладовій манері, мемуаристи-шістдесятники не втрачають своєї індивідуально-текстуальної свіжості й неповторності. Зокрема, В. Шевчук зреалізований у своєму мемуарному циклі як інтелектуал-аналітик (етнолог, історик, культуролог, літературознавець, психолог, філософ тощо), літописець доби, культурно-громадський діяч, письменник-новатор, високообдарована, діяльна й духовно-гармонійна творча особистість.

Підсумовуючи, наголосимо, що розгляд рівневих атестацій спогадового циклу «На березі часу» В. Шевчука — з опорою на літературознавчий матеріал — привів нас до усвідомлення таких художніх параметрів цього тексту, як:

1) модерністична стилістика (неореалістична, необарокова), котра моделює ціле за принципом гри й мозаїки, є відкритою, в конструюванні образів визнає об'єктивність, деталізм, історизм, а водночас наділяє їх духовною глибиною, розмитістю зовнішнього контуру, схильністю до взаємоперетікання, продукує синтез на всіх рівнях твору;

2) автобіографічна тематика, вислідом якої є формування сферичного тла твору з акцентом на ядерному авторському «я», що дотикається до множини інших людських (чи навіть об'єктних) сфер із ближчих або дальших до автора кіл; а також духовно-творча (мистецька, літературна, літературно-критична, культурологічна) площина твору — основний діяльнісний вимір автора-письменника;

3) метажанровий формат твору як мемуарного, документального і художнього сплаву, у структурі якого «міксуються» історія, літопис,

спогад, щоденник (нотатка-«денник» — як фіксація найвагомішого); ділові, офіційні, наукові, публіцистичні, художні «свої» та «чужі» текстувальні, а також нетекстувальні фрагменти; епічна оповідь (приватно-побутова) з тенденцією до масштабного укрупнення (національної епопеї), лірична сповідь, легке неформалізоване висловлювання (есе), у підсумку постаючи оригінальним естетично злагодженим твором-симбіонтом;

4) інтелектуальний наратив твору, а звідси глибина й ускладненість змісту, гра сенсів, їхня множинність, іронізм, інкрустування основного тексту доповненнями, коментарями тощо; водночас визнання детермінізму, інтерес до історії, соціуму, факту, аналітичність;

5) складна композиція, хронікально-циклічна, мозаїчна, з тенденцією до описовості й імітацією подієвості в книгах оповідей-есе й лабіринтно-калейдоскопічна в книгах спогадів.

Інтерпретація твору у вимірі цих формозмістових аксіом — незалежно від обраного методологічного підходу — допоможе пізнати його своєрідність у єдності авторського задуму та художньо-естетичної природи цілого.

Отже, мемуарний цикл «На березі часу» В. Шевчука — це неординарне художнє явище в літературному процесі України межі XX–XXI століть, масштабний твір автобіографічного, епопейного, хронікального плану, цілком гідний того, щоб художньо-документально означити собою пору міленіуму, з одного боку, висвітливши життєву віху цілого людського покоління (й не лише одного) в контексті історії та культури нації, а з другого — показавши духовний набуток людини (митця), зрощений на теренах складної доби, всупереч її «дозвольним» та «обмежувальним» тенденціям. Простеживши стильові, тематичні, наративні, генологічні, композиційні механізми трансформації життєвого матеріалу в літературний текст циклу, переконуємося, що В. Шевчук — митець-модерніст із домінантним інтересом до неореалістичної, небарокової стильових систем, котрі й визначили естетичну природу його мемуаристики; письменник-новатор, котрий, дослухаючись до різновекторних віянь своєї художньої доби, вмів не просто знайти золоту середину, а те неповторне цінне опертя, яке надалі обов'язково визріє в повномасштабне мистецьке явище, а вже сьогодні виблисне під його пером феноменом, постане провісником подальшого розвитку письменства.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білик Г. Автобіографічна проза Валерія Шевчука: жанрова характеристика / Г. Білик, Н. Писаренко. — Полтава : ПНПУ, 2011. — 132 с.
2. Коцарев О. Автопортрет Шевчука замолоду [Електронний ресурс] / Олег Коцарев. — Режим доступу : [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/6313/Avtoportret\\_Shevchuka\\_zamolodu\\_Pysmennyk\\_vydavspogady/01/10/2009](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/6313/Avtoportret_Shevchuka_zamolodu_Pysmennyk_vydavspogady/01/10/2009) ; <http://bookvoid.com.ua/digest/2009/10/02/194830.html>
3. Коцарев О. «Незручні» мемуари Валерія Шевчука [Електронний ресурс] / Олег Коцарев // «День». — 2017. — 24 лют. — Режим доступу : <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/nezruchni-memuary-valeriya-shevchuka>
4. Кухарук Р. Спогади нарциса-бухгалтера [Електронний ресурс] / Р. Кухарук. — Режим доступу : <http://www.litforum.com.ua/index.php?r=18&a=2718>
5. Малиновський А. Інтерсуб'єктивність художніх світів письменників-постмодерністів у сучасному компендіумі / А. Т. Малиновський // Слово і Час. — 2016. — № 7. — С. 115–123. — Рец. на кн. : Саєнко В. Сучасна українська література : компендіум / В. П. Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2014. — 352 с.
6. Рарицький О. А. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників) / Олег Рарицький. — К. : Смолоскип, 2016. — 484 с. : іл.
7. Саєнко В. Сучасна українська література : компендіум / В. П. Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2014. — 352 с.
8. Соболь В. Автобіографічна епопея Валерія Шевчука в європейському контексті / В. Соболь // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2010. — Вип. 20 (49). — С. 150–157.
9. Соболь В. Новочасна сповідь чи традиційний щоденник? / В. Соболь // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2005. — Вип. 13 (42). — С. 11–21.
10. Соболь В. Потік спогадів, документів, вражень у формі руху смислів / В. Соболь // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Літературознавство / ред. кол.: В. Білецький (відп. ред.) та ін. ; Наук. т-во ім. Шевченка, Донецьке відділення. — Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. — Т. 17. — С. 20–31.
11. Соболь В. Сага про незнищений родовід (Шевчук В. На березі часу) / В. Соболь // Березіль. — 2004. — № 11. — С. 180–186.
12. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Р. Б. Харчук. — К. : ВП «Академія», 2008. — 248 с. — (Альма-матер).
13. Чайковська В. Приятелі із «гніздів'я Бориса Тена» / Ванда Чайковська // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2010. — Вип. 20 (49). — С. 210–217.

14. Черкашина Т. Мемуарно-автобіографічні твори шістдесятників як особливий вид українського спогадового письма / Т. Черкашина // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: зб. наук. пр. / укл. Р. А. Криловець. — Острог: Вид-во НУ «Острозька академія», 2014. — Вип. 41. — С. 131–134.
15. Шевчук В. О. На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід: автобіографічна оповідь-есе / Валерій Шевчук. — Львів: СПОЛОМ, 2007. — 384 с.
16. Шевчук В. О. На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля: автобіографічна оповідь-есе / Валерій Шевчук. — Львів: Сполом, 2009. — 478 с.
17. Шевчук В. О. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни: автобіографічна оповідь-есе / Валерій Шевчук. — К.: Темпора, 2002. — 272 с.: іл. — (Vita Memoriae).
18. Шевчук В. О. На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про митців і вчених / Валерій Шевчук. — К.: Либідь, 2017. — 576 с.; іл.
19. Шевчук В. О. На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про сучасників / Валерій Шевчук. — К.: Либідь, 2016. — 576 с.; іл.
20. Шевчук В. «Роззирнімося навколо й полюбімо цей світ»: розмова з Валерієм Шевчуком / В. Шевчук; [вела Л. Таран] // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 165. — С. 3–19.
21. Шевчук В. «...Треба говорити не про 10, а про 50 років Житомирської школи...» / В. Шевчук // Житомирський феномен: спецвипуск часопису «Світло спілкування» / за ред. Г. Цимбалюка та ін., упоряд. Г. Цимбалюка. — Житомир: М. Косенко, 2007. — С. 9–12.

## **МЕХАНІЗМ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖИЗНЕННОГО МАТЕРІАЛА В ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ В ЦИКЛІ «НА БЕРЕГУ ВРЕМЕНИ» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

*Наталія Борисенко, к. філол. н., доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье рассмотрены стилевые, тематические, генеалогические, нарративные, композиционные и другие механизмы трансформации жизненного материала в литературный текст, которые проявляются в мемуарном цикле «На берегу времени» писателя-шестидесятника Валерия Шевчука. Проанализирована работа авторского сознания в компоновке художественного целого, в частности тенденция к микшированию-слиянию в нем модернистических (неореалистических) стилеобразующих формантов с нефикционными формосодержательными конструктами, что в итоге порождает многомерное сочинение-симбионт, требующее особой (метажанровой) интерпретации.*

**Ключевые слова:** автобиографистика, мемуаристика, метажанр, модернизм, сказание-эссе, симбионт, цикл, Валерий Шевчук.



## THE MECHANISMS OF THE TRANSFORMATION OF LIVING MATERIAL INTO THE LITERARY TEXT IN VALERY SHEVCHUK'S CYCLUS «ON THE BANK OF THE TIME»

*Nataliya Borysenko, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*Valery Shevchuk, an author of the 1960s, has a memorable cyclus «На березі часу» («On the shore of the time»), which consists of five already published books — «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни» («On the shore of the time. My Kyiv. Entering») (2002), «На березі часу. Мій Житомир. Хата і під» («On the shore of time. My Zhytomyr. Hata and the family») (2007), «На березі часу. Мій Житомир. Сві́м перед очима. Пошкілля» («On the shore of the time. My Zhytomyr The world in front of the eyes. After school») (2009), «На березі часу. Ті, компі поруч: Спогади про сучасників» («On the shore of the time. Those who are near: Memories of contemporaries») (2016), «На березі часу. Ті, компі поруч: Спогади про митців і вчених» («On the shore of time. Those near: Memoirs of artists and scientists») (2017); fragments of other volumes were published in the periodicals; Manuscripts and annexes are still not published.*

*The cultural value of this frail epic canvas is determined by its extraordinary quality, information capacity, diversity and depth of analysis of the image, so that society receives a work-document of the breakthrough of centuries and millennia of the innovative metazanagra structure, which highlights the author's biography and the course of literary existence of the creative generation of the sixties, and most importantly — it offers memories, historical, philosophical, psychological, literary-critical thoughts, etc., the description of the outlines of the particular time, people and the words in its measurement.*

*The problem that led to the writing of this article was the lack of verified approaches to reading and interpreting the works of the cyclus, the existence of contradictory, and even doubtful allegations in regarding his design, aesthetic nature, genological identification, and significance in general.*

*The way of investigation of the artistic whole of the work-cyclus was chosen the mechanisms of the transformation of living material into the literary text, which are known to be determined by the author's artistic outlook, is a way of reflecting the reality, a creative genius characterized by a complex of conscious and unconscious intentions, which are operational in the creative process and slowly materialize creative idea. The simplest mechanisms are idealization, typification, symbolization, individualization as forms of artistic generalization, and on the basis of them there are text-based factors of various levels — stylistic, thematic, genre, narrative, compositional, etc., which allow to identify the artistic whole as an artistic phenomenon. It induced us to this need to develop an adequate reception of the text of the cycle, which would have decoded his artistic design and brought the «horizons» closer to the readers and authors in interpreting the product of an innovative artistic form.*

*The analysis of the level attestations of the text is based on the literary and critical material and led us to the realization of such artistic parameters of the text as:*

*1) modernist stylistics (neo-realistic, neo-arctic), which simulates the whole on the principle of play and mosaics, is opened to recognition of objectivity, detailism, historicism in the design of images, and at the same time gives them the spiritual depth, the blurring of the outer contour, the propensity to interact with each other and produces synthesis at all levels of the work;*

2) autobiographical themes, the result of which is the formation of a spherical background of the work with an emphasis on the nuclear author's «I», which touches to the plurality of other human (or even object) spheres from the nearer or further to the author of the circles; as well as the spiritual-creative (artistic, literary, literary-critical, culturological) plane of the work — the main activity is to measure the author-writer;

3) metastyle format of the work as a memoir, documentary and artistic alloy, in the structure of which «mix» history, chronicle, memoir, diary (note «денник» — as the fixation of the most important information); business, official, scientific, journalistic, artistic «their» and «foreign» textual, as well as non-textual fragments; an epic narrative (privately-owned) with a tendency toward large-scale consolidation (national epic), lyrical confession, light informal utterance (essay), eventually presenting the original aesthetically harmonious product-symbiont;

4) intellectual narrative of the work, the depth and complexity of the content, the game of meaning, their plurality, irony, incrustation of the main text non-fiction comments, etc.; At the same time recognition of determinism, interest in history, society, fact, analyticity;

5) complex composition, chronicle-cyclic, mosaic, with a tendency to the narrative and imitation of the events in the books of tales-essays and labyrinthine-kaleidoscopic in the books of memoirs.

*Interpretation of the work in the measurement of these form-conscious axioms — regardless of the chosen methodological approach — will help to know its uniqueness in the unity of the author's idea and the artistic and aesthetic nature of the whole.*

**Key words:** autobiography, memoir, metastyle, modernism, esse, symbiote, course, Valery Shevchuk

## REFERENCES

1. Bilyk, H. and Pysarenko, N. (2011), *Avtobiohrafichna proza Valerii Shevchuka: zhanrova kharakterystyka* [Autobiographic prose of Valery Shevchuka : genre description], : PNP, Poltava [in Ukrainian].
2. Kotsarev, O. (2017), *Avtoportret Shevchuka zamolodu*, available at: <http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/6313> / *Avtoportret Shevchuka zamolodu\_Pysmennyk\_vydav\_spogady/01/10/2009*; <http://bookvoid.com.ua/digest/2009/10/02/194830.html> [in Ukrainian].
3. Kotsarev, O. (2017), «Nezruchni» memuary Valerii Shevchuka, *Hazeta «Den»*, 24.02.2017. available at : <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/nezruchni-memuary-valeriya-shevchuka> [in Ukrainian].
4. Kukharuk, R. (2017), *Spohady nartsysa-bukhhaltera*, available at: <http://www.litforum.com.ua/index.php?r=18&a=2718> [in Ukrainian].
5. Malynovskyi, A. (2016), *Intersubiektyvnist khudozhnikh svitiv pysmennykiv-postmodernistiv u suchasnomu kompendiumi* : Saienko V. *Suchasna ukrainska literatura: kompendium* [Intersubjektive of the artistic worlds of post-modernisms in the modern compendium : of Saienko V. *Modern Ukrainian literature:compendium*], Astroprynt, Odesa, 2014. — 352 s., Slovo i Chas, no. 7, pp. 115–123 [in Ukrainian].

6. Rarytskyi, O. A. (2016), *Partytury tekstu i dukhu (Khudozhno-dokumentalna proza ukrainskykh shistdesiatnykiv)* [Scores of text and spirit (Artistically-documentary prose of Ukrainian in 60-th)], Smoloskyp, Kyiv [in Ukrainian].
7. Saienko, V. (2014), *Suchasna ukrainska literatura : kompendium* [Modern Ukrainian literature : is a compendium], Astropynt, Odesa [in Ukrainian].
8. Sobol, V. (2010), *Avtobiohrafichna epopeia Valerii Shevchuka v yevropeiskomu konteksti* [An autobiographic epic of Valery Shevchuka is in the European context], *Volyn-Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*. Iss. 20 (49), pp. 150–157 [in Ukrainian].
9. Sobol, V. (2005), *Novochasna spovid chy tradytsiinyi shchodennyk?* [New confession or traditional diary?], *Volyn-Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*. Iss. 13 (42), pp. 11–21 [in Ukrainian].
10. Sobol, V. (2007), *Potik spohadiu, dokumentiv, vrazhen u formi rukhu smysliv* [A stream of remembrances, documents, impressions is in form of motion of senses], *Donetskyi visnyk Naukovoho tovarystva im. Shevchenka*. Literaturoznavstvo, Shkhidnyi vydavnychiy dim, Donetsk, Vol. 17, pp. 20–31 [in Ukrainian].
11. Sobol, V. (2004), *Saga pro neznyshchennyi rodovid (Shevchuk V. Na berezi chasu)* [A saga is about ineradicable genealogy (Shevchuk V. On the birch of time)], *Berezil*, no. 11, pp. 180–186 [in Ukrainian].
12. Kharchuk, R. B. (2008), *Suchasna ukrainska proza: Postmodernyi period: navch. posib*. [Modern Ukrainian prose: the Postmodernyi period: navch. posib], Type «Akademiia» center, Kyiv [in Ukrainian].
13. Chaikovska, V. (2010), *Priateli iz «hnizdovia Borysa Tena»* [Friends are from «hnizdovia Boris Tena»], *Volyn-Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*. Iss. 20 (49), pp. 210–217 [in Ukrainian].
14. Cherkashyna, T. (2014), *Memuarno-avtobiohrafichni tvory shistdesiatnykiv yak osoblyvyi vyd ukrainskoho spohadovoho pysma* [Memoir-autobiographic works of 60-th as special type of the Ukrainian spohadovoho letter], *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriya «Filolohichna»*, Vyd-vo NU «Ostrozka akademiia», Ostroh. Iss. 41, pp. 131–134 [in Ukrainian].
15. Shevchuk, V. O. (2007), *Na berezi chasu. Mii Zhytomyr. Khata i rid : avtobiohrafichna opovid-ese* [On the birch of time. My Zhytomyr. A house and family : are autobiographic story-essay], SPOLOM, Lviv [in Ukrainian].
16. Shevchuk, V. O. (2009), *Na berezi chasu. Mii Zhytomyr. Svit pered ochyma. Poshkillia : avtobiohrafichna opovid-ese* [On the birch of time. My Zhytomyr. The world is before eyes. Afterschooling: autobiographic story-essay], Spolom, Lviv [in Ukrainian].
17. Shevchuk, V. O. (2002), *Na berezi chasu. Mii Kyiv. Vkhodyny : avtobiohrafichna opovid-ese* [On the birch of time. My Kyiv. Vkhodyny: autobiographic story-essay], Tempora, Kyiv [in Ukrainian].
18. Shevchuk, V. O. (2017), *Na berezi chasu. Ti, kotri poruch : Spohady pro myttsiv i vchenykh* [On the birch of time. Those that alongside: Remembrances about artists and scientists] Lybid, Kyiv ; il [in Ukrainian].

19. Shevchuk, V. O. (2016), *Na berezi chasu. Ti, kotri poruch : Spohady pro suchasnykiv* [On the birch of time. Those that alongside : Remembrances about contemporaries] Lybid, Kyiv [in Ukrainian].
20. Shevchuk, V. (2003), «Rozzyrnimosia navkolo y poliubimo tsei svit» : rozmova z Valeriєм Shevchukom [Will «look around and will fall in love this world» : conversation with Valery Shevchukom] / V. Shevchuk ; [vela L. Taran], *Kurier Kryvbasu*, no. 165, pp. 3 –19 [in Ukrainian].
21. Shevchuk, V. (2007), «...Treba hovoryty ne pro 10, a pro 50 rokiv Zhytomyrskoi shkoly...» [«It is necessary to talk not about 10, but about 50 of Zhytomyr school»], *Zhytomyrskyi fenomen : spetsvyпуск chasopysu «Svitlo spilkuivannia»*, Zhytomyr, pp. 9 –12 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 28 серпня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146410>

УДК 821.161.2–312.4Нечерда]:111.852+17

## ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНІ ГОРИЗОНТИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ДЕТЕКТИВУ БОРИСА НЕЧЕРДИ («СМЕРТЬ КУР'ЄРА»)

*Валентина Саєнко, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*s\_valentynos@ukr.net*

*Об'єктом аналізу у статті є вельми оригінальний роман Бориса Нечерди «Смерть кур'єра», який залишається і донині актуальним за своєю морально-етичною проблематикою та художньою природою, в тім числі за специфікою жанру. З метою з'ясування естетичних параметрів інтелектуального детективу, створеного на одеському матеріалі, «списаного» з одеських прототипів, серед яких особливе місце посідає постать відомого художника Юрія Коваленка, спеціально досліджується конфліктобудова роману, зіткана з шести агональних кіл. Кожне з них виявляє образну систему твору, сприяючи оприлюдненню внутрішнього світу людини в буремні і страшні, криміногенні 1990-ті роки, що далися взнаки як одна зі сторінок історії України — своєрідного чорного «присмерку Європи».*

**Ключові слова:** *Борис Нечерда; пригодницько-детективний, кримінальний, інтелектуальний роман; агон; топос Одеси; прототипи.*

Лауреат Шевченківської премії (посмертно), відомий поет-шістдесятник Борис Нечерда створив прозовий повістєво-романний цикл, який без перебільшення слід назвати «Одеська сага». І справа не тільки в тому, що топосом дії героїв є Південна Пальміра, але й у особливостях внутрішнього життя поліетнічного мегаполісу з виразною українською складовою, які постають вельми щедро, будучи виписаними у критичний «пост» період — трагічні 1990-ті роки, — коли світ рушився після розпаду СРСР, а криміногенна ситуація зростала в геометричній прогресії. Через те прозові твори — повість «Оksamитовий сезон», романи «Смерть кур'єра» і «Квадро» — характеризуються не тільки точністю змальованих одеських подій цієї пори, достеменною винесених на кін художнього осмислення реальних прототипів, а й глибиною проникнення у сутність кардинально важливих процесів буття людини на перехресті історії в світлі яких розкрився prorочий талант Нечерди-прозаїка.

Роман Бориса Нечерди «Смерть кур'єра», що 1991 року прийшов до читача окремою книгою, лише умовно можна назвати прозовим дебютом (саме так значиться на звороті обкладинки книги) одесь-

кого поета, його присвячено рідному місту, проблемам зростаючої бездуховності серед людей, яка є витоком злочинності, що набуває поступової градації у бійках, пограбуваннях, наркобізнесі, корупції, проституції у молодіжному середовищі і, нарешті, у вбивствах. Вже назва твору прозора охоплює, окреслює ідею, смисл твору. Адже «заголовок ніби націлює... на сприйняття всього, що буде далі» [13, с. 58]. Та цей першоелемент композиції лише частково проливає світло на художню своєрідність твору, вивчення котрої — **завдання** статті, в якій головна увага зосереджена на особливостях конфліктобудування, характеротворчій палітрі письменника і поетиці композиції. Дослідивши поетику твору, віднайшовши і пояснивши зв'язки між його елементами, їх взаємопереходи, проаналізувавши роман через такі категорії, як *образ, символ, мотив, портрет, точка зору, сюжет, композиція*, можна розкрити одночасно і «техніку побудови твору і ціннісне спрямування художника, — структуру і завдання, тобто апарат його художнього мислення» [8 с. 228]. Адже композиція і жанрова модель твору Бориса Нечерди тісно пов'язані.

Відомо, кожний літературний твір є цілісним, єдиним організмом зі своїми особливими закономірностями, що визначили всі його деталі, як і загальну структуру. Природа ж роману, за В. Синенко, — «цілісність, повнота і рух, глибина проникнення в суть суспільних закономірностей, зв'язок характеру з часом» [11, с. 28]. Композиційні особливості роману «саме цим і зумовлюються: широтою і глибиною виявлення всього багатоманіття життя, характерів, суперечностей, відношень» [11, с. 29]. Тому поетика роману вивчає твір як «систему художньої форми, в якій відтворюється *концепція-свідомість*» [8, с. 6], бо специфіка відображення світу у людській свідомості полягає в тому, що свідомість людини не лише відбиває об'єктивний світ, але й творить його; відображення дійсності людиною носить активний, творчий за своєю природою характер» [8, с. 7]. Тому роман, за Н. Т. Римар, слід сприймати «не лише як певний тип мислення, але і як тип свідомості, певний тип світосприйняття, цілісну систему оцінки різних аспектів буття людини. Романічна свідомість — складна форма активності; її структура розглядається як певний механізм взаємодії її елементів — форм активності, ціннісної орієнтації, що визначають специфіку діяльного ставлення до предмета. Цю взаємодію елементів потрібно розуміти як дійову, в якій вони, опрацьовуючи один одного, утворюють якусь внутрішньо суперечливу, динамічну

едність відношень, що має свою мотиваційну природу і цілісну інтенціональність» [8, с. 18–19].

Художній світ роману «Смерть кур'єра», його поетика являє собою багаторівневу і багатоелементну систему, структуру. «Ця структура являє собою, з одного боку, композицію, організовану творчим суб'єктом, відносно статичну просторово фіксовану систему співвідношень усіх елементів і рівнів твору, а з іншого, — багатоаспектну систему переходів і перетворень одних елементів і рівнів в інші. Діяльність творчого суб'єкта відтворюється одночасно у створенні і руйнуванні композиції твору — її багаторазової переробки у різних напрямках, розгортанні образів і мотивів роману на різних рівнях, причому всі вони виступають один для одного і як матеріал, і як форма його опрацювання, переорганізації і переоцінювання, що утворює новий порядок, нову систему смислів» [8, с. 228].

«Смерть кур'єра» — пригодницько-детективний, кримінальний роман. Пригодницький роман — «роман, сюжет якого насичений незвичайними подіями й характеризується несподіваним їх поворотом, великою динамікою розгортання. Для пригодницького роману характерні мотиви викрадення й переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування» [5, с. 610]. Детективний, або кримінальний роман — «один із видів детективної літератури (іноді виділяється як різновид пригодницького роману). Характерна ознака детективного роману — надзвичайна динамічність сюжету: події розгортаються швидко, з великим напруженням. Найчастіше це пошуки і встановлення справжнього злочинця. У другій половині XX століття виник новий різновид детективного твору — так званий «чорний» американський роман, де увага зосереджується не на пошуках злочинця, а на його вчинках. За тематикою, стильовими ознаками, способом конструювання художнього світу можна цілком умовно окреслити такі різновиди детективного роману: соціальний, політичний, військовий, гротескно-фантастичний, публіцистичний, психологічний, гумористичний та інші» [5, с. 608]. Дослідження і вивчення поетики твору «Смерть кур'єра» сприятиме виявленню специфічних особливостей жанрової природи і розкриттю авторського світогляду, явленого в художньому світі митця.

Доцільно розпочати вивчення поетики твору з аналізу його композиції та сюжету. Адже композиція «сприяє розкриттю сюжету, ...який, у свою чергу, насичує її життєвим матеріалом, обґрунтовує думку, що

організовує твір [13, с. 41]. Дуже важливо, щоб письменник дотримувався правила: «Художня майстерність... виявляється в композиції, в умінні так організувати текст, змонтувати окремі епізоди, елементи в єдине ціле, що досягається гармонія і естетична досконалість... Композиція — передусім встановлення центру зору митця. Адже встановлення причин і наслідків, а отже, побудова сюжету і характерів, значною мірою залежать від світогляду художника» [9, с. 251].

В основі композиції і сюжету «Смерті кур'єра» постає система поданих у зіткненні ідей, поглядів, думок, як цілісної композиційної структури тексту з погляду агоністичної концепції. За Ф. Б. Кейпером, «agonistes — «той, хто здатний зустрітися лицем до лица», гідний двобою, переможець. У найзагальнішій інтерпретації агоністика — це така форма виразу світобудівної парадигми, в межах якої зустріч хаосу та космосу мислиться безпосередньо; крім того, ця зустріч носить стрімкий напружений характер та завершується перемогою однієї зі сторін» [1, с. 44]. «Розміщення і співвідношення персонажів у романі... формують романну ситуацію. Ці персонажі утворюють так зване мікросередовище, що включає героїв, які володіють тим чи іншим рівнем особистісної свідомості. Саме у спілкуванні один з одним вони відкривають свої думки, ідеї, настрої. Герої тяжіють один до одного і водночас не можуть знайти спільної мови» [15, с. 18].

У романі Бориса Нечерди представлено декілька сюжетних ліній, що, розвиваючись паралельно і перехреснюючись або, навпаки, не пересікаючись у певні моменти-контрапункти, створюють цілісну картину подій і їх розгортання, що є ніби мозаїчним візерунком, утвореним переплетенням ниток із різних клубочків. Проте, звернувшись до агоністичної концепції, в якій агон розуміється як боротьба, «перипетія — головний поворот драми, коли зовнішні протиріччя стають внутрішніми протиріччями однієї особи» [7, с. 72], твір можна поділити на «декілька перипетійних кіл, кожне з яких розкриває новий відтінок сутності характеру» [10, с. 121] головного героя.

Центральним персонажем твору, який є основою зародження конфліктів та перипетій, рушійною силою всіх подій і вчинків, що охопили своєрідним колом життєві погляди та стежки різних людей, призвели у кінцевому результаті до смерті та трансформації і покручення долі тих, хто безпосередньо чи опосередковано мав відношення до долі цієї людини, є Георгій Анастасович Харитос. Мабуть, не випадково в характері героя підкреслена його грекоподібність. І справа тут



не в акценті на багатонаціональному і різномовному обличчі Одеси. Але в спеціальному і художньо переконливому дослідженні того, **хто** міг стати і ставав кримінальним авторитетом, як став ним у 80–90-ті роки відомий в Одесі під кличкою «Карабас» злодій у законі, вершитель багатьох доль, скоробагатько, який обрав злочинні дії своєю професією і досяг успіху на хвилі занедбання закону в роки не тільки брежнєвського застою. Злодійський бізнес у крупних масштабах, що був напівпідпільним-напівлегальним, належав, як правило, не українцям, більшість з яких не відступала від народної моралі. Та й бракувало їм активності і сміливості, пригнічених периферійністю існування на околицях радянської імперії та зумовленим голодоморами і соціально-національним пригніченням часів революції, колективізації, тотальним винищенням окупацією періоду Другої світової війни, депортаціями та еміграцією впродовж XX століття. В цій художній деталі, окресленій у романі «Смерть кур'єра», є слушність достеменного факту, що південь України знаходився в зоні північних вітрів історії і дії холодних стихій. Здається, що за цим постає ще й алюзія на національну тему та роздуми про статус українців у своїй державі, до тих важливих питань, до яких Борис Нечерда був не байдужий.

Детальне знайомство з Георгієм Харитосом та його оточенням, оминаючи короткий епізод з прологу, відбувається у першій частині роману, в розділі «Великий Фонтан», де подається ретроспективний опис історії життя цієї неординарної особистості. Харитос працював на Крайній Півночі, відпочивав улітку в Одесі, на Великому Фонтані, де згодом купив собі будиночок. Цей *«чоловік був певен власної сили, лице завжди нашіло здоров'ям і доброзичливістю»* [6, с. 52]. Сусіди його зійшлися на думці, що «він і муляр, він і тесля, а що вже електрозварювальник — сама любовота. Умів, чортяка!» [6, с. 53]. Але «сходився з людьми важко, вимогливо до них придивляючись та вивідуючи... Людей спантеличували церемонні манери господаря за обіднім столом, а найбільше — безперестанні балачки про японську поезію. Господи, які ще там хокку?! Мудрий і незалежний великофонтанець стерпить усяку наругу, окрім одної: коли його пошивають у дурні, припрошуючи з двох нісенітниць визначити кращу... Вмів наполягти на дотриманні чіткої дистанції в стосунках, і то не через ясновельможну пошту чи гидувану посмішечку — надто вже кулачиська промовляли про скорий суд і розправу» [6, с. 54]. Георгій Анастасович видає себе за коваля, який на пенсійному дозвіллі займається цією справою. «А

таки несповна розуму Харитоша: надумав оце змурувати ковальське горно. Де ж таке бачено, щоб під старість літ чоловік гроші цвинькав на казна-що, ну — нащо? Хочу, відказував доброзичливцям і суворому інспекторові пожежного нагляду, хочу підкови кувати: приб'єте до порога — от вам і повна хата щастя» [6, с. 53]. Мотивація забаганки, як бачимо, альтруїстична, але нею лише прикривається гіпертрофоване его Харитоса. Саме «ковальська справа» та діяльність Харитоса є прикриттям іншої сторони медалі: за великі гроші ним збуваються фальшиві коштовності, і міліція починає шукати невловимого, втаємниченого Кустаря (як це видно з оповіді капітана міліції Костя Кодряну про знайдення персня — бездоганної підробки під перстень Марії Антуанетти). Ксана Луценкова, його «учениця», засвоївши відповідні уроки, стає на хибну стежку життя й теж починає діяти проти закону, виконуючи завдання Харитоса й одночасно займаючись наркобізнесом поза його спиною. Саме Харитос є непрямым винуватцем убивства таллінського юнака на лузанівському пляжі, який, сам того не підозрюючи, був кур'єром між ковалем та його спільником і «товаришем» Рюнтелем, з яким Харитос зазнайомився і розпочав свою справу ще на Крайній Півночі.

Тому кожне з агоністичних кіл роману складається з «одного і того ж героя та нового антигероя» [10, с. 121], ці кола можуть бути логічно зведені до формули: *Харитос* — *анти-Харитос*, де «перша складова є постійною для будь-якого кола, але полісемантична, друга — змінна і репрезентує одне з антизначень першої» [10, с. 121]. Доцільним є розгляд наявних у «Смерті кур'єра» перипетійних кіл, що розгортаються за принципом градації, заснованій на повноті вивлення конфліктів та їх семантичних значень:

1) *Харитос* — *Ксана* (найдраматичніше у своєму психологічному вираженні коло твору);

2) *Харитос* — *Рюнтель*;

3) *Харитос* — *Юрко Галаленко*;

4) *Харитос* — *Складчиков* (як варіант — *Харитос* — *Греб'як та органи міліції*);

5) *Харитос* — *Вітя Храмушкін*, *Зубков* (представники братства імені капітана Овчара);

6) *Харитос* — *Ігор Яхновський та його спільники-товариші*.

Коло *Харитос* — *Ксана* є «різким протиставленням двох духовних інтенцій одного і того ж предмета, свідомим розмежуванням, поляр-

ністю, яка не терпить напівтонів і складає драматичність конфлікту» [10, с. 121]. Історія взаємин цих двох особистостей, рішучих людей, — одна з найяскравіших, глибоких, динамічних сюжетних ліній у творі. В ній проглядають складні гендерні стосунки, з одного боку, а з другого, — між наставником і студенткою, віртуозом злочинних дій, у котрих є компонент майстерності, і його ученицею, яка, перейнявши його уроки, його специфічний потяг до досконалості і мудрість, спрямовані на своєрідне владолобство і збагачення, продовжує їх, трансформує у власному витлумаченні і напрямку, а згодом застосовує життєву винахідливість і секрети майстра проти нього самого, скориставшись різницею у віці, власною психологічною незалежністю і Харитосовою пристрастю. Це своєрідне протиставлення між чоловічим і жіночим началом, нарешті, одвічний потяг у бажанні бути одним цілим і одвічне протиборство, максималізм у прагненні зберегти самоідентичність і суверенність, якісь індивідуальні переваги у стосунках, коли обоє наділені сильним характером. Взаємини Харитоса й Оксани Луценкової, будучи психологічним стрижнем твору, відтіняють філософію роману, відкриваючи активність дії героїв, оголюючи почуття, міркування, порухи душі людей, хоч і специфічно не стандартних, але й не оригінальних у зятатому егоїзмі і бажанні будь-що вивищитися, стати над сірим оточенням. Дуже швидко перейнявши Харитосову науку в свій спосіб збурювати рівну поверхню життя, утверджуючи своє право бути таким, яким хочу, отже, не адаптованим у суспільство, по-своєму асоціальним, Ксана стала гідною його суперницею, а не тільки однодумцем. Ключовою є сцена наприкінці роману (розділ «Грюкнути дверима наостанок»), коли Харитос у своїй сповіді-саморозвінчанні перед Складчиковим умотивовує сутність «педагогічного» експерименту, спрямованого на Луценкову. Йому, безперечно, імпонували її сильний характер, віра у власну життєву силу і доцільність власної мети. Але й він сам як наставник доклав рук до її виховання, а тому пишається результатом. У діалозі-поєдинку між «двома титанами» (за іронічним амплуа злочинця) Харитос не приховує свого задоволення і пихи від ролі «коваля душі»:

*«— Чому ви не запитаете, яким робом опинилась у моєму ліжку Ксана Луценкова?»*

*— Якби вона мене цікавила, то я б поставив запитання інакше, а саме: вам не шкода її, Георгію Анастасовичу? Адже молода ще! Все інакше у неї могло бути.*

— А я, навпаки, переконаний, що Ксаніне життя виключно і саме таке, якого вона прагнула!

— Не без вашої допомоги.

— Ай, обличте, не пересмикуйте карти! Був кращої про вас думки. Навіщо ви вдаєте з себе поверхову міліцейську нишпорку? Прошу пробачити. От ви, бачу, співчуваєте Ксані. Таж нею захоплюватись належить! Принаймні шанувати й поважати. **Мужня, дефіцитна жінка.** Бо в головному не побоялася: **талановито зіпнула з себе певний... образ вільної жінки!** Вільної від ваших облудних приписів і догм, вільної від рабської покорі, що є неодмінною приналежністю опосередкованої баби! **Ксана — самопiгмаліон, я пишаюсь нею, Складчиков»** [6, с. 291] (виділено нами. — В. С.).

Саме це бажання гратися зі слабкостями людей так, щоб ніхто не здогадався про гру, не міг би зупинити ні в чому, зводить Харитоса з Ксаною. Саме через це ліпить він із неї свою Галатею. Складний у душі дівчини процес зародження нового бачення світу, визрівання нових думок, народження іншої людини розкривається уповні в підрозділі «Дві школи» другого розділу роману, що має назву «Ксана». Але Харитосу як вчителю треба було лише поставити Ксану на шлях, вказати їй напрямок, бо певні риси характеру дівчини сприяли цьому, і найголовніша — вельми рано відчутий акторський хист і бажання грати, не стільки **перед**, а **іншими, долями інших**, маніпулюючи їх свідомістю.

Стосунки Ксани з Харитосом дедалі більше перетворюються на жорстоку гру, своєрідний поєдинок, про що свідчить і такий факт: «щоденник дедалі більше скидався на збірник обвинувачень дядечка Джо» [6, с. 132]. У динаміці постає рух «опору» молодій жінки, в мотивах дій якої народжується рішення досягти власної фінансової незалежності і звільнитися від влади Георгія Анастасовича. Вже у цьому розділі спостерігається зародження конфлікту учениці зі своїм учителем, який далі знайде своє подальше розгортання й остаточне вирішення у наступних подіях і досягне кульмінації і водночас розв'язки в той момент, коли Складчиков прийде заарештовувати Харитоса. Стосунки Ксани і Харитоса закінчуються відступом і зрадою Ксани. Закони та вчення Харитоса обернулися проти нього самого, довівши їхню хисткість та хибність.

Коло **Харитос — Рюнтель** дає змогу побачити сутність особистості Харитоса через віддзеркалення його філософії у свідомості та вчин-

ках його таллінського «друга» Уґо Тоомасовича, «екскавайра», як сам Харитос його зневажливо називає. Тому насправді «товариські» стосунки «ковалів» і «екскавайра» — палиця з двома кінцями, кожен з них може загубити іншого у разі зради. Яскраве вираження справжньої сутності Рюнтеля, зовні чемного, спокійного, врівноваженого, який, проте, є віддзеркаленням прикметних для Харитоса життєвих цінностей, але у зменшеному масштабі, незважаючи на спроби подолати свою залежність (колись же був патріотом Естонії, по-європейськи інтелігентним, з добрими манерами, але, припертим до стінки, перестав бути «борцем за ідею», натомість запопадливим, мов школярик, перед сильним і грубим Харитосом, який, до речі, ховається за тінню міфічного шефа, погрожуючи ним спільнику).

До трагедії призводять і спроби вивільнитися від психологічної влади Харитоса, розпочавши власну гру в парі з Ксаною за його спиною. І в той час, як Харитос виправдовує свої дії філософією невіданого митця, генія, який свій, не оцінений суспільством, на його думку, належним чином талант, продає цьому ж, ошуканому ним тепер, суспільству за неймовірну і неправомірну ціну. Рюнтель же пояснює (навіть не виправдовує) собі свої справи прагненням досягти достатку. У нього немає причин мститися суспільству за свій неоцінений талант, бо у нього інша мотивація. Стоїть він твердо на землі, приймаючи від неї все, що вдається, при цьому лише приймаючи, а не створюючи, тим більше — не віддаючи. У цьому і вся різниця між ними, але вона коштує Харитосові втрати свободи, в той час коли Рюнтель продовжує насолоджуватися благами вільного життя і далі. Коло замикається: Ксана і Рюнтель, виховані на філософії Харитоса, вибравши її і трансформували, прийнявши правила його гри, врешті, зраджують спільника й учителя його ж методами.

Одним із найбільш цікавих агоністичних кіл є коло *Харитос* — *Юрко Галаленко*, що репрезентує складне протистояння двох митців, талант яких, хоч і по-різному, але суспільство ігнорує, тому він, на їх думку, не оцінений належним чином. Про певне їхнє взаємотяжіння один до одного, хоча і неусвідомлене, свідчить той факт, що Харитос, який «сходився з людьми важко», досить швидко потоваришував з Юрком Галаленком — вільним художником. Під час першої зустрічі на міському ринку Харитос звернув увагу на Юрка, який «...вразив його саваофівською бородою, сократівським чолом та безпричинним вибулуванням ясеневих блакитних очей» [6, с. 54]. Вартим уваги

є цей короткий опис доброзичливого і наївного, на позір, художника. Автор тонко натякає, що людина ця не така вже й проста, вірніше, сприймає все, що не стосується її, просто, бо має «ясненькі» очі. Чому «ясненькі», а не «ясні», якщо порівнювати з «саваофівською» бородою та «сократівським» чолом? Чому високі зовнішні якості відразу ж «урівноважуються» якостями зі значенням зменшуваності? Прикметною також є така особливість, яку автор підкреслює тим, що називає художника Юрком, хоча тому вже більше п'ятдесяти років. Поясненням цього є діалог між Харитосом і Галаленком, у якому на Юркову пропозицію смажити шашлики для гостей у кузні, той відповідає, що горно для нього — *«все одно, що капище для дикун. Капище і жертвник... На тому вогні...ніколи не буде пектися будь-що низьке і мерзенне. Тільки й виключно твори високого мистецтва. Ти, наприклад, використовуєш свій талант, аби заробити на нову пару штанів і свіжу в них копійку. Я ж усе роблю заради комфорту душі. Вловлюєш різницю? Я роками й роками спину гнув, аби досягти певної фінансової незалежності від твоїх культуртрегерів і робити те, до чого Бог кличе, а не продаватися... Зневажаю... Дерзай, юначе. Тобі ж усього-на-всього п'ятдесят. Устигнеш вибитися в люди»* [6, с. 57–58]. І Складчикову, який приходить заарештовувати Харитоса, той оприлюднює своє ставлення до Галаленка: «Талант. Але раб. Я на нього й дрібки свого порошу не стратив — забагато честі. Хай собі животіє, вирішив був, хай облещується. Безіменний художник — ...те ж саме, що й Невідомий солдат біля так званого Вічного вогню, який усім до лампочки» [6, с. 293].

Але Харитос дещо злукавив відносно того, що він Галаленка не чіпав, не втягував у свої злочинні оборудки. Саме цей «безіменний», за його характеристикою, художник був обраний ним для перевезення шкатулки з підробленими коштовностями до Києва, бо саме тоді Юрко їхав зі своїми картинами й етюдами, один з яких став ключем до розкриття злочину, на персональну виставку в столицю. І саме Юрко єдиний, на якого Харитос «не витратив і дрібки свого порошу», не зраджує його, на відміну від тих людей, яких Харитос створив для самодопомоги. В опозиційній парі «*Харитос — Галаленко*» розкривається вельми важливий підтекст про критерії оцінки митця: за життєвою влаштованістю/невлаштованістю, умінням/невмінням заробляти пристойні і шалені гроші, за станом добробуту чи адаптованістю/неадаптованістю у суспільство набувальників.

Авторська позиція Бориса Нечерди тут виходить на поверхню, опосередковано репрезентуючи його власні роздуми про нерейтингове місце справжнього художника не лишень у часи стагнації і застою 70–80-х років ХХ століття, але і в будь-яку пору, особливо ж для тих, хто не вміє чи не хоче пристосовуватися до суспільних стандартів і вимог. У цьому колі порушуються питання сутності таланту, таланту і злочину, одвічне питання вираження людського «я» через творчість, як питання Рустичі і Мікельанджело в художній інтерпретації Ліни Костенко (драматична поема «Сніг у Флоренції»), як сутність противенства Моцарта і Сальєрі в художній інтерпретації Олександра Пушкіна. У тому, що простий художник, який усе життя був «безіменним», творив на замовлення, водночас захоплюючись талантом і свободою людини, яку він вважав своїм справжнім другом, своїм простим ескізом, ненавмисне давши поштовх до розкриття злочинів цього «героя», є щось фатальне. Зустріч Галаленка, «чистої душі, митця» з Харитосом, також митцем, але своєрідного спрямування, що невідомо чому привабив його, — це зустріч з собою, яким кожен із них мріяв бути, та не зміг. Це вияв, з одного боку, трагедії таланту, залежного від влади, який упродовж життя хотів живописати те, що прагнула виразити його душа. З другого, — це трагедія Харитоса як митця, який протягом тривалого часу творив те, що хотів, але хист якого не знайшов ніякого іншого виходу, ніж як, залишаючись невідомим, невизнаним, високо поціновуватись у матеріальному плані, а тому став банальним набувальником.

Прикметно і те, що в своєму романі «Смерть кур'єра» Борис Нечерда поставив своєрідний пам'ятник художникові, який посідав важливе місце в культурному житті Причорномор'я й України другої половини ХХ століття. Недарма його картини знаходяться не тільки в Одеській художній галереї, але й у солідних приватних колекціях Одеси, Києва, Москви, Петербурга, Німеччини і США. На жаль, вагома частка його шедеврів опинилася за кордоном, тільки окремою гранню ставши прикметою національного багатства. Та зупинивши прекрасну мить буття художника в культурному просторі Одеси шляхом портретування його в романі, «списуванням» характеру з реального прототипа, письменник зберіг для нащадків його образ, увіковічив митця в історії культури, вдавшись до словесної творчості.

На жаль, ніхто не завдав собі справи не тільки комплексно дослідити прозу Бориса Нечерди, але й спеціально вивчити одеський



культурно-історичний слід у ній, явлений — прямо чи опосередковано — у галереї прототипів тих, з ким доля зводила письменника, з якими він чи то знаходив спільну мову, чи то яким надавав статусу контрверсійності стосунків.

Цікаве свідчення про дружбу і спільність мистецьких інтересів Нечерди і Коваленка знаходимо у статті Олексі Шеренгового, надрукованої у «Вечірній Одесі» 1973 року, в якій звучить пряма мова художника про поета, всталена у важливий для розуміння внутрішніх його дуохотрумів контекст: «Поэтический нерв Бориса Нечерды обнажен всецело. Он слышит самое малое дуновение ветра современности. Его волнует все. И говорит он об этом не намеками с поэтическим блеском поверху. Голос его бритвенно острый и ясный.

Нечерда дружит с художниками. Трудно найти такого писателя, который желанный гость в каждой мастерской. И желанный не как гость, а как коллега, собрат по творчеству...

Художник Юрий КОВАЛЕНКО:

— Мне проще не говорить о Нечерде, а писать картины на сюжеты его стихов. Да и есть у меня такие работы, их много. А еще скажу, что Борис Нечерда для меня интересен как художник. Художник-график, живописец, скульптор. Я знаю много его работ — портреты, пейзажи, деревянная скульптура.

Он очень внимателен к фольклору. Немал удельный вес этого вечного народного богатства в его «Народном романе». Каким своеобразным светом осветил поэт мир своей поэмы! Как интересно переплетаются два ярких мотива — фольклор его зеленого села и народный танец Нгоро!.. Уберите эти мелодии из поэмы — и, не знаю, чем бы закончился такой эксперимент...» [14, с. 4].

Суголосся творчих перегуків далось взнаки в присвятах і у передачі словесних сюжетів барвами і пензлем художника і навпаки, що перевеслом об'єднує Бориса Нечерду та Юрія Коваленка.

Прозовий набуток Бориса Нечерди не набув би якостей одеської саги, якби у коло своїх героїв автор не залучив тих, хто його оточував, з ким він близько і віддалено спілкувався, хто його приваблював і відштовхував, у кого він як митець запозичував риси для художніх типів, якими насичені його романи, — цебто, якби не скористався органікою прототипів і дієвими способами перенесення достеменно-го характеру конкретної людини на папір, у процесі сублімації реалій буття в естетичні явища, у художні образи.



Колоритна фігура Юрія Коваленка та одеських художників, до яких Борис Нечерда завжди тяжів, мистецький цех яких був близький поетові ще й за прихованим його фахом як різьбяра по дереву і карбувальника по міді (і цьому ремеслу-творчості він спеціально вчився у майстерні Василя М'язіна), служила вдатним прототипом у повісті «Оksamитовий сезон» і детективі «Смерть кур'єра», легко надавалася для художнього перевтілення, коли фактура одеської специфіки життя міста проглядала через код малярської богемі (а не тільки літературної), у живій плоті майстрів пензля, що імпонували й притягували своєю непересічністю в усьому — в творчості і поведінці. Цілком закономірно, що близька Нечерді Коваленкова аура, була сприйнята і, пропущена через око майстра слова, заяскравіла у динамічних портретах і видимій мові душі тих героїв, які складають галерею у прозовій його творчості.

Звідси родом і присвята «Художникові Юрію Коваленку» до поеми «Ярешківський роман», що увійшла до збірки «Вежа» (1980 р.); і розсіяне світло від образу художника во плоті, що спонукало до вираження спільних мотивів у світовідчутті і його мистецькому осягненні. Сила тяжіння, яку випромінювала кремезна постать Юрія Коваленка з його нестримністю та неприборканістю емоцій, спрямованих на різнопланові життєві вектори, на добро і зло, реактивного до кресендо, що відбилося в сюжетах його малярських полотен і манері їх виконання, що свідчить не тільки про добрий вишкіл у Ленінградському інституті театру, музики і кінематографії, де він вивчився на театрального художника, але й новаторське засвоєння традицій українського народного мистецтва, помноженого на блискучі знання європейських шкіл живопису і графіки, зокрема голландських майстрів пензля.

Прикметно і те, що Коваленко-художник приваблював не тільки Нечерду. Людина-легенда, людина-міф, родом із Прилук, справжній козак, став органічним носієм тієї частки одеської ментальності, що уособлювала українські корені і європейську їх сутність, сублімовані великим талантом, що вмів бути собою. І при цьому, як і ярешківський одесит Борис Нечерда, не бути маргіналом, не оббивати пороги чужої культури, щоб вивищитися, хоч і стати вторинним, жертвуючи власним органічним еством.

Мудрець і характерник, ще один одеський Мамай без коня, вишуканий естет, майстернею якого легко могла стати вулиця, забігай-

лівка з типажами її завсідників, магазинний прилавок і скупчення веселих нетяг, що водили козу по місту і базарах, поки вистачало грошей на невігадливі забави, став героєм одеської богеми, продуцентом артефактів, автором галереї одеських типів і ситуацій, накиданих швидкою рукою на будь-якому шматкові будь-якого матеріалу і будь-яким «інструментом», але з виразним українським тембром звучання шкідця, етюда, замальовки, полотна. Наділений од Бога щедрою рукою, він умів бути не лише художником, скульптором, майстром по виготовленню вигадливих дитячих іграшок; «затятий в усьому, він і творив, і кохав, і пив до нестями. Траплялося, він не до речі грав вар'ята, бувало — цідив крізь зуби опонентам; він далекі не ангел, цей вічно розхристаний сивий бородань, подібний чи то до бородатого Шевченка, чи до Верлена (а хіба були ангелами Шевченко і Верлен?)» [4, с. 382–384].

Великий життєлюб, сільський Сократ, як часто його називали мистецтвознавці, публіцисти, любителі його творчості, так і просився бути увічненим не тільки у каталогах виставок, у відгуках шанувальників, у пам'яті випадкових зустрічних. Усіх їх вражало розходження між зовнішнім виглядом і внутрішнім багатством, органічністю українського первня, вписаністю в одеський контекст, високою культурою і продуктивністю творчості за всієї аскетичності життєвого антуражу і простоти оточуючого предметного світу: «Так разве не прекрасно, — писав Люсьєн Дюльфан 1988 року, — что по городу ходит в холщовых штанах и ситцевой рубахе живой Пан — смеется, радуясь, и радует людей своим искусством. Кстати, в Одесском художественном музее, в Литературном музее, в коллекциях многих и многих писателей прекрасно представлен художник Юрий Коваленко. Но при всем при том среди ста шестидесяти членов Союза художников города Одессы места для Юрия Коваленко не нашлось. Думаю, что для него самого это не важно. Но важно для нас. С другой стороны, он никем в этой жизни не защищен — вот и жилищная проблема для него, в его пятьдесят с лишним лет, не решена» [3, с. 3].

Аналогія з веселим Паном — богом природи в античній міфології — доречна для розуміння стихійності характеру прототипу героя двох творів Бориса Нечерди, що тим часом фігурував і імпліцитно в поезії і прозі одеського характерника. Тим більше, що обох — письменника і художника — зв'язувала перехресна любов до поезії і ремесла графіка та скульптора. Тому-то Юрій Коваленко залишив не

описану і не вивчену віршову спадщину, а Борис Нечерда — так само не досліджений доробок карбувальника, різьбяр і графіка.

Своєрідна за жанром книга Олега Губаря «Человек с улицы Тираспольской» проілюстрована живописом, графікою і віршами Юрія Коваленка — це книга про непересічного, без перебільшення, — унікального митця родом з Прилук (Чернігівщина), який являв собою невід’ємну колоритну фігуру в центрі одеської богеми. Оригінально видрукована на трьох сортах паперу — обгорткового коричневого відтінку, цупкого жовтуватого і білого — вона містить репринтне видання картин і замальовок митця з вулиці Тираспольської і надає змогу читачеві не тільки познайомитися з невідомою гранню таланту Юрія Коваленка, але й відчутти звучання поетичних рядків, як з присвяти синові — Андрієві Коваленку, теж художникові, на його 20-ліття.

Завдавши собі справу стати свідком і архіваріусом Юрія Коваленка в його щоденних мандрах вулицями Одеси і місцями виверження його талантів (малярських і поетичних), Олег Губар і задокументував свої спостереження у книзі 2000 року видання обсягом у 252 с. з ілюстраціями, яку в анотації охарактеризовано так: ««Человек с улицы Тираспольской» — НЕлитературный дневник, пунктирно фиксирующий хронику общения Юрия Коваленко и Олега Губаря на фоне НЕхудожественного пространства обитания: от города Одессы до города Прилуки и далее — по всем направлениям. Дневник включает несколько интертекстов, закавыченных и выделенных курсивом, а также ретроспективную библиографию и ряд высказываний о художнике Ю. А. Коваленко. Прилагается реестр действующих лиц, в том числе — авторов интертекстов. Издание иллюстрировано живописью, графикой и стихами Юрия Коваленко». І відкривається ця книга графічним малюнком Юрія Коваленка — автопортретом і портретом О. Губаря в НЕхудожньому інтер’єрі — з його дарчим написом «Олегу Губарю — в память о настоящем и — в надежде — на будущее. Юр. Коваленко. 14 сентября 1999. Одесса». Останнє слово обведене формою напів’яблучка-напівсерця [2, с. 2—3].

І хоч, як підкреслює автор книги «Людина з вулиці Тираспольської», НЕгероя, добув корінь квадратний з розрізнених фактів, окремих свідчень, своєрідних записів секретаря, створивши документ-палімпсест про труди і дні Юрія Коваленка, що послужив прототипом не тільки для Бориса Нечерди, але оминав «художні узагальнення», але, врешті-решт, змонтована з фрагментів цілісного тексту, яким

була характерницька стихія поведінки і мистецької пасіонарності й інших представників культурного середовища Одеси другої половини ХХ століття. Бо він представляв обличчя південного міста як ніхто краще, виражаючи сутність його української складової, без якої Одеса не була б Одесою.

Виходячи з цих мотивів, у систему аналізу прози Бориса Нечерди покладено дослідження прототипної канви, без якої секрети його творчості були б замулені і невиразні. А без знання контексту незмога була б проникнути в ландшафт душі письменника і специфіку літературно-мистецького життя на теренах Одеси, вивчати які необхідно поспішати.

Захищаючи ідею потреби зазирати за зовнішню оболонку художнього образу, щоб пізнати його ядро — прототип, — варто послатися на аргументацію Василя Фашенка, в яку вклинилися роздуми Герцена: «Колись Олександр Герцен у статті «Ще раз Базаров» висловив цікаву думку про взаємодію між людьми і книгами. Книга бере характери із того суспільства, в якому виникає, і робить їх більш рельєфними, зримими в їхній людській сутності. А **прототипи, реальні особи потім інтенсивно «вживаються» в своє відображення, прагнучи досягти ідеалу.** Для прикладу Герцен посилався на російських різночинців, які майже всі наче вийшли з роману «Що робити?» Миколи Чернишевського. Доба формує характери історичні. Література творить художні. *Шлях останніх: з життя — через талановиті книги — в життя*» [12, с. 553–554].

І на всі ці аспекти взаємодії книги (чи картини) і життя лягає тінь вічної проблеми — митець і суспільство, роль твору в бутті нації і світу. Як бачимо, і для Бориса Нечерди як письменника, і для Юрія Коваленка як художника це були актуальні питання їх творчої екзистенції. І на цьому ґрунті засновувалася їх дружба і творчі перегуки, перетікання однієї естетичної матерії в іншу, цебто явище синестезії, що було властиве обом. Та повернімося від життя багато в чому суголосних майстрів слова і пензля до книги «Смерть кур'єра».

Отже, предмет і характер дискусії, яка розгортається наприкінці роману з ініціативи Харитоса, бо передусім себе він прагне перекопати у правоті своїх дій, а не злочинності поведінки, посилаючись на високий авторитет Біблії, на постулати радянської риторики про доцільність існування робітничих династій, на філософічність сенсу життя, властивого будь-якій мислячій людині, наводить на дум-

ку, що в підтексті твору захований ключовий момент — складність і химерність взаємин між наділеною талантом непересічною особистістю, яка прагне виділитися серед собі подібних, і суспільством, мета якого — уніфікація, знівелювання будь-яких відхилень од стандартів, встановлених для бовдурів (Ліна Костенко).

Пік цієї дискусії особливо гостро аргументується Харитосом, бо для нього вона має смисл: як же узгодити одвічну суперечність між особистістю і охлосом, між злочином і покарою, талантом і його реалізацією та визнанням. Через те Борис Нечерда вдався до відомого у 20–30-х роках ХХ століття в українській літературі прийому актуалізації важливих ідей методом від супротивного — вкладання їх в уста негативних героїв, — уникаючи, таким чином, однолінійності суджень на тему непростих онтологічних і аксіологічних питань, що глибоко проаналізував Іван Дзюба на матеріалі творчості радянських письменників 30-х років.

Як бачимо, не тільки авторемінісценції вібрують у роздумах про востребуваність/невідомість таланту в тоталітарному суспільстві, правилом якого є гасло: «не висовуйсь!». Промінь зору фотоспалахом вихоплює з темряви проблему ескапізму (добровільного виходу з одноманітного регламентованого буття), вельми актуальну для радянських митців упродовж усього ХХ століття, поки не наступила інша крайність — розкутість у самореалізації аж до непристойності, що є однією з граней по-іншому самвидавівської літератури сучасності.

Таким чином, агональні кола, що розходяться по всьому тексту «Смерті кур'єра», працюють не тільки на жанр, сюжет і композицію роману, але передусім на філософський підтекст, на впровадження в українську літературу переконливої форми екзистенційного, інтелектуального детектива, в урівноважуванні двох протилежних сфер — читабельності (масовості) й елітарності (іманентності художньої природи тексту, на ґрунті якої і виникає філологічна гра, без якої твір, інакше, втрачає свій глибинний сенс).

Отже, є над чим поміркувати в процесі аналізу такого, здавалося б, мало помітного, навіть забутого твору Бориса Нечерди, що пройшов краєм, периферією української літератури ХХ століття. А тим часом ліг у підґрунтя розвитку сучасного українського детективу, в якому плідно працюють такі прозаїки, як Валерій Шевчук і Василь Шкляр, які безперервно шукають у царині збагачення вітчизняної культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голіченко Т. С. Слов'янська міфологія та антична культура / Т. С. Голіченко. — К.: Дніпро, 1994. — 92 с.
2. Губарь О. И. Человек с улицы Тираспольской: Дневники / О. И. Губарь. — Одесса: Друк, 2000. — 248 с.
3. Дульфан Л. Фантазии Юрия Коваленко / Люсьен Дульфан // Вечерняя Одесса. — 1988. — 3 марта. — С. 3
4. Лісничий В. Художник Юрій Коваленко / Віталій Лісничий // Четвертий Міжнародний конгрес українців. Доповіді та повідомлення. — Одеса. — 26–29 серпня 1999. — С. 382–384 (До речі, Віталій Лісничий володіє великою колекцією картин Юрія Коваленка).
5. Літературознавчий словник–довідник / Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с. — (Nota bene).
6. Нечерда Б. Смерть кур'єра / Борис Нечерда. — К.: Молодь, 1991. — 304 с.
7. Паньков А. І. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми / А. І. Паньков, Т. С. Мейзерська. — Одеса: Астропринт, 1996. — 76 с.
8. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. — Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. — 268 с.
9. Саєнко В. П. П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? / В. П. Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць. — Вип. 9. — Одеса: Маяк, 2001. — С. 202–254.
10. Саєнко В. П. Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки / В. П. Саєнко, І. В. Пономаренко // Проблеми сучасного літературознавства: Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 1. — С. 107–129.
11. Синенко В. С. Внутренняя организация художественного произведения: [учеб. пособие] / В. С. Синенко. — Уфа: Изд-во Башкирского университета, 1984. — 79 с.
12. Фашенко В. Поетичний світ Олеся Гончара / Василь Фашенко // Фашенко Василь. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії: Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса: Маяк, 2005. — С. 553–579.
13. Фролова К. П. Субстанції незримой вогонь... (Про поетику художнього твору): [літературно-критичний нарис] / К. П. Фролова. — К.: Дніпро, 1983. — 134 с.
14. Шеренговой А. «Лишь начата работа». Штрихи к портрету Бориса Нечерды / Алексей Шеренговой // Вечерняя Одесса. — 1973. — 21 декабря. — С. 4.
15. Эсалнек А. Я. Теоретические основы типологического изучения романа / А. Я. Эсалнек // Эсалнек А. Я. Типология романа. — М.: Изд-во МГУ, 1991. — С. 4–36.

**ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО  
ДЕТЕКТИВА БОРИСА НЕЧЕРДЫ («СМЕРТЬ КУРЬЕРА»)**

**Валентина Саенко**, канд. филол. наук, доцент

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Объектом анализа в статье является весьма оригинальный роман Бориса Нечерды «Смерть курьера», который принадлежит к числу актуальных прозаических произведений известного поэта как по глубине художественной интерпретации морально-этической проблематики, так и по убедительности трактовки эстетического своеобразия малоизвестного, к сожалению, но талантливого во многих смыслах интеллектуального романа, построенного по принципу приключенчески-детективного, авантюрного криминального произведения. В основу романа положен одесский материал периода «пост» — трагическое и сложное время 1990-х годов после крушения империи зла — Советского Союза. Большую роль играют механизмы претворения реальных людей из окружения Бориса Нечерды в прототипы персонажей романа, в частности создание образа известного одесского художника Юрия Коваленко и взаимообмена эстетическими поисками двух разных, но близких по духу творцов.

**Ключевые слова:** Борис Нечерда; приключенчески-детективный, криминальный, интеллектуальный роман; агон; тоpos Одессы; прототипы.

**ETHIC-AESTHETIC HORIZONS OF AN INTELLECTUAL  
DETECTIVE BY BORIS NECHERDA («THE DEATH OF A CARRIER»)**

**Valentyna Saenko**, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National Universit

The object of the analysis in the article is quite an original novel written by Boris Necherda «The Death of a Carrier», which belongs to actual prose works of a famous poet both for the depth of an artistic interpretation of moral-aesthetic problematic and for the persuasion of the version of an aesthetic singularity of unfamous, unfortunately, but talented in many senses intellectual novel, built on the principle of an adventure-detective, criminal work. It is based on the Odessa material of the period of «post»-tragic and difficult times of 1990-s after the collapse of the empire of evil — The Soviet Union.

The intrigue of «The Death of a Carrier», which is the bases of the plot and composition of the novel, is swiftly developing due to artistically persuasive system of agonal conflicts. Each of them deals with a criminal business: Charistos — Xana (the most dramatic in its psychological representation circle of the novel); Charistos — Runtelas a unity / divergence of two confederates — criminals; Charistos — Yuriy Galalenko as the battle of two different in ideal principles of a creative work talented artists; Charistos — Skladchikov (as a variant — Charistos — Grabiak and the police); Charistos — Vitya Khramushkin, Zubkov (the representatives of the brotherhood of captain Ovchara); Charistos — Igor Yakhnoskiy and his associates — enlightens the sense of the characters of the personages of the novel and the tragedy of a spiritual impoverishment, caused by a totalitarian Soviet society.

*The means of creating the prototypes of the personages of the novel from the real people from Boris Necherda's surrounding are very important, especially the creation of the image of a famous Odessa artist Yuriy Kovalenko and changing of aesthetic search of two different but spiritually close creators.*

*Agonal circles, spread all over the text of «The death of a Carrier», influence both genre nature of the novel and its plot and composition, creating a philosophic subtext in such a way. Thus, the novel of Boris Necherda gave a great impulse to formation of an existential, intellectual detective in Ukrainian literature of the end of the 20th — the beginning of the 21st century, built on the harmony of two opposite spheres — mass-reading and elitism (immanent artistic nature of the text, which subbases creates a philological game, leading to a abyssal sense of the novel).*

**Key words:** Boris Necherda, adventure-detective, criminal, intellectual novel, Odessa topos, prototype.

## REFERENCES

1. Golichenko, T. S. (1994), Slova jans'ka mifologija ta antychna kul'tura, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
2. Gubar', O. I. (2000), CHelovek s ulicy Tiraspol'skoj: Dnevnik, Druk, Odessa [in Russian].
3. Dul'fan, L. (1988), Fantazii YUriya Kovalenko, Vechernyaya Odessa, 3 marta, pp. 3 [in Russian].
4. Lisnychyj, V. (1999), Khudozhnyk Jurij Kovalenko, Chetvertyj Mizhnarodnyj kongres ukrainistiv. Dopovidi ta povidomlennja, Odesa, 26–29 serpnja, pp. 382–384 [in Ukrainian].
5. Literaturoznavchij slovnyk–dovidnyk (1997), VC «Akademija», Kyiv [in Ukrainian].
6. Necherda, B. (1991), Smertj kur'jera, Molodj, Kyiv [in Ukrainian].
7. Panjkov, A. I. and Mejzersjka, T. S. (1996), Poetychni viziji Lesi Ukrajinky: ontologhija zmistu i formy, Odesa [in Ukrainian].
8. Rymar', N. T. (1989), Vvedenie v teoriyu romana, Izd–vo Voronezhskogo universitetata, Voronezh [in Russian].
9. Sajenko, V. P. (2001), P'jesa «Myna Mazajlo» Mykoly Kulisha: istorija chy suchasnistj?, Problemy suchasnogho literaturoznavstva, issue 9, Majak, Odesa, pp. 202–254 [in Ukrainian].
10. Sajenko, V. P. and Ponomarenko, I. V. (1997), Mystecijkyj syntez i tvorchij metod u «Kassandri» Lesi Ukrajinky, Problemy suchasnogho literaturoznavstva, issue 1, Majak, Odesa, pp. 107–129 [in Ukrainian].
11. Sinenko, V. S. (1984), Vnutrennyaya organizacija hudozhestvennogo proizvedenija: tutorial, Izd–vo Bashkirskogo universiteta, Ufa [in Russian].
12. Fashhenko, V. (2005), Poetychnyj svit Olesja Ghonchara, Fashhenko Vasylj. U ghlybynakh ljudsjkogho buttja Majak, Odesa, pp. 553–579 [in Ukrainian].



13. Frolova, K. P. (1983.), Substanciji nezrymoji voghonj... (Pro poetyku khudozhnjogho tvoru), Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
14. Sherengovoj, A. (1973), «Lish' nachata rabota». SHtrihi k portretu Borisa Necherdy, Vechernyaya Odessa, 21 dekabrya, pp. 4 [in Russian].
15. Ehsalnek, A. YA. (1991), Teoreticheskie osnovy tipologicheskogo izucheniya romana, Ehsalnek A. YA.,. Tipologiya romana, Izd–vo MGU, Moscow, pp. 4–36 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25 вересня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146412>

УДК 821.161.2–4.09:81'42»1990/2018»

## ОСОБЛИВОСТІ МЕНТАТИВУ В ЕСЕЯХ-ШКІЦАХ

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*  
*shtn75@ukr.net*

*У статті йдеться про дискурсивну практику есею-шкіцу в сучасній українській літературі. Спозиціоновано шкіцу серед інших видів есею. Осмислено сутність шкіцу як есею ментативного типу. Розглянуто його особливості на прикладі творчості Івана Лучука (збірки «Ніби поезієзнавчі шкіци», «Літературний джаз», «Трохи поезієзнавства»). Зроблено висновки про специфіку спресованості ідей, сконцентрованості й ущільнення поля розмислів у шкіці як літературному творі.*

**Ключові слова:** дискурсивна практика, есей, шкіци, поезія, збірка.

Есей як продуктивна письменницька практика в сучасній українській літературі представлений численними видами й варіаціями. Дзуйхіцу й суйбі, «сумніви» й «проби» (спроби), «рефлексії» й «епістоли», «фрагменти» й «колонки» — ось далеко не повний перелік варіацій есеїв, презентованих сучасними українськими літераторами. Українські митці не тільки презентують своє бачення Монтенівського твору у збірках, а й висувають власні дефініції запропонованого французьким мислителем способу викладу суб'єктивно заангажованої інформації. Наприклад, І. Лучук пропонує називати есеїстику «спроботворчістю» [10, с. 7].

Нашу увагу привернув шкіц як есей ментативного типу [див. 12], твір-міркування малого обсягу, який, виходячи з німецької, англійської і польської традицій, частіше називають шкіцем (скітце, скетчем). Витоки цієї художньої мініатюри закорінені в живописі, музиці, літературі епохи імпресіонізму, вона має певну дотичність до прозових форм замальовки, образка, етюду, нарису, фрагмента. Як у новелі-шкіці автор може «кількома недбалими, але живими бризками фарб збудити певний настрій», зробити так, щоб «наповнена життям художня деталь сприяла певній енергії фрагмента і мала певну організуючо-композиційну роль...» [2, с. 185], так і в есеї-шкіці митець здатен кількома влучними реченнями окреслити нову, подекуди парадоксальну думку, лаконічно висловити власну позицію щодо чогось, створивши образи-поняття, спонукати й читача до співроздумів з приводу сказаного.

На думку А. Мінакової, «доречно буде назвати мініатюру жанровою формою чи багатокомпонентним жанровим утворенням, котре, за певних обставин, може бути співвіднесене з нарисом, оповіданням, афоризмом тощо» [11, с. 70]. Доповнимо: й фрагментом як окремим жанровим різновидом, «породженим авторською стратегією, котра, у свою чергу, може стати наслідком особливостей авторського способу рефлексії» [4, с. 56]. Тож цілком доречно позиціонувати шкіц — есей малого формату — як окремий різновид есе, виходячи з тих же міркувань, що етюд (замальовка, нарис, ескіз, акварель, образок) є окремим варіантом імпресіоністичної новели, наприклад, в українській традиції представленій творами М. Коцюбинського, М. Хвильового, М. Яцкова тощо.

Отже, шкіц (скітце) як різновид есе доречно співвіднести з окремою мовленнєвою практикою в сучасному письменстві, зумовленою спільністю низки ознак, тотожністю поетикальних засобів, частотністю, повторюваністю, схожими завданнями, інтенціями, засадами, можливостями функціонування й оприлюднення.

Слід виділити такі ознаки шкіцу як різновиду дискурсивної практики есе, як-от: невеликий обсяг, «ущільнення тексту» за рахунок збільшення ролі деталі, подробиці; виділення ключового слова-образу (есеми), що вирізняється особливою змістовно-асоціативною напруженістю; імпресіоністичність; тяжіння до ансамблевого об'єднання тощо [див. 11]. У сучасній літературі письменницький есей-шкіц має такі художні властивості:

1) необов'язковість панування ліричного начала над епічним: ліричне начало поступається філософському, ліризація поступається місцем філософізації, медитативності, рефлексійності;

2) описове начало (дескриптив) повністю відступає перед міркувальним (ментативом): воно можливе лише штрихоподібно, обрисами, уплетеними в ментатив;

3) події («історії», міні-сюжети, мікро-наративи) тут повністю залишаються за межами події розповіді-міркування, опиняючись виключно в дорефлексивній ситуації. Текст містить лише їх сліди, можливі поодинокі розмиті спогади про них;

4) саме міркування вибудовується згущено, сконцентровано, емко, екзогітатор (мислитель в есе) тяжіє до афористичності, влучності, адже обсяг твору не дозволяє розтягувати цей процес. При цьому крапка в кінці шкіцу — це не крапка в кінці думки. Наступний

шкіці може подати цілком інші міркування, важливі для екзогітатора на дану конкретну мить, котра, за інших обставин і ситуацій, може змінитися. Тому шкіци цікаві в сукупності, в об'єднанні циклів, збірок, серій тощо. Прикладом цього можуть слугувати збірки сучасних українських письменників «Ніби поезієзнавчі шкіци» [9], «Літературний jazz» [6] І. Лучука, «Недописана книга» [1] Є. Барана, «Письмо з околиці» [3] А. Дністрового.

Так, у творчості І. Лучука есеїстика в цілому посідає вагоме місце серед поетичної («Паліндромони», «Тридцять три сонетії», «Сто одне щось»), прозової («Уліссея»), наукової («Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики») спадщини. Як літератор-есеїст, він надає перевагу «пробам» («сумнівам») різного типу й виду. У його спадщині є збірки есеїв великого формату («Сумніви сорокалітнього», «Зловити дятла») й малого («Літературний jazz», «Трохи поезієзнавства», «Ніби поезієзнавчі шкіци»). Окремі його збірки есеїв межують між філософськими трактатами й літературно-критичними розвідками («Цебер амброзії», «Зловити дятла»), інші — є художніми, публіцистичними й науковими водночас («Трохи поезієзнавства», «Ніби поезієзнавча кафедра»). Гранд-тема усієї творчості І. Лучука — поет і поезія у всьому розмаїтті й багатовимірності.

Нашу увагу привернули книги шкіців митця. Це ще один варіант розвитку теми поета й поезії у згущеній, сконденсованій формі. Наприклад, збірки «Ніби поезієзнавчі шкіци», «Літературний jazz», «Трохи поезієзнавства», «Дикі думи» переважно складаються з есеїв невеликого обсягу, де думки презентуються спресовано, ледь не афористично.

Цілком очевидно, що заголовки й підзаголовки названих збірок позначені впливом імпресіоністичності як інтенції текстопородження. Так, у першій йдеться не про шкіци, а про «ніби шкіци», мовляв, це навіть не есеї, а щось наближене до них, їх усічений, зредукований з певною метою варіант. Така назва посилює цікавість до творів, адже залишається простір для генологічних домислень текстів для читача, створюється платформа для розвитку його уяви. Джаз, ключове слово у назві другої зірки, — це мистецтво імпровізацій, щоразу новий варіант бачення наявного: «Приймемо перегнане через змійовик популярної свідомості його [джазу. — Т. Ш.] вибіркове значення, дистильоване у поняття *довільної імпровізації*». Зрозуміло, що джазові імпровізації мусять мати задану структуру, мелодійні акценти хвиле-

подібного руху, ритмічні моделі-заготовки тощо. Якщо ж за методологічну основу прийняти тезу, що сучасна літературознавча есеїстика витворює авторські тексти, не обмежені жодними шорами, тобто тексти, в яких автори пишуть що хочуть і як хочуть, — то це й буде *літературний джаз*» [6, с. 5], — зазначає у передмові автор. «Трохи поезієзнавства» — назва, що також відсилає до «міні-формату» міркувань: тут вміщено есеї, що претендують тільки на вступ / висновок до розкриття теми, адже це не розмова про мистецтво поезії, це окремі, нерозгорнуті роздуми-фрагменти на тему, що нагадують нерозлогі нотатки, прикметні афористичністю. Назва «Дикі думи» апелює до ідеї про невпорядкованість, а-системність уміщеного у видання, закладені як концептуальна ознака.

Зупинимось детальніше на шкіцах із збірки «Літературний jazz». Так, усі твори цієї книги невеликі за обсягом (у середньому півтори-дві сторінки, є й твори не більше одного абзацу), де, переважно, представлені міркування про поезію як вид художньої творчості в різних проявах. Книга пропонує цілий каскад шкіців-портретів українських митців сучасного й минулого крізь авторську оптику І. Лучука, котрий, сам будучи поетом, бере на себе місію есеїста-резонера, здатного кількома штрихами, влучними деталями, умовиводами окреслити «зерно» певного віршотворця, переважно, українського, передавши й власне ставлення до його набутку. При цьому всі авторські дефініції («Він [М. Рильський] мав щось таке неповторне своє «рильське», яке навряд чи можна підігнати під якусь одну окреслену дефініцію» [7]; «Безперервний колообіг безмежної кількості цілих світів, які належать до єдиного космосу, вирує в його [П. Тичини] поезії» [7]), переростають в короткі ментативи: «Якщо будь-який світ може бути частинкою безмежного всесвіту, то кожна навіть найменша частинка кожного із цих світів теж є поняттям вселенським»; «Якщо кожна людина є «родом із дитинства», то не кожен поет є родом із античності. Але трапляються і такі екземпляри, чий родовід сягає безпосередньо античних часів, класичного періоду «колиски людства»» [7] (про П. Филиповича). Окремі позиції є суцільними міркуваннями, які в І. Лучука виконують функцію окреслення значення як розмислу на тему: «Земна куля поміщається між двома полюсами, північним і південним, а людські відчуття можуть вібрувати поміж полюсами радості та журби. Поцілунки приносять вітиху, але це не рятує від макабричних візій. Зрештою, різноманітні постраховиська можуть і

смішати, а спогади про пестоші можуть навіювати ностальгійну тугу. Цей поет є неперевершеним майстром поєднання діаметрально протилежних настроїв, жодним чином не лукавлячи із власним сумлінням. Адже поетична правда є не лише дволикою, а й багатолікою» [7] (про О. Олеся) тощо.

На нашу думку, згущеність думки шкіцу зумовлена тим, що в дорефлексійну ситуацію потрапляє не просто подія, історія, пов'язана із самим автором (розповідачем), котра спонукала його до осмислення творчості того чи іншого поета, і не об'єкт (предмет) осмислення — книга, збірка, поет як творча особистість, окремий віршований твір, а той факт, що есеїст пропонує прикінцеві розмисли про них, оформлені словесно засобами шкіцу, залишаючи за лаштунками тексту триваліші сентенції й розлогіші міркування про це все. Той факт, що левова частка есеїстичної спадщини І. Лучука присвячена поетам і поезії в різноманітних формах і засобах, те, що він звертається до осмислення їх напрацювань перманентно в різних іпостасях і за допомогою численних можливостей (як власне поет, представник літературних груп «ЛуГоСад» і «Геракліт», як пересічний читач, як критик, як літературознавець із науковим ступенем доктора філологічних наук тощо), пояснює таку велику кількість «варіацій на тему» про поезію й поетів у збірках різних форматів і спроможність згущено й сконцентровано давати їм характеристику в шкіцах, адже розлогіші міркування про це було вже презентовано в інших формах і жанрах — статтях, наукових монографіях, доповідях. Улюблені об'єкти розмислів І. Лучука — І. Франко, В. Пачовський, Н. Гончар, П. Тичина тощо стають постійним об'єктом обсервацій у різних мовленнєвих практиках. Крім того, інтерес саме до шкіцу можна пояснити ще й тим фактом, що І. Лучук як поет наділений особливою властивістю художнього мислення, презентованою в такому складному ліричному жанрі, як паліндром, котрий передбачає вміння одразу бачити кінець думки, переміщеної на початок, й оформлювати це одразу в строфу. Усі ці чинники обґрунтовують продуктивність саме короткого есею у творчості митця, наділеного унікальною властивістю лаконічно презентувати конкретне судження, котре в інших (О. Забужко, С. Процюк, В. Неборак) оформлюється подекуди не на одній шпальті.

З іншого боку, не можна не звернути увагу і на той факт, що думка в есеях І. Лучука, згущена й сконцентрована, весь час грає різними гранями, презентуючи все нові й нові варіації з приводу сказаного.

Саме цим можна пояснити той факт, що часто автор називає твори однаково, вирізняючи їх тільки цифрою на означення порядку («Сербська весна» (1, 2, 3), «Сім дециментів» (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), «Літургія кохання» (1, 2, 3, 4, 5, 6), «Мистецтво поетичне» (1, 2) тощо. Імпресіоністично-голографічні риси мислення митця породжують і такі несподівані концентровані авторські есеми, як-от: *дивоовид, закомсомолені засідання, біобібліографічні окрушини, дивопортрет, коломитець, комплекс розкомплектованості, тарасіада, іваніана, вірш-рак, парнаслендівський дух, нонсенсінтниця* тощо.

Головний предмет ментативів І. Лучука, наближених до афоризмів у щіках збірки «Літературний джаз», — власне поезія. Про неї йдеться постійно, для нього вона вічний простір смислу в дії, об'єкт референції, можливість багатоаспектного самовираження як поета й есеїста. Це безкінечний пошук самоідентифікації, явлений у лаконічних текстах, наочно позначених релевантністю й інтенціональністю. Численні варіації-розмисли на тему, що таке поезія, яка її природа, який її вплив на людину вражають множинністю смислів і згущеністю думок та ідей: «Першорядною залишається все ж роль таланту у вираженні порухів розбудженого людського духу. Поетичний талант стає наче уособленням єдності всіх духовних досвідів і відчуттів»[7]; «Слово та поняття «поет» у нього є ключовим, початковим і заключним. Мабуть, слід визнати, що йдеться про квінтесенцію поетичної сутності, про альфу й омегу, про початок і кінець. А кожен кінець є початком чогось іншого, як і кожен початок є логічним чи випадковим продовженням якогось кінця»[7]; «магістральним є... самоаналіз і менторство поета» [7]тощо.

Комунікативна стратегія автора у збірці «Літературний jazz» спрямована на те, щоб закинути читачеві орієнтири для осмислення, лаконічно представивши власні ментативи з приводу сказаного. Для розгорнутих розмислів автор використовує традиційний есей [див. збірки вище], який вважає особливим жанром для реалізації письменницьких інтенцій («живучість цього жанру полягає в його дієвості, необов'язковості та глибочезно закоріненому індивідуалізмі» [7]). А інтерес до есеїв-мініатюр зумовлений, на нашу думку, в І. Лучука бажанням згустити смисли, умінням резюмувати думку з приводу численних питань, які його турбують, насамперед у сучасній поезії, здатністю мислити мозаїчно. Велика кількість шкіців, оформлена в збірку, у свою чергу, зумовлена розмаїттям осмислюваної поезії XIX —

початку ХХІ століття, великою кількістю поетів, гідних, на думку автора, уваги, строкатістю й розмаїттям тем, мотивів, проблем, образів, довколапоетичних аспектів, які охопити всі разом можна тільки строкато й сукупно за допомогою творів малого обсягу, окресливши в них певне ментативне ядро й об'єднавши в цілісність у вигляді збірки.

Отже, згущеність ідей і образів, концентрація смислів, ментативне наповнення шкіців І. Лучука про поезію й поета являють собою окремий спосіб зіткнення, різноголосся, зіставлення думок, оформлених лаконічно. Есеї вирізняється спресованістю ідей, сконцентрованою й ущільненням поля розмислів. Це, до певної міри, пояснюється особливістю мислення самого автора та тим фактом, що розгорнуті міркування довкола певного об'єкта вже були апробовані митцем в іншому філологічному розрізі (вимірі), як-то літературно-критична розвідка, наукова стаття, збірка поезій, збірка великих есеїв. Відтак шкіці постає ще однією варіацією роздумів, окремою мовленнєвою практикою висловленого раніше.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Є. М. Недописана книга... Щоденникові медитації, афоризми / Є. М. Баран. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2016. — 104 с.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. / І. Денисюк. — К.: Вища школа, 1981. — 214 с.
3. Дністровий А. Письмо з околиці / А. Дністровий. — Київ: Грані-Т, 2010. — 240 с.
4. Кобрин К. Рассуждение о фрагменте / К. Кобрин // Кобрин К. Гипотезы об истории. — М.: Фонд науч. исследований «Прагматика культуры», 2002. — С. 51–63.
5. Лучук І. Дикі думи: не-поезія / І. Лучук. — Тернопіль: Богдан, 2011. — 816 с.
6. Лучук І. Літературний jazz / І. Лучук. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2011. — 336 с. — Серія «ЛУГОСАД».
7. Лучук І. Літературний джаз [Електронний ресурс]. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2011. — Режим доступу: [chtyvo.org.ua/authors/Luchuk\\_Ivan/Literaturnyi\\_dzhaz\\_zb.doc](http://chtyvo.org.ua/authors/Luchuk_Ivan/Literaturnyi_dzhaz_zb.doc)
8. Лучук І. Трохи поезієзнавства: П'ять етюдів / І. Лучук. — Львів: Астрон, 1997. — 32 с. — (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 2).
9. Лучук І. Ніби поезієзнавчі шкіци / І. Лучук. — Львів: ДНТ, 1996. — 32 с. — (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 1).
10. Лучук І. Сумніви сорокалітнього / І. Лучук. — Тернопіль: Богдан, 2008. — 208 с.



11. Минакова А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века: Дис... канд. филол. наук: 10.01.01 — русская литература / А. В. Минакова. — М., 2016. — 183 с.
12. Shevchenko T. Mentative and narrative features of O. Zabuzhko's essays // Проблеми сучасного літературознавства. — 2018. — Вип. 26. — С. 44–58.

## ОСОБЕННОСТИ МЕНТАТИВА В ЭССЕ-СКИТЦЕ

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

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

*В статье речь идет о дискурсивной практике эссе-скитце в современной украинской литературе. Спозиционирован скитце среди других видов эссе. Осмыслена сущность скитце как эссе ментативного типа. Рассмотрены его особенности на примере творчества Ивана Лучука (сборники «Будто поэтико-эстетические скитце», «Литературный джаз», «Немного поэтико-эстетического»). Сделаны выводы о специфике спресованности идей, сконцентрированности и уплотнения поля размышлений в скитце как литературном произведении.*

**Ключевые слова:** дискурсивная практика, эссе, скитце, поэзия, сборник.

## MENTATIVE FEATURES IN SKITZE ESSAYS

**Tetiana Shevchenko**, Candidate of Philological studies,

Associate Professor, Doctorate Candidate

Odessa National I. I. Mechnikov University

*The following article is about discursive practices of skitze essays in modern Ukrainian literature. Skitze is positioned among other essay types. The concept of skitze essay as the one belonging to mentative essays is analyzed. The following features are listed: lyricism does not have to dominate over epic features: lyricism gives place to philosophical features, meditation, reflexivity; descriptiveness becomes less important than mentative, it can only be partial, resembling general ideas that are included in the mentative part; events (stories, mini-plots) are totally beyond the event that is a narrative and a mediation at the same time, thus ending up in a pre-reflexive situation; mediation is formed thickly, with a high level of concentration, while exogitator (meditator in the essay) tend to be aphoristic and precise, because the size of the work does not let him or her prolong this process. Moreover, a full stop at the end of the skitze is not a full stop at the end of the thought.*

*Skitze features as a type of mentative essay are analyzed based on Ivan Luchuk's works (compilations «Some sort of poetic skitze», «Literature Jazz», «Some poetical studies»). Conclusions are made about the specifics of idea compression, concentration and reduction of meditation space in skitze as a work of literature.*

*Emphasis is made on the thickness of ideas and images, senses concentration, mentative filling of skitze in I. Luchuk's skitze about poetry and poets. They represent a different way of collision, differences of opinions, comparison of thoughts described in a shortened way. It can be explained to a certain extent by the author's way of thinking, as well as by*

*the fact that broad and long meditations about a certain object had been already tried by the author in other philological genres, such as a critical editorial, scientific article, poetry compilation, compilation of large essays. Therefore, skitze is also one of the various formats for meditation, as well as another language practice to express what had been expressed before.*

**Key words:** *discursive practice, essay, skitze, poetry, compilation.*

## REFERENCES

1. Baran, Y. M. (2016), *Nedopysana knyha... Shchodennykovi medytatsii, aforyzmy*, PVD «Tverdynia», Lutsk [in Ukrainian].
2. Denysiuk, I. O. (1981), *Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX — poch. XX st.*, Vyshcha shkola, Kyiv [in Ukrainian].
3. Dnistrovyi, A. (2010), *Pysmo z okolytsi*, Hrani-T, Kyiv [in Ukrainian].
4. Kobryn, K. (2002), *Rassuzhdenye o frahmente*, Fond nauch., Moscow, pp. 51–63 [in Russian].
5. Luchuk, I. (2011), *Dyki dumy: ne-poeziia*, Bohdan, Ternopil [in Ukrainian].
6. Luchuk, I. (2011), *Literaturnyi jazz*, Navchalna knyha — Bohdan, Ternopil [in Ukrainian].
7. Luchuk, I. (2011), *Literaturnyi dzhaz*, Navchalna knyha — Bohdan, Ternopil, available at: [chtyvo.org.ua/authors/Luchuk\\_Ivan/Literaturnyi\\_dzhaz\\_zb.doc](http://chtyvo.org.ua/authors/Luchuk_Ivan/Literaturnyi_dzhaz_zb.doc)
8. Luchuk, I. (1997), *Trokhy poeziiieznavstva: Piat etiudiv*, Astron, Lviv, Seriiia «Literaturoznachchi studii». Iss. 2 [in Ukrainian].
9. Luchuk, I. (1996), *Niby poeziiieznachchi shkitsy*, DNT, Lviv, Seriiia «Literaturoznachchi studii». Iss. 1 [in Ukrainian].
10. Luchuk, I. (2008), *Sumnivy sorokalitnoho*, Bohdan, Ternopil [in Ukrainian].
11. Mynakova, A. V. (2016), *Mynyatiura v russkoi proze pervoi trety XX veka*, Dys. kand. fylol. Nauk, (Russkaia lyteratura), 10.01.01, Moscow [in Russian].
12. Shevchenko, T. (2018), *Mentative and narrative features of O. Zabuzhko's essays*, *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, issue 26, pp. 44–58 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 5 серпня 2018 р.*

## ДАВНЯ І КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

---

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146413>

УДК 821.133.1.09.»18»

### МИСТЕЦЬКО-СВИТОГЛЯДНЕ НОВАТОРСТВО ПОЕМИ «ХРИСТОС НА ОЛИВНІЙ ГОРІ» ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

*Наталія Баняс, канд. філол. наук, доцент*

*Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II*

*Володимир Баняс, канд. філол. наук*

*Прес-служба Об'єднання професіональних футбольних клубів України*

*«Прем'єр-ліга»*

*baniasyv@gmail.com*

*У статті розглядається поема (у п'яти сонетах) «Христос на Оливній горі» французького письменника-романтика Жерара де Нерваля. Цей художній твір є частиною більшого — циклу сонетів «Химери», що визнаний науковцями головним поетичним твором автора. Метою даної статті є спроба довести окремішність Нерваля в актуальному для нього культурно-мистецькому контексті, а також показати «візіонерство» його художнього спадку, в якому можна побачити своєрідну «матрицю» стану людської свідомості епохи після Другої світової війни. У статті робиться акцент на новаторстві митця із Франції, на тому, що він найпершим у світовій літературі опрацював цілу низку тем, ідей, мотивів, які стали нормою в культурі XX і XXI ст., а його зрілу творчість, презентовану поемою «Христос на Оливній горі», цілком доцільно інтерпретувати як прототип літератури наступних сторіч.*

**Ключові слова:** новаторство, поема, Євангелії, християнство, оніризм, міф.

**Вступ.** Уже кілька десятиліть у світовому літературознавстві (зрештою, як і в культурології) все більш домінуючою стає думка про визначальну важливість, окремішність мистецтва XIX ст. Зокрема, давно сформована теза [2, с. 9–11], що розвиток культури, суспільної свідомості й навіть усієї людської історії XX та XXI ст. сягає корінням саме в епоху романтизму. Промовистий доказ цього — творчість цілої низки новаторів (О. Редона, Ш. Бодлера, В. Вітмена, Е. А. По, Лотре-амона), котрі випереджали свій час, накреслюючи «план-конспект» розвитку культури наступних сторіч.

До таких новаторів належить і француз Ж. де Нерваль, який досі невідчутно представлений у вітчизняному літературознавстві. При тому, що в плані «модерності» й навіть «постмодерності» йому немає рівних у всій світовій літературі XIX ст. **Метою** цієї статті є спроба показати новаторство Нерваля на основі одного його твору — поеми (у сонетах) «Христос на Оливній горі». Своїми **завданнями** вважаємо спроби довести цілковиту окремішність творчості названого автора в актуальному для нього культурно-мистецькому контексті та показати «пророчість» його художнього спадку, в якому легко побачити своєрідну «матрицю» стану людської свідомості «епохи після Аушвіца».

**Мотив сумнівів Месії.** Невелика поема *Le Christ aux Oliviers* («Христос на Оливній горі») постала у вигляді п'яти (від сьомого до 11-го) сонетів циклу «Химери». Тут поет ідентифікує себе з Христом, занурюючись у мало розвинену в текстах Святого Письма тему сумнівів Спасителя перед Розп'яттям. Як і слід було очікувати, Ісус у Нерваля вийшов далекий од канонічного образу, митець часто робить хід Його думок єретичним із погляду церковної доктрини: «Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras, // Sous les arbres sacres, comme font les poetes // Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes, // Et se jugea trahi par des amis ingrats» [1, с. 705] («Коли Месія, стоячи під священними деревами, // Здійняв до сонця худі руки, як це роблять поети, // Й відчув себе втраченим у мовчазному горі, // Вважаючи себе зрадженим невдячними друзями»). Хоча в якості інформаційних джерел Нерваль використовує цілком канонічні Євангелія від Матвія та Івана (меншою мірою відчувається вплив двох інших Благих Вістей).

Митці-романтики зробили з Біблії чи не головний об'єкт художнього інтересу; міфи, ідеї, теми обох Заповітів слугують відтоді причиною виникнення постійних переосмислень і переспівів. Найвідомішим твором, де здійснюється спроба осягнути історію Розп'яття Спасителя, є поема *Le Mont des Oliviers* («Оливна гора») А. де Віньї (1797–1863 pp.), що з'явилась незадовго до його смерті. Сучасник Нерваля йде тим же шляхом: основним предметом його зацікавлення теж є сумніви Месії щодо необхідності передбачених Йому випробувань. Христос у розумінні Віньї боїться смерті з двох причин: по-перше, це прояв людського начала в Месії; по-друге, Спаситель не хоче полишати земну юдоль, аби завершити головну місію — відкрити таємниці буття. Він просить у Всевишнього дозволу пояснити людям, що зло та страждання передбачені, відтак зняти обвинувачення з Творця.

Для цього потрібно «*Sur son tombeau desert faisons monter Lazare. // Du grand secret des morts qu'il ne soit plus avare*» [6, с. 240] («Підняти Лазаря з його пустельної гробниці. // Нехай не буде він скупий на таємниці мертвих»). Але заклики Христа в поемі Вінї (як і в творі Нерваля) зостаються без відповідей. Іншим моментом, що поєднує тексти двох поетів, є їхнє звернення до новозавітної теми зв'язку між життям Спасителя та долею Всесвіту. Нерваль у заключному сонеті своєї міні-поєми подає апокаліптичну візію, де Ісусова смерть провокує руйнування світу: «*L'augure interrogeait le flanc de la victime, // La terre s'enivrait de ce sang precieux... // L'univers etourdi penchait sur ses essieux, // Et l'Olympe un instant chancela vers l'abime*» [1, с. 708] («Авгур допитував безсилу жертву, // Земля сп'яніла від дорогоцінної крові... // Оглушений Усесвіт затремтів на своїх одвічних осях, // А Олімп на мить хитнувся до безодні»). У творі Вінї страждання Месії спричиняють «лише» землетрус, але ідея, що обіграється, аналогічна.

**Мотив блукання.** На противагу Святому Письму, де страждання Месії набувають глибокого екзистенційного виправдання, у творі Нерваля не пояснюється майже нічого, а Спаситель не може (та й не хоче) зрозуміти потрібність надісланих Йому випробувань. Якщо у Біблії Христос покладається на Всевишнього — «Отче, як волієш, — пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте — не Моя, а Твоя нехай станеться воля!» [3 Лк., 22: 42], то Нерваль у терцинах третього сонета поеми вкладає в Його вуста дуже болісні питання: «*O mon pere! est-ce toi que je sens en moi-meme? // As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort? // Aurais-tu succombe sous un dernier effort // De cet ange des nuits que frappa l'anatheme?... // Car je me sens tout seul a pleurer et souffrir; // Helas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir!*» [1, с. 707] («О, мій батьку! Чи не тебе в собі я відчуваю? // Чи маєш ти силу, щоби жити й перемогти смерть? // Чи, може, ти знеміг від останнього тиску // З боку ангела ночей, на якого ти наклав анафему?... // Бо я почуваюся самотнім у плачеві й страднанні, // Адже якщо я помру — помре усе!»). Додаткової трагічності сонетові надає те, що останній його рядок є нервалівською трактовкою фрагмента молитви Ісуса до Творця на Таємній Вечері з Євангелія від Івана: «Усе-бо Моє — то Твоє, а Твоє — то Моє [...] Ти, Отче, в Мені, а Я у Тобі» [3 Ів., 17: 10, 21], тобто смерть Сина здатна спровокувати смерть Батька.

**Єретична інтерпретація біблійного тексту.** Нервалеві взагалі була притаманна здатність до, так би мовити, неортодоксального погляду

на, здавалося б, очевидні й однозначні явища. Ставлячи себе в нові умови (релігійні, наприклад), він ніби проводив межу, де, з одного боку, перебували поняття, котрі він міг сприйняти та прийняти, а з іншого — поняття, засвоєння яких було для нього неможливе. Щой спрчиняло, зокрема, неординарні інтерпретації деяких моментів Святого Письма. В якості прикладу розглянемо другий катрен дебютного сонета поеми: «Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas // Revant d'être des rois, des sages, des prophetes... // Mais engourdis, perdus dans le sommeil des betes, // Et se prit a crier: «Non, Dieu n'existe pas!» [1, с. 705] («Він повернувся до тих, які чекали внизу, // Мріючи бути царями, мудрецами, пророками... // А він, заціпенілий, самотній серед сплячих дурнів, // Молився, кричачи: «Ні, Бога немає!»). Поет обіграє молитву Христа, коли Спаситель перебував у Гетсиманському саду: «Отак, — не змогли ви й однієї години попілнувати зо Мною?.. Пильуйте й моліться, щоб не впасти на спробу — бадьорий бо дух, але немічне тіло» [3 Мт., 26: 40–41], «вернувся, і знайшов їх, що спали, та й каже Петрові: «Симоне, спиш ти? Однієї години не зміг попілнувати?» [3 Мр., 14: 37–38]. Бачимо, що в Новому Заповіті Ісус ображений на апостолів, проте навіть у Його докорах проглядає любов та розуміння (звернемо увагу на фразу «спали з журби», де вчинок учнів частково виправдовується суто людською слабкістю), а Нервалевий твір пронизаний відчаєм, що досягає апогею в заключній репліці Месії.

Найкраще здатність автора «Химер» неортодоксально підходити до однозначних, із погляду офіційної доктрини, понять проявилась у четвертому сонеті поеми, де він розвиває давню еретичну теорію, суть якої в тому, що злочин Юди був провіденційним, тому зрадник постає мучеником: «Nul n'entendait gémir l'éternelle victime, // Livrant au monde en vain tout son coeur epanche; // Mais pret a defaillir et sans force penche, // Il appela le seul — eveille dans Solyme» [1, с. 707] («Хіто не чув стогону віковичного страдника, // Який даремно віддав світові своє відкрите серце; // Та перед тим, як остаточно заслабнути, зі згаваючою силою // Він покликав єдиного, хто прокидався у Солімі»). Спаситель кличе Юду — єдиного, хто погодився бути інструментом Бога. Із другого катрена з'ясовується, що поміж апостолом і Творцем існувала угода, реалізації котрої Христос чекає з нетерпінням: «Judas! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime, // Hate-toi de me vendre, et finis ce marche: // Je suis souffrant, ami! sur la terre couche... // Viens! o toi qui, du

moins, as la force du crime!» [1, с. 707] («Юдо! — він кричав, — ти знаєш, чого це мені коштує, // Прискор мій продаж і покінчимо з оцим торгом; // Я страждаю, друже, а ти дрімаєш на землі... // Сміливіше! У тебе є насага для злочину!»). Згадана концепція зародилась іще за часів раннього християнства, проте поступово «згасла», щоби з бурхливою силою «розквітнути» в мистецтві ХХ ст. Тобто вірш Нерваля слід розглядати як проміжний етап — цей поет-візіонер був одним із перших у європейській культурі нового часу, в кого виник інтерес до названої ідеї.

Нам видається доцільним на ній зупинитись, адже її важливість для сучасного мистецтва складно переоцінити. За романтизму лише розпочинався процес повернення інтересу до апокрифічних та єретичних концептів, тож, окрім Нерваля, цілісне зацікавлення в них проявилось тільки в деяких драмах Байрона. Щоденниковий спадок французького поета не містить посилань на якісь гностичні джерела, з чого можна зробити висновок, що він прийшов до своїх умовиводів самостійно. Окрім цього, до недавнього часу вважалося, що зібраного документа, котрий став першоджерелом єретичної теорії щодо провіденційності вчинку Юди, ніколи не існувало (або він не дійшов до нас). В окремих працях ранніх отців церкви — наприклад, Іринія Ліонського (прибл. 130–203 рр.) чи Єпіфанія Кіпрського (прибл. 315–403 рр.) — присутня згадка про «благу вість» од апостола-зрадника, проте до другої половини ХХ ст. вона сприймалася, радше, як легенда. Втім, завдяки археологічним розкопкам, «легенда» виявилася реальністю: 1978 р. в Єгипті був знайдений, а 2006 р. опублікований т.зв. Кодекс Чакос, однією з частин якого є гностичне апокрифічне євангеліє Юди, написане коптською мовою. За словами науковців товариства National Geographic, «на відміну від канонічних Євангелій, тут Юда Іскаріот зображений як єдиний справжній учень, який зрадив за бажанням самого Ісуса [...] У назві використано родовий відмінок, а не прийменникову конструкцію, котра [...] перекладається за допомогою прийменника «від», як у назвах канонічних Євангелій» [7]. Звісно, Нерваль не був знайомий із цим документом, однак ми спробуємо співставити його висновки у поемі «Христос на Оливній горі» з умовиводами автора апокрифа. Загалом документ під назвою «євангеліє Юди» помітно різниться від усіх канонічних Благих Вістей — він більше схожий не на біблійне письмо, а на літературний твір, автор якого, будучи ознайомлений із новозавітним матеріалом,

обіграє (очевидно, найпершим у західноєвропейській культурі) лейт-мотив запрограмованості вчинку апостола. Звідси випливає, що Ісус обрав названого учня як найдостойнішого серед усіх, аби той здійснив важливу місію (у поемі Нерваля, нагадаємо, вона є наслідком домовленості між Усевишнім і апостолом).

Знаковим є те, що свою винятковість Юда доводить розповіддю про бачене видіння, в якому перед ним відкрився весь обшир небесного царства, — саме воно робить із нього праведника в очах Месії. Оніричне осереддя апокрифу (й усіх канонічних книг Біблії загалом) очевидне: сни, візії та марення складають певну семантичну надбудову його тексту, своєрідний метапростір, унаслідок наявності котрого стає можливою комунікація між людьми і Творцем (або Його посланцями). У згаданому гностичному документі візії з'являються майже всім дійовим персонажам (Христові, Юді, решті апостолів), а те, що вони є божественними посланнями, ніким не ставиться під сумнів. Саме у видінні Спаситель бачить завершення земного шляху та незavidну роль Іскаріота. При цьому сонети Нерваля, до певної міри, фіксують еволюційний хід десакралізації людської свідомості, адже якщо в поемі Розп'яття Ісуса означає Його цілковиту загибель, то в апокрифічному євангелії помирає всього-лише тлінна оболонка Месії, чим Він і заспокоює Юду: «Але ти перевершиш їх усіх. Бо в жертву принесеш людину, в яку я втілений» [7]. Закінчення апокрифу таке: «...первосвященики ремствували, бо [він] пішов до гостьової кімнати для молитви. Але кілька книжників уважно слідкували, щоб узяти його під час молитви, бо вони боялися народу, оскільки всі вважали його пророком. Вони підійшли до Юди й сказали йому: «Що ти тут робиш? Ти учень Ісуса?» Юда відповідав їм, як бажали вони. І він прийняв гроші й здав його їм» [7].

Чотири канонічні Євангелія мають приблизно однакове змалювання зазначеної події. Процитуємо, для прикладу, фрагмент Благої Вісті від Луки: «Сатана ж увійшов у Юду, званого Іскаріот, одного з Дванадцятьох. І він пішов і почав умовлятися з первосвящениками та начальниками, як він видасть Його. Ті ж зраділи та погодились дати йому срібняків. І він обіцяв, і шукав відповідного часу, щоб їм видати Його без народу» [3 Лк., 22: 3–6]. Отож злочинний учинок апостола був спрямований саме дияволом, новозавітний текст не має навіть натяку на якийсь «контракт» між апостолом та Богом. Це не зупиняє Нерваля, блукання котрого в міфологічному просторі християнства



було спрямоване на пошуки, так би мовити, менш «освітлених» місць його богословської структури. Зробивши один крок в обраному напрямку, поет не зупиняється й робить наступний — здається, ніким до нього не здійснений і по тому не повторений, коли Юда відмовляється від покладеної на нього «місії», а головним винуватцем стає Понтій Пілат: «Mais Judas s'en allait, mecontent et pensif, // Se trouvant mal paye, plein d'un remords si vif // Qu'il lisait ses noirceurs sur tous les murs ecrites... // Enfin Pilate seul, qui veillait pour Cesar, // Sentant quelque pitie, se tourna par hasard: // «Allez chercher ce fou!» dit-il aux satellites» [1, с. 707] («Але Юда пішов геть, незадоволений і задуманий, // Платня була малою, а він відчував докори сумління, // Читаючи на стінах про свої чорні справи... // Зрештою, Пілат — єдиний, хто піклувався про Цезаря, // Відчувши жалість, несподівано сказав // Своїм поплічникам: «Знайдіть безумця!»).

**Мотив смерті.** Подальший розвиток спроба Нерваля переосмислити біблійний опис життя Месії отримала в другому сонеті поеми: тут наявний монолог Христа, де Він розповідає про свою мандрівку, що зачепила всі існуючі світи. Опис подорожі зумисне поданий автором у вигляді видіння, в якому Біблія відсутня, проте є сам письменник на завершальному етапі творчості: «Il reprit: «Tout est mort! J'ai parcouru les mondes; // Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactes, // Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes, // Repand des sables d'or et des flots argentes» [1, с. 706] («Він мовив: «Усе мертве! Я мандрував світами, // І мій політ урвався в Чумацькому шляху, // Політ цей був довгий, як життя, що повсюди // Залишає тільки золоті піски та срібні хвилі»).

Повторимося, що за цими словами явно проглядає фігура автора поеми, вони не могли бути сказані Ісусом, який навіть у складний час напередодні Розп'яття втішав учнів, натомість у видінні Нервалєвого Христа «Partout le sol desert cotoye par des ondes, // Des tourbillons confus d'océans agites... // Un souffle vague emeut les spheres vagabondes, // Mais nul esprit n'existe en ces immensites» [1, с. 706] («Всюди пустельний ґрунт, якого оточують води // І мутні коловороти океанських товщ... // Легкий подих розбухує блукаючі сфери, // Але ніякий дух не існує в оцих безмежжях»). Інакше кажучи, у Всесвіті панує Хаос, позбавлена свідомості матерія, що перебуває у вічному броунівському русі, — зважимо на вислів «блукаючі сфери». Зрозуміло, що ці фрагменти сонета є алюзією на вже згадану драму «Каїн» Байрона, де той також змальовує песимістичну картину космогонії, де домінує смерть.

Доповнює апокаліптичну картину наступна візія, де вкотре бачимо обізнаність автора: «En cherchant l’oeil de Dieu, je n’ai vu qu’une orbite // Vaste, noir et sans fond, d’où la nuit qui l’habite // Rayonne sur le monde et s’épaissit toujours; // Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre, // Seuil de l’ancien chaos dont le neant est l’ombre, // Spirale engloutissant les Mondes et les Jours!» [1, с. 706] («Я шукав Божий зір, але бачив тільки очницю, // Широку, чорну й бездонну, звідки ніч, що там мешкає, // Обволочує простір і постійно гусне; // Химерна райдуга огорнула цю похмуру дірку, // Поріг древнього Хаосу, тінню якого є небуття, // Спіраль, що жере Світи та Дні!»). Передусім тут очевидна ремінісценція датованого 1797 р. роману Siebenkas («Зібенкез») німця Жана-Поля (1763–1825 рр.), фрагмент якого під назвою «Сновидіння» був «включений пані де Сталь в її книгу «Про Німеччину» (1810), завдяки чому став знаменитий у французькій літературі. Звідси взятий епіграф до твору Нерваля, однак крилата фраза «Бог помер» у німецькому оригіналі відсутня» [1, с. 532]. Епіграф до поеми «Христос на Оливній горі» — «Dieu est mort! le ciel est vide... Pleurez! enfants, vous n’avez plus de pere!» («Бог помер! Небо спорожніло... Плачте діти! У вас нема вже батька!») — слугує лейтмотивом усього твору, фактично Нерваль першим у західноєвропейській культурі (ще за три декади до Ф. Ніцше) розвинув цю надважливу ідею; у візіонерській картині французького автора Творець відсутній, а замість Нього з’яє бездонна «очниця Хаосу», своєрідна вирва, що затягує все суще.

**Мотив хаосу.** Відсутність Бога у сні-видінні Нерваля зумовлена поступовим згасанням Його могутності, а це, своєю чергою, спричинено тим, що Всевишній постає як нерухома субстанція, котра є іграшкою в руках іще потужнішої сили — Випадку, тобто Хаосу: «Immobile Destin, muette sentinelle, // Froide Necessite!.. Hasard qui, t’avançant // Parmi les mondes morts sous la neige éternelle, // Refroidis, par degres, l’univers palissant» [1, с. 706] («Недвижний Фатуме, німий вартівнику, // Байдужа Необхідносте!.. Випадок рухає тобою // Між мертвими світами, вкритими вічним снігом. // Він поступово охолоджує тьмяніючий Усесвіт...»). Поет знову відходить од християнської моделі світу, в якій Бог є засновником і найвищим виявом усього сущого, натомість Хаос — породження демонічних сил, який, тим не менше, перебуває під цілковитим контролем Творця. Нерваль же схиляється до думки, що негнучка, закростеніла (так здається митцеві) структура християнства призведе його до маргіналізації. Яхве, у візіо-

нерському передбаченні автора «Химер», уже незабаром поступиться місцем іншим богам, які сповістять прихід нової ери: «Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle, // De tes soleils eteints, l'un l'autre se froissant... // Es-tu sur de transmettre une haleine immortelle, // Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?...» [1, с. 706] («Чи відаєш ти, що робиш, вічний двигун, // Зі своїми згаслими сонцями, що зіштовхуються одне з одним? // Чи впевнений ти, що перенесиш свій безсмертний подих // Од світу, котрий умирає, до іншого, котрий народжується?...»). Погаслі сонця, холод загалом асоціюється в Нерваля зі смертю, адже він — ознака відсутності того вогню з підземних надр, що підтримує життя планети.

Уявлення про те, що спрямовуючою силою життя є якась ірраціональна, не-розумна чи навіть демонічна сила (чи воля в розумінні А. Шопенгауера), набуло у французькій літературі XIX ст. істотного творчого вираження. Ідею Нерваля про всесильність Хаосу дещо пізніше підхопив та опрацював його співвітчизник — поет-символіст С. Малларме (1842–1898 рр.). Той у поемі *Un coup de des jamais n'abolira le hasard* («Кинутий жереб ніколи не скасує випадку», вперше була опублікована 1897 р., вийшовши окремим виданням 1914 р.) розгортає величну картину, де в алегоричній формі подає своє розуміння функціонуючих у Всесвіті процесів, головним із яких є всесильний Випадок — поняття, котре набуває у Малларме дуже своєрідного семантичного змісту, постаючи як цілісна екзистенційна субстанція (на зразок шопенгауєрівської волі). Причому вона аналогічно протиставлена іншій, раціональній субстанції: у християнстві таким началом є Всевишній, натомість у Г. Гегеля — Абсолютна Істина.

На переконання Малларме, трагічність життя людини зумовлена тим, що всі її зусилля можуть бути зведені нанівець одним проявом домінуючого Хаосу. У поемі «Кинутий жереб ніколи не скасує випадку» відповідне уявлення реалізувалось у характерній для символізму художній манері, тобто на двох рівнях. Передній містить опис кораблетрощі, в якій загинув капітан, котрий не зумів протистояти природній стихії (бурі). Другий план твору — то вже згадувана алегорія цілковитої залежності людської долі від бездушної матерії: «Rien [...] // n'aura eu lieu [...] // dans ces parages // du vague // en quoi toute realite se dissout // excepte // a l'altitude // peut-etre // aussi loin qu'un endroit // fusionne avec au dela [...] // Toute Pensee emet un Coup de Des» [5, с. 198, 199–201] («Ніщо [...] // не буде мати місця [...] // у цих краях

// непевності // де розчиняється й щезає всяка дійсність // хіба що // у висях // може бути // аж там де далина // зливається із потойбіччям [...] // Кожна Думка це Кинутий Жереб»).

Тим не менш опрацювання зазначеної теорії двома митцями містить істотні відмінності. Головна в тому, що Малларме більшу частину свідомого життя дотримувався принципово атеїстичних поглядів, а Нерваль сповідував політеїстичну релігійність, тому автор «Химер» протиставляє Випадкові (як породженню демонічних сил) одухотворене начало — архетипний праобраз Жінки-Матері-Богині, натомість символіст — Свідомість, Дух. Окрім цього, відзначимо відсутність у творчості Малларме звернень до феномена сновидінь, які складають семантико-символічну серцевину зрілих текстів Нерваля. Примітним є також вражаючий драматизм двох творів: світоглядні пошуки та песимістичні висновки автора поеми «Кинутий жереб ніколи не скасує випадку» суголосні нервалівським, але якщо Малларме відкидає будь-яку релігію, то його попередник — монотеїстичні доктрини.

**Зіставлення Христа з античними героями.** Отже, Нерваль прагне у формі видінь передати своє бачення центрального моменту Нового Заповіту — історії Розп'яття Спасителя. Він зосереджує увагу на двох аспектах християнського міфу, майже не висвітлених у Євангеліях, — сумнівів Месії та недостатньої аргументованості надісланих Йому випробувань. Унаслідок цього образ Ісуса в описі Нерваля значно різниться від канонічного, маючи виразні риси прометеїзму та каїнізму: «*Ils dormaient. «Mes amis, savez-vous la nouvelle? // J'ai touche de mon front a la voute eternelle; // Je suis sanglant, brise, souffrant pour bien des jours! // Freres, je vous trompais: Abome! abome! abome! // Le dieu manque a l'autel ou je suis la victime... // Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!» Mais ils dormaient toujours!...*» [1, с. 705] («Всі спали. «Друзі, ви знаєте новину? // Я торкнувся своїм чолом небесного склепіння; // Я розбитий і кровоточу, страждаючи на благо життя! // Брати, я вас обманув: безодня! безодня! безодня! // Бог відсутній біля олтаря, на якому я жертва... // Бога нема! Бога більше нема!» Але ті продовжували спати!...»). Таким чином, блукання автора «Химер» у теологічному просторі християнства закінчується неприйняттям деяких значних теологічних концептів, а тому — невіднаходженням свого місця в ньому.

Тож у завершальному, п'ятому, сонеті поеми відбувається характерна для Нерваля ідентифікація одного міфологічного персонажа з

іншим (або іншими). Митець подає завершальний сон-видіння міні-циклу, в якому християнський Бог (Христос) співставляється з різними античними божествами та героями: «C'était bien lui, ce fou, cet insense sublime... // Cet Icare oublie qui remontait les cieux, // Ce Phaeton perdu sous la foudre des dieux, // Ce bel Atys meurtri que Cybele ranime!» [1, с. 707] («То був напrawdę він, безрозсудний, величний безумець... // Цей напівзабутий Ікар, який піднявся до сонця, // Цей Фаетон, уражений блискавкою богів, // Прекрасний Аттіс, померлий і оживлений Кібелою!»). Усіх трьох персонажів, окрім приналежності до старогрецької міфології, пов'язує наявність потужних богоборчих імпульсів. Не зупиняючись на загальновідомому подвигу Ікара, нагадаємо, що Фаетон — син Геліоса, котрий, випросивши в батька колісницю, не впорався з керуванням і розбив її, за що був покараний Зевсом. Натомість згідно з найвідомішою версією міфу про Аттіса (загалом нараховують три), він був сином двостатевого божества Агдістис (попередня «реінкарнація» Кібели), якого довели до божевілья, відтак він — «на зло» богам — кастрував себе. Здійснивши зазначену ідентифікацію Ісуса з Ікаром, Фаетоном та Аттісом, поет немовби підводить ризик під осмисленням теології християнства, завершуючи процес символічного блукання в його міфопросторі, після чого, як влучно підкреслює Омфре, «більше не йдеться ні про спокуту, ні про жертову» [4, с. 261].

**Мотив Болотяних дітей.** Кінцевим етапом поетового вивчення католицької доктрини та формування свого ставлення до неї є останні шість рядків поеми «Христос на Оливній горі». У перших трьох автор вкладає у запитання Цезаря свої сумніви: «Reponds! criait Cesar a Jupiter Ammon, // Quel est ce nouveau dieu qu'on impose a la terre? // Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un demon» [1, с. 708] («Відповідь! — крикнув Цезар Юпітерові Амону. — // Хто цей новий Бог, якого нав'язують землі? // Адже якщо це не Бог, то, мабуть, демон...»). Результатом шукань автора стала його фактична втеча від відповіді — заключні рядки поеми Нервала містять слова, котрі ми схильні інтерпретувати як його капітуляцію перед складністю осмислення теми: «Mais l'oracle invoque pour jamais dut se taire; // Un seul pouvait au monde expliquer ce mystere: // — Celui qui donna l'ame aux enfants du limon» [1, с. 708] («Проте оракул замовк, зіславшись на нерозуміння; // Єдиний, хто міг пояснити світові цю містерію, був // Той, хто наділив душею болотяних дітей»). Поняття *Les enfants du limon* (Болотяні

діти або Діти трясовини) означає, згідно з езотеричними концептами, нащадків Адама, тобто «звичайних» людей (натомість потомки Каїна мають ім'я Дітей вогню). Отже, всю відповідальність за драму, що є одним із двох магістральних лейтмотивів Нового Заповіту, автор поеми «Христос на Оливній горі» покладає на «Того, хто наділив душею людей», тобто Всевишнього, що можна розглядати як християнську концепцію нездатності людини збагнути трансцендентний промисел.

**Висновки.** Здійснену трактовку поеми «Христос на Оливній горі» варто завершити висновком, сформулювати який допоможе літературознавець П. Рихло. В одній зі своїх праць той доводить, що вірш Todesfuge («Фуга смерті», 1948 р.) австрійського поета П. Целана «ґрунтується на колажному принципі, коли всі мотиви попередньо задані. Майже кожен рядок містить цитати, ремінісценції, алюзії й шифри, запозичені з історії, міфології, релігії, літератури, філософії, музики [...] його інтертекстуальну структурність треба розглядати передусім як невпинну полеміку автора з поетичною традицією минулих епох та сучасним йому літературним процесом [...] це грандіозна новаторська концепція Целана» [8]. Із цього приводу виникають два умовиводи. По-перше, творчості Нерваля притаманні аналогічні ознаки: вона наскрізь мозаїчна, її утворюють чотири структурно-семантичні рівні — особистий, історико-соціальний, міфологічний, культурно-мистецький. По-друге, навіть зваживши на те, що поема «Христос на Оливній горі» (як і весь цикл сонетів «Химери») не спровокувала громадського резонансу на момент виходу друком, навряд чи варто говорити про значне новаторство Целана, оскільки схожі принципи були реалізовані ще англійським поетом Т. С. Еліотом. Погодившись із тезою, що згадане поетично-мистецьке новаторство є ознакою культури ХХ ст., усвідомимо: зріла творчість Нерваля, до котрої належить поема «Христос на Оливній горі», є одним із її прототипів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Nerval Gerard de. Oeuvres / Gerard de Nerval / [sommaire biographique, etude, notes par H. Lemaître; illusree de 23 reproductions]. — P.: Garnier Freres, 1966. — 988 p.
2. Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Жерар де Нерваль; [пер. фр. и сост. Ю. Н. Стефанов; вступит. статья и коммент. С. Н. Зенкина]. — СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001. — 536 с.

3. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту; [із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена]. — Торонто: Вид. Українського біблійного товариства, 1990. — 959+296 с.
4. Humphrey George Rene. L'estetique de la poesie de Gerard de Nerval / George Rene Humphrey. — P.: Nizet, 1969. — 286 p.
5. Малларме Стефан. Вірші та проза / Стефан Малларме; [перекл. з фр. та упоряд. М. Москаленка; передм. Д. Наливайка]. — К.: Юніверс, 2001. — 240 с.
6. Vigny Alfred de. Le Mont des Oliviers. Les Destinees / Alfred de Vigny. — P.: ed. La Pleiade Gallimard, 1986. — Т. 1. — Р. 236–251.
7. <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/>.
8. [http://www.judaica.kiev.ua/Eg\\_17/Egupez17-08.htm](http://www.judaica.kiev.ua/Eg_17/Egupez17-08.htm).

## ХУДОЖЕСТВЕННО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО ПОЭМЫ «ХРИСТОС НА МАСЛИЧНОЙ ГОРЕ» ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

*Наталія Баняс, канд. філол. наук, доцент*

*Закарпатський венгурський інститут ім. Ференца Ракоці II*

*Владимир Баняс, канд. філол. наук*

*Пресс-служба Об'єднання професіональних футбольних клубів України  
«Прем'єр-ліга»*

*В статті розглядається поема (в п'яти сонетах) «Христос на Масличній горі» французького письменника-романтика Жерара де Нерваля. Це художественне произведение является частью большего — цикла сонетов «Химеры», который признан учеными главным поэтическим произведением автора. Целью данной статьи является попытка доказать обособленность Нерваля в актуальном для него культурно-художественном контексте, а также показать «визионерство» художественного наследия, в котором можно увидеть своеобразную «матрицу» состояния человеческого сознания эпохи после Второй мировой войны. В статье делается акцент на новаторстве писателя из Франции, а также на том, что он первым в мировой литературе разработал целый ряд тем, идей, мотивов, которые стали нормой в культуре XX и XXI вв., а его зрелое творчество, представленное поэмой «Христос на Масличной горе», вполне целесообразно интерпретировать как явный прототип литературы последующих столетий.*

**Ключевые слова:** новаторство, поэма, Евангелии, христианство, ониризм, миф.

**THE ARTISTIC AND IDEOLOGICAL INNOVATION  
OF THE POEM «CHRIST ON THE MOUNT OF OLIVES»  
BY GERARD DE NERVAL**

*Nataliya Banias, Candidate of Philology, associate professor*

*Transcarpathian Hungarian Institute Ferenc Rakoczi II*

*Volodymyr Banias, Candidate of Philology*

*The article deals with the poem (in five sonnets) «Christ on the Mount of Olives» by the French romantic writer Gerard de Nerval. This artwork is part of the larger text — the cycle of sonnets «Chimeras», which is acknowledged by scientists as the main poetic work of the author. The purpose of this article is an attempt to bring the specificity of Nerval in the contemporary cultural and artistic context, as well as the efforts to show the «visionary» of his artistic heritage, in which we can see the peculiar «matrix» of the state of human consciousness of the era after the Second World War.*

*The article focuses on the innovativeness of the artist from France, on the fact that he is the first in the world literature to work on a number of themes, ideas, motifs that became the norm in the culture of the 20th and 21st centuries, and his mature creativity, presented by the poem «Christ on the Mount of Olives», it is quite expedient to interpret it as a prototype of literature of the following centuries.*

*Moreover, for several decades in the world of literary criticism (in the end, as in cultural studies), the idea of the decisive importance of the art of the nineteenth century becomes more and more dominant. In particular, the thesis that the development of culture, public consciousness, and even the entire human history of the 20th and 21st centuries is rooted in the era of romanticism has long been formed. The prominent proof of this is the creativity of a number of innovators (Redon, Baudelaire, Whitman, Poe), ahead of their time, drawing out a «plan-notebook» for the development of the culture of the following centuries. To such innovators belongs also Nerval, who is still poorly represented in domestic literary criticism: for all time, there was only one candidate's dissertation devoted to his work, and no doctoral dissertation.*

**Key words:** *innovation, poem, gospel, Christianity, oneirism, myth.*

### REFERENCES

1. Nerval, Gerard de. (1966), *Oeuvres*, Garnier Freres, Paris [in France].
2. Nerval, Gerard de. (2001), *Mysterious fragments* / Gerard de Nerval, Translated by Y. N. Stefanov; the introductory article and comments by S. N. Zenkin, Ivan Limbakh publishing, SPb [in Russian].
3. The Bible, or the Book of Scripture of the Old and New Testaments (1990), [from the language of Hebrew and Greek to Ukrainian re-translated], Ukrainian Bible Society publishing, Toronto [in Canada].
4. Humphrey, George Rene (1969), *L'estetique de la poesie de Gerard de Nerval*, Nizet, Paris.
5. Mallarme, Stefan (2001), *Poems and Prose* [translation from french by M. Moskalenko; the introductory article by D. Nalvayko], Universe, Kyiv [in Ukrainian].



6. Vigny, Alfred de. (1986), Le Mont des Oliviers. Les Destinees, ed. La Pleiade Gallimard, Paris, volume 1, pp. 236–251.
7. <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/>.
8. [http://www.judaica.kiev.ua/Eg\\_17/Egupez17–08.htm](http://www.judaica.kiev.ua/Eg_17/Egupez17–08.htm).

*Стаття надійшла до редакції 11 червня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146414>

УДК 821.161.2–31Нечуй-Левицький]:316.344.42:124.4«188»

## ІДЕАЛИ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ 80-Х РР. XIX СТ. В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

**Ярослава Вільна**, д-р філол. наук, професор

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

*У статті розглянуто досвід класика української прози XIX ст. І. Нечуя-Левицького в царині реалізації власної програми розвитку національної літератури. Повість «Над Чорним морем» потрактовується як приклад класичного реалістичного твору європейського стибу. Аналізується як саме письменник відтворює духовні пошуки представників української інтелігенції означеної доби, використовуючи традиційні принципи побудови художнього зображення, основу якого становить персоніфікація ідеї образом.*

**Ключові слова:** реалізм, жанрова своєрідність, ідеологічний дискурс, народницькі ідеї, українофільство, національна самосвідомість, космополітизм, демократизм.

Повість «Над Чорним морем» (1888р.) заслуговує уваги і вивчення з кількох причин. Найперше, — це типовий зразок ідеологічного твору, який одначе, зберігає усі риси класичного реалістичного твору європейського стибу, друге, — в творі йдеться про важливий період вироблення, виховання, становлення національної самосвідомості. Головні герої твору поступово усвідомлюють, що національне самоозначення прийде не лише через високу культуру і книжку та якісно інакшу освіту, а через новий світогляд та свідомість, у яких домінуватимуть не лише національні, а й демократичні ідеали, загальнолюдські цінності.

Із таким рівнем свідомості та готовністю до вищого рівня відповідальності постають перед читачами представники молодого покоління української інтелігенції: молоді дівчата Саня Навроцька та Надя Мурашко — головні героїні твору, в якому також реалізуються потенціали *соціально-проблемного, соціально-психологічного, соціально-побутового жанру*.

Переконання та рівень самосвідомості цих подруг, на думку автора, має дати розуміння перспектив розвитку народницьких ідей та загалом українофільства, ілюструвати те нове, що з'явилося в умонастроях покоління української молоді вже у 80-х рр. XIX ст. Буквально з перших сторінок повісті автор зазначає, що Надя Мурашко, або

Надежда Мурашкова, (такий варіант прізвища тоді звучав для півдня Російської імперії звичніше), служила в банку, а Саня Навроцька «давала лекції в єврейській школі — не для заробітку, а ради принципу космополітизму, щоб допомогти найбільш пригнобленій нації, найбільш пригніченій жінчині» [1, 3]. Жили вони в Кишиневі, у якому «...на сто тисяч жильців тоді не було ні одної газети».

Саня була україною, а у Наді батько був одеський українець, мати — грекиня. Героїні спочатку «...люде без національності» і вважають себе космополітками, адже: «На цю стежку потягла їх мішанина в національностях в місті, незнання народу, великоруська школа з некраєвою, великоруською мовою й теоретичність їх передсвічень, ще не приложених до будлі-якого доброго, путнього діла на практиці» [1, 4].

Дівчата багато читають, цікавляться різнорідними проявами життя й упевнені, що стоять на правильній дорозі, створивши жіночий гурток, у якому обговорюють нові актуальні проблеми, віддаючи перевагу ідеям космополітичним, прагнучи у такий спосіб стати «світовими горожанами». «Животіння дано нам для праці» — стверджує Саня, яка цікавиться жіночим питанням і хоче «діла доброго»: «Я сама просвітилася наукою й повинна нести просвіту в маси, й передніше за все піднімати нашу сестру, розвивати жінчину» [1, 5].

Ще в Кишиневі дівчата знайомляться з молодими людьми, які згодом зіграють визначальну роль у їхніх долях: Саня з учителем Комашком, а Надя з греком Селабросом. От тільки наслідки цих зустрічей будуть кардинально відмінними. Під впливом почуттів до Комашка Саня видозмінить і конкретизує власні ідейні настанови та віднайде справжню любов, а хтивє почуття Селаброса до Надії не просто зламає сподівання дівчини на особисте щастя, а й забере у неї сили, що необхідні були тому духовного поступу, про який вона так мріяла.

Віктор Комашко є одним із найкращих учителів кишинівської гімназії: «...син небагатого батька, зріс в степах, любив свої степи, любив народ, був народовцем, любив українську мову, бажав щастя й добра своєму народові. Для нього як для демократа (sic! —Я. В.) були дорогі інтереси як свого народу, так і інших слов'янських і навіть не-слов'янських народів» [1, 35]. Украй важливою є та заувага щодо його демократизму, бо вона фіксує той принципово новий рівень самосвідомості багатьох українських інтелігентів, що проявлявся у посутньо відмінних мотиваціях, переконаннях, оцінках, врешті, діяннях, даючи уявлення про цілковиту реальність, а не гіпотетичність нового

світогляду і свідомості. Національна самосвідомість Комашка, що базується вже на демократичному засновку, дозволяє йому мислити ширше і масштабніше, ніж героям «Хмар» Дашковичу і Радюку, які, до речі, в сутності своїй змальовані автором як «зайві люди». Та національна самосвідомість відкриває для героя нові напрями шляхів реалізації загальнолюдських ідеалів.

Спочатку Комашко твердить: «Я хочу діла і діла доброго на користь людськості і ... мушу зостатись тільки з мислями, з задавленими мислями, з задавленою енергією...» [1, 36], але невдовзі вже більш чітко означає власну позицію щодо проблеми національного у дискусії зі схильним до пози Селабросом, таким собі удаваним інтелектуалом, що «...любив більше од усього язиком клепати за ліберальні космополітичні ідеї, а до діла не квапився» [1, 62] та насрізно фальшивим, а тому й манірним і претензійним, Фесенком — учителем одеської гімназії, що не читав навіть Дарвіна. Фесенко — син простого одеського міщанина. Комашко адекватно розуміє його натуру, називаючи «правдивим сином меркантильного міста», що «...ліз в пани з усієї сили, тисся між багатирирів, шукав з багатириями знайомості і знаходив її ...через своїх учеників» [1, 44].

Але слухають і намагаються зрозуміти Комашка не лише обидвоє названих, яким глибоко байдужі ідеї прогресу і гуманізму, а й Саня, Надія та Мавродін, що був родом із Маріуполя, (грек по батькові, українець по матері). Останній вважає: «Не заводить же мені Греції над Азовським морем! Буду працювати для того народу, серед якого живу!... І він пристав до українців ... піднімав голос тоді, коли його проймала до серця яка-небудь викохана ідея, а найбільше ідея за національну самостійність, за українське письменство та добробут українського народу...» [1, 35]. Прецінь Комашко переконаний: «Людина без національності, як дерево без коріння: воно зачучверіє й всохне. — Я поважаю ваш погляд, але знаю, що націоналізм часом доводить до темних проявів, до воєнщини, до бісмарковщини, — сказала Соня. — Як у кого... (відповів Комашко — *Я. В.*) Наш націоналізм — то свобода, прогрес, гуманність: це націоналізм новий, а не націоналізм давнього століття; він виступає з великою толерантністю до інших народів та до всякої віри, стає за маси, за народ. А щоб служити чимсь народові, треба доконечне промовляти до його його ж мовою, бо як же він вас зрозуміє?...» [1, 61]. Герой справляє враження на Саню щирістю та запалом, благородством переконань, а згодом,

закохуючись одне в одного, вони досягають вищого рівня відвертості й омріяного взаєморозуміння. Саме Сані Комашко розповідає про те, як він прагне діяти, розуміючи, що існуючий порядок речей змінити вкрай не просто. Тільки власним прикладом можна витворити альтернативу панівним у суспільстві стандартам духовної нищості: «...скрізь панує невгамовний, навіжений потяг до наживи, до грошей до солоднечі життя, до осолоди втіхами. І та деморалізація йде поперед усього зверху... Людська особистість задавлена і зумисне прибита. Чесних, розумних, розвитих людей і не люблять і бояться, бо на злодієві шапка горить... Поганих людей не тільки не загнздають, а ще їм потакують, бо натуральна річ, що зло прикриває зло і вибирає собі орудником зло. Скрізь панує в нас протекція, а не розум і правда. Вищі розумові інтереси занедбано. Чесного, правдивого чоловіка, ненавидять, затруть, замкнуть, затопчуть в грязь, бо скрізь тепер пішли вгору темні сили. Чесний чоловік в наші часи повинен або мовчати і таїтись або бути готовим на усе лихо. — Я добре знаю, — сказала Саня, гордо піднявши свою русяву голову, — що Фесенки в наш час панують, але й честь ще не вмерла... Не вмерла й ніколи, надіюсь, не вмере. Правда, як олива, впливе наверх, сказав Комашко, вдаривши рукою навідліг об стіл. Сані сподобалось його завзяття, його правдива, щира вдача. Вона задивилась на його блискучі очі, в котрих світився розум, світилось завзятість, і незчулась, як полюбила його очі» [1, 121–122].

Цих молодих «із мрійними душами ідеалістів», чесних і діяльних, єднає прагнення реальної праці, об'єднують думки про користь праці для інших. Комашко хоче співпрацювати з галицькими журналами як літератор, а поки продовжує, після повернення з Одеси, викладати у кишинівській гімназії. Невдовзі його викликають до директора і той озвучує свої претензії: «Ви вчите дуже добре, нігде правди діти, але не можете бути педагогом. Ви в гімназії силкуєтесь підняти й розвивати... Говорите скрізь про право людської особистості, хочете розвивати самостійність характеру, енергію... розум в молодих людях. Годі вже нам їх розвивати!.. Тепер час не розвивати, а завивати й придушувати, й придержувати самоволєю молодіжі...

Директор говорив поважно й докторально, але його здорові турецькі очі осміхались, губи ледве вдержувались од сміху. Він умів добре носити машкару...

Ви прочитали в однім класі уривок з української думи про Хмельницького, ви пишете в наші і в галицькі журнали. Ви не на місці в

нашій гімназії. Переходьте на північ, а як ні, то вас силою переведуть над Біле море... Ви йшли усе проти мене, сперечались зо мною, в усьому мені спротивлювались; завжди ставали мені в опозицію. В кінці усього ви винні, бо... вас люблять ученики. Цей гуманізм... гм... недобра річ... Ви проповідуєте гуманну педагогію, а нам треба педагогів суворох, жерстких. Якби вас ненавиділи, це був би добрий знак для вас: ми б вас держали. Ви чоловік талановитий, ваше слово має вплив, і цим ви небезпечні. Якби ви були тупий чоловік, ми б вас ще держали; тупиці не страшні, але ваш розум, ваша енергія... Директор розвів руками і не договорив.

— Коли такі ваші принципи, то я маю за безчестя служити вкупі з вами...

Директор почервонів. Він зараз написав за усю розмову в Одесу» [1, 213–214].

Найприкметнішими у цій розмові є зауважені й підкреслені автором мотивації поведінки директора, який знає ціну ерудиції та професіоналізму Комашка, але вже давно навчився не зважати в житті на гідність та інтелект інших, давно «домовився» із власним сумлінням, запродавши гідність за спокій та доволі невеликі статки. Рівень мімікрії чиновників від освіти, їхня здатність імітувати освітній процес, тут-таки й готовність доносити на підлеглих і стимулювати колег й учнів до того ж самого — обов'язковий критерій для тих, кого влада призначає на керівні посади.

На третій день опісля цієї розмови Комашка арештували та заслали на Північ. Пройшло чотири роки, він повертається і починає заробляти на життя приватними уроками, а Саня за цей час закінчила вищі педагогічні курси та завела приватну жіночу гімназію, у якій планує «...просвітить темний світогляд і прокласти для женщин стежку до жіночого питання і до свідомості за права женщины...» [1, 215].

До роману «Хмари» та повісті «Над Чорним морем» критики завжди висловлювали багато претензій: зауважували загальну тенденційність, нежиттєвість образів, невправність композиційної вибудови творів, перенасичення тексту занадто артикульованими в монологах ідеями й те, що герої спілкуються між собою українською мовою. Усі ці зауваги не були абсолютно безпідставними, твори мають таки свої недоліки. Очевидно, трохи дивний вигляд має ряд персонажів «Над Чорним морем», саме мешканці Одеси кінця XIX ст., що спілкуються між собою винятково українською. Але не настільки фальшивим

це виглядає, бо перекривається тим, як саме ці другорядні персонажі (Бородавкіни, родина Навроцьких, Христина Милашкевичева, Фесенко та ін.) колоритно, пластично й соковито виписані. Тому й не має, на наш розсуд, особливо різати слух читача та зауважена критиками авторська мовна стратегія.

Важливо й те, що основні дискусії між приїжджими до Одеси героями та їхніми новими знайомими, за волею автора, презентують південь Російської імперії як регіон із неоднозначним, але все-таки дуже суттєвим українським потенціалом у, на перший погляд, типово космополітичному середовищі. Доля та діяльність багатьох представників цієї землі — митців, письменників і науковців, зокрема, видатного інтелігента-інтелектуала, літературознавця, мовознавця, критика, публіциста, історика, політичного діяча А. Ніковського, засудженого у справі СБУ у 1930 році, — реальність того потенціалу переконливо ілюструє. [3]

Підтвердженням майстерності автора у володінні різними способами характерології є постать одіозного Фесенка. Письменник виписав персонажа у традиційній системі координат реалістичного твору: портрет, історія роду, ідейні пріоритети, внутрішні монологи, авторські коментарі, промовисті й символічні деталі, топос сну. Автор приділив Фесенкові особливу увагу, бо цей персонаж не випадково опиняється в центрі кількох вузлових перетинів сюжету. Він здатен маніпулювати заради досягнення своєї мети будь-ким. До того ж він постає у ролі своєрідного морального лакмусового папірця для інших персонажів твору. На тлі його примітивних життєвих установок яскравіше означається альтруїзм і порядність Надії, Сані, Комашка, й чіткіше артикулюються духовна обмеженість та моральна убогість Мані та її матері. Однак роздуми Фесенка свідчать, що він не позбавлений внутрішніх сумнівів, але перемагає і висновується у його свідомості те, що в цьому випадку є цілком очікуваним: «Але світ не такий, щоб дуже церемонитися з моральністю. Моральність животіє тільки в книжках. Ідеали — нісенітниця й клопіт в практичному житті. В світі панує один закон біологічний: дерево запускає коріння в ґрунт і висисає сік з землі, глушить кругом себе куші та слабкіше дерево... Пустимо й ми коріння в дурний людський натовп і будемо п'явкою висисати сік кругом себе, звідкіль тільки можна. В світі скрізь співається стара, як світ, пісня: «Той хто не маже, той дуже скрипить; хто не лукавить, той ззаду сидить». Ззаду я ніколи не сяду; краще сидітиму спереду» [1, 161].

Сцени поступового входження Фесенка в родину Навроцьких (чого вартує сцена зі штучними нарцисами! — Я. В.) є безсумнівними здобутками письменника-сатирика. Яскравий сон-передчуття Фесенка, у якому переплетені нарциси з бажаними 25 000 карбованцями у векселях приданого Мані, та те, як він згодом вимагає у старшої Навроцької у день весілля всі ті гроші, загрожуючи в разі відмови не одружитися з Манею, — усе це точно працює на концепт зазначеного психотипу і характеру. Цей персонаж підтверджує талант письменника як психолога-аналітика, він є подібним до Воздвиженського та Кованька, але, зрозуміло, із своїм індивідуальним «тембром». До речі, в уста Сані автор вкладає спостереження-висновки, що такі типи як Фесенко, на жаль, живучі.

Окремо треба сказати й про урбаністичний дискурс цього твору. З одного боку, як із задрістю зазначає старша Мурашкова: «Купецький Одес не знає економії», а з іншого, — це зовсім особливе місто, у якому нуртує щось суттєвіше, аніж прагнення успіху комерції та жадоба заможного життя, що, до прикладу, продемонстрував вибором Мані Навроцької собі в дружини спритний Фесенко.

Яскравим, насиченим сонцем і вітром степу, потужно-енергетичним постає це велике місто на березі «вільного моря». Цей полікультурний соціум приналежить, бо має свою особливу, одразу пізнавану інтонацію. Одесити відкриті до всього нового, талановиті, щедрі й душевні, і, що визначально, уміють цінувати кожен мить земного життя. Не випадково саме в оптимістичній, радісній атмосфері цього красивого міста по-справжньому віднаходять одне одного Саня й Комашко: «З моря потягло тихим, вогким, свіжим вітерцем. Пахнуло таким чистим, легким повітрям, неначе воно спало десь з високих гір, з височини чистого неба. ...І широке море, і простір без кінця, і морське повітря розворушує душу, веселить серце. Поезією повіває з того широкого морського простору; серце жвавішає, пісня йде на душу, мрії піднімаються роєм, линути далеко-далеко, в інший ідеальний світ; думи яснішають, слова ллються плавко, як морські легкі хвилі. Скільки високих поем навіяло ти, сине море, на геніїв людськості!» [1, 56].

І. Нечуй-Левицький продовжує вдосконалювати майстерність живописця-реаліста у прозі, змальовуючи приналежність і своєрідність Одеси, фактографічно точно відтворюючи своєрідну топоніміку приморського берега. Читач отримує можливість орієнтуватися в місті,



прагне й сам коли-небудь побачити ті місця: Малий, Середній та Великий Фонтан, собори та монастир на 16 станції Фонтану, європейського стилю площі, що заповнені гарно вбраними, красивими й усміхненими людьми. Одеса — це затишні бульвари в платанах, вулиці в акаціях, ресторації з відкритими терасами, кручі над морем, розкидані брили піщаника на пляжах, мальовничі дачні будинки у садках та буянні квітників. Усі ці картини виписані з настроєм і ніби передають кожному той стан готовності до щастя, без якого важко це місто уявити. Вони дарують читачеві надію на те, що все найкраще обов'язково збудеться, принаймні допоки ти тут, допоки відчуваєш пульс цього дивовижного міста, вбираєш звуки, смаки і аромати його днів, чуєш безперервний стрекіт нічних цикад та вічне шумовиння морських хвиль: «Малий Фонтан найкраще місце в Одесі; там забуваєш про сухі степи, за гарячу спеку великого шумливого південного города. Свіже морське повітря повіває з моря й завжди згонить зайву жару. Гарно, свіжо, воно й недушно! Неначе несподівано заїхав у край, де цвіте весна й повіває тихий майський вітерець» [1, 66].

Вага повісті «Над Чорним морем», так само як і попереднього роману «Хмари», у контексті доробку письменника й загалом української літератури 80-х рр. XIX ст. є незаперечною, тому що І. Нечуй-Левицький, торкаючись теми інтелігенції, продовжив розмову про надчасові та вкрай важливі проблеми українського духовного життя. Автор слушно піддав критиці ідеї ліберальної інтелігенції, яка схильна без кінця і краю гомоніти про права народу, про його щасливе майбутнє, не будучи здатною усвідомити параметри відповідальності та обов'язку конкретно кожного у боротьбі не тільки за те деклароване загальне щастя, а й, для початку, хоча б за своє особисте.

Автор веде мову не лише про представників інтелігенції, а й про представників т. зв. простого народу, селян і містян, які спочатку самі мають усвідомити, чого їм у житті треба: чи вистачає їм власних сили та волі, чи потрібна їм свобода, чи, навпаки, вони готові задовольнятися малим? Чи мають вони уявлення про різницю між волею та свободою? І чи потребують допомоги від тих, хто переконаний, що знає відповіді на всі сакраментальні питання і має право повчати інших.

Зазначені прозові твори І. Нечуя-Левицького засвідчили відповідність його творчого досвіду ідейним тенденціям та пошукам творців європейської літератури другої половини XIX ст. саме на терені жанру ідеологічного роману та повісті: польської (Б. Прус «Зворотня хвиля»,

в перекладі російською твір відомий під назвою «Накат». — Я. В.), російської (твори І. Тургенєва «Рудин», «Отцы и дети»; О. Герцена «Кто виноват?», М. Чернишевського «Что делать?») та ін.

Не можна зігнувати те, що на твори «Хмари» і «Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького свого часу абсолютно вбивчу рецензію дав у «Киевском Телеграфі» М. Драгоманов, який вважав Радюка «смішним дурнем», а Комашка образом глибоко ідеалізованим, далеким від прикметних ознак «нової людини».

І. Франко у статті «Ювілей Івана Левицького/Нечуя» правильно зауважив, що М. Драгоманов героїв «міряв... своєю мірою», але, на нашу думку, І. Франко також недооцінив актуальність проблематики, ідейний концепт означених текстів, їхню виразну критичну спрямованість, на яку І. Нечуй-Левицький мав повне право, будучи не лише, як писав І. Франко «...артистом, творцем живих типів і більш нічим», а й свідомим громадянином та патріотом із власною програмою розвитку не лише національної літератури, а й відродження та розвитку демократичних засад українського суспільно-соціального життя. Якраз посприяти становленню останніх мала вітчизняна література, потенціал якої в цьому плані означав його герой Комашко в повісті «Над Чорним морем».

У цьому творі, який цензура посутньо пошматувала, все-таки лишилося достатньо дидактики, а це завжди сприймається більшістю читачів, особливо молодих, доволі скептично. Леся Українка якраз і презентувала думку особливої частини представників національної інтелектуальної еліти, коли писала М. Драгоманову, що в романах І. Нечуя-Левицького немає жодного розумного героя. Так, позитивні герої цього твору — не високочолі інтелектуали, а наївні ідеалісти, які, однаке, віднайшли питому стежку у житті, бо вже дійсно готові до щоденної тяжкої та в більшості випадків невдячної праці, яку, як життя переконує, не кожен представник еліти чи креативно мислячий інтелектуал потягне. Очевидно, І. Нечуй-Левицький не тільки відчував, а й добре знав відмінності пріоритетів та можливостей представників щонайменше двох поколінь тієї української еліти. Тому змальовує якраз тих, хто презентує саме діяльну частину національно свідомих представників молодшої генерації. Йому вдається бути точним й безкомпромісним в освітленні тих проблем, що ставить перед ними життя. Він трактує позитивних героїв повісті «Над Чорним морем» як носіїв культури, соціально активних індивідуумів, які діють як

представники певної місії, що базується на знанні Істини, на ідеалах Добра і Справедливості. Письменник змальовує особистостей духовно високих, для яких життя повинно бути смисленаповненим. Їхнє буття не зводиться тільки до цілереалізації та цілепокладання, а тому відповідна діяльність на ниві української просвіти і культури може потрактовуватися у цьому разі як своєрідна маніфестація духу. Отож, не лише інтелектуалам дано досягнути, яким має бути гідно прожити життя.

Далекою від об'єктивності вважаємо також думку критиків щодо пануючого художнього недбалства більшості авторів ідеологічних творів. До речі, сам І. Нечуй-Левицький був у цьому плані доволі самокритичним. Так чи інак, але у повісті є все те, що наближає твір до стандартів класичного європейського реалістичного роману (панорамність зображення, урбанізація художнього простору, багатаспектність фабули, детермінованість персонажів, актуальність проблематики та ін.), але є і те, що перфектно характеризує досвід саме цього митця, оскільки він багато уваги приділяє психології, глибинним душевним порухам героїв, крок за кроком стверджуючи власні принципи індивідуалізації образів. Тому його твори дають змістовну довготривалу поживу читачеві на противагу багатьом аналогічним художнім текстам інших авторів, що ніби й позбавлені дратівливих моралізаторських настанов та ідеологічного пафосу, посутнього публіцистичного начала і тому подібного, натомість оригінальних художніх принад також не мають.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Нечуй-Левицький І. С. Над Чорним морем / І. С. Нечуй-Левицький. — Харків, 2008.
2. Нечуй-Левицький І. С. Сьогочасне літературне прямування / Видання серії «Народня книжка». — Павлоград, 2010.
3. Ніковський А. *Vita nova* // Український культурологічний альманах Хроніка 2000. — Книги 1, 2. — К. 2015,
4. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя) / І. Франко // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. — К., 1980. — Т. 35. — С. 370–376.

## ИДЕАЛЫ УКРАИНСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ 80-Х ГОДОВ XIX ВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО

**Ярослава Вильная**, д-р. филол. наук, профессор

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*

*В статье проанализирован опыт классика украинской прозы XIX ст. И. Нечуя-Левицкого в реализации собственной программы развития национальной литературы. Повесть «Над Черным морем» рассматривается как пример классического реалистического произведения европейского типа. Анализируется, как писатель отображает духовные поиски представителей украинской интеллигенции того времени, используя традиционный принцип построения художественного изображения, основу которого составляет персонификация идеи образом.*

**Ключевые слова:** реализм, жанровое своеобразие, идеологический дискурс, народнические идеи, украинофильство, национальное самосознание космополитизм, демократизм.

## I. NECHUY-LEVYTSKY'S ARTISTIC INTERPRETATION OF THE IDEALS OF THE UKRAINIAN INTELLIGENTSIA IN THE 80S OF THE XIX CENTURY

**Yaroslava Vilna**, Doctor of Philological Sciences, Professor

*Taras Shevchenko National University of Kyiv*

*The article considers the experience of I. Nechuy-Levytsky, the classic of Ukrainian prose of the XIX century, in realization of his own program of development of national literature. The novel «Over the Black Sea» is described as an example of a classic realistic work of the European style. It is analyzed how accurately the writer reproduces the spiritual searches of the representatives of the Ukrainian intelligentsia of a certain period, using the traditional principle of constructing an artistic image, the basis of which is the personification of idea in an image.*

*In particular the research is done in the aspects of making and upbringing of a national self-identity. The attention is paid to the structure of the characters' images, which includes the features of cultural, educational level, world outlook positions and acts as the reflection of self-identity, dominants of national, democratic ideals common to all mankind values. Thus, ways and steps of an artistic realization of the characters' images are analyzed in the context of their social-problematic, social-psychological, social and every day life potentials. It gives the basis for more objective ways in studying the types and individualities of the characters, their relation to the perspective of the national movement and love to Ukraine, that was consonant to the mood of the youth of the 80ies of the XIXth century, to the processes of splitting in its surrounding due to diverse influences of national and social-economic character.*

**Key words:** realism, genre originality, ideological discourse, populist ideas, Ukrainophilism, national consciousness, cosmopolitanism, democracy.

**REFERENCES**

1. Nechuj-Levyc'kyj, I. S. (2008), *Nad Chornym morem*, Kharkiv [in Ukrainian].
2. Nechuj-Levyc'kyj, I. S. (2010), *Sjoghochasne literaturne prjamuvannja*, Vydannja seriji «Narodnja knyzhka», Pavloghrad [in Ukrainian].
3. Franko, I. (1980), *Juvilej Ivana Levyc'kogho (Nechuja)*, *Zibrannja tvoriv* (Vol. 1–50), Vol. 35, Kyiv, pp. 370–376 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 6 травня 2018 р.*

## ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.14641>

УДК 82–1/-9

### ЕЛЕМЕНТИ ФЕНТЕЗІ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ В. ГРАНЕЦЬКОЇ «ТІЛО ТМ»

*Юлія Жук, викладач іспанської мови*

*Одеський національний політехнічний університет  
wikiname91@gmail.com*

*У статті аналізуються елементи фентезі в романі сучасної української письменниці В. Гранецької «Тіло ТМ». Роман вивчається в руслі постмодернізму, де фентезі є одним із провідних жанрів. Досліджуються наступні ознаки фентезі: диво, фатум, дихотомія добра та зла, інтертекстуальні зв'язки на рівні цитат, алюзій, ремінісценцій з міфологією та фольклором, визначаються основні функції цих ознак у романі.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, фентезі, диво, фатум, архетипний образ.*

Літературні твори, де описується паралельна реальність, яку творить автор, і де він створює особливий світ зі своєю історією, культурою та етносами, які говорять різними вигаданими мовами, відносять до порівняльно нових літературних жанрів — наукової фантастики і фентезі.

Досить багато уваги сучасні письменники приділяють феномену віртуальної реальності, про що неодноразово писали критики. Якщо цей термін розуміти в широкому тлумаченні, то, як зазначає К. Фрумкін, письменники створюють «колекцію всього, що було вироблено людством у справі удвоєння реальності» [8]. Щодо фантастичних творів, то їх визначають як різновид прози «у якій авторський вимисел від зображення дивно-незвичних образів, неправдоподібних явищ простягається до створення особливого — вигаданого, нереального, «чудесного» світу» [6, с. 1119].

Але наукова фантастика виокремлюється від «чистої» фантастики, бойової та пригодницької фантастики, альтернативної історії та географії, фентезі.

В літературознавчому словнику-довіднику [5] фентезі протиставляється науковій фантастиці, виділяється така специфічна ознака

фентезі, як «повна відсутність прогнозійності» (Т. Степновська). Особлива «міфо-філософська розмірність» (Дж. Толкієн), яка сприймає історичний поступ людства як процес занепаду — від «Золотої доби» до комп'ютерного техногенного світу машин. Фентезі в такий спосіб виступає деконструктивною текстовою моделлю, де описується деградація моральних та фізичних засад людського життя. А. Невядовський виокремлює три різновиди фентезі: 1) героїчні; 2) фентезі мрії та чародійства; 3) наукове фентезі. Ще додають до цих різновидів філософське та політичне фентезі [5, с. 694].

Сучасний інтерес до фентезі обумовлений потребою в нових цінностях, немислимою раніше можливістю формулювати ці цінності в будь-якій іншій формі, відносно свободою від приписів релігії або ідеології. При цьому важливою буде вагомість нараторської інтерпретації, зумовленої, відсутністю тиску того чи іншого зовнішнього авторитету: «... фентазійний Інший має чисто суб'єктивне значення, закладене в ньому його творцем, у нашому випадку — автором тексту... На місце «природної» або соціально обумовленої «іншості» приходить штучно створена, в якій людина може гранично ясно і різко визначитися зі ставленням до Іншого» [9, с. 187–188, 189].

Однак окрім того, можна говорити про спосіб наднарративної деміургії в організації тексту фентезі; адже вибудовується «внутрішня енциклопедія» паралельної реальності з адаптованих певною мірою фрагментів міфів народів світу.

Література фентезі нерідко є способом викладу філософської позиції письменника, способом формулювання його ціннісних установок. Разом з тим, в літературі фентезі простежується чіткий вплив постмодернізму. Наприклад, М. Фарр про серію романів Джоан Роулінг пише наступне: «... культурний код роману по суті відображає постмодерністську культуру його творця: нав'язливість фантастичних елементів, потреба в запровадженні паралельних ліній і в змішуванні як характерів, так і сюжетів, нездатність дотримуватися морального або теологічного канону» [10, с. 19].

На постмодернізм вказує і використання найрізноманітніших міфологічних, релігійних і філософських джерел: «Постмодернізм, відмовляючись від ідеї прогресу, безперервності історичного процесу, доволіно включає у свої тексти будь-які «уривки» історії, роблячи їх частиною свого справжнього тексту» [9, с. 30]. Фентезі, як жанр,

закономірно виникає в епоху постмодернізму, яка нівелює традиції, вільно інтерпретує історію.

Жанр фентезі, що склався в середині XX століття, сьогодні є одним з найпопулярніших і цікавих явищ культури як у світі, так і в Україні. О. Леоненко, досліджуючи українську літературу фентезі, зауважила, що звернення письменників до жанру фентезі пояснюється тим фактом, що «світ художньої фантастики звільняє авторських героїв від жорстокої детермінованості своїх почуттів, думок і вчинків, дає можливість виступити проти сприйняття людини як гвинтика глухої до потреб особистості машини. Занурення у фантастику надавало можливість висловлювати алюзії щодо навколишньої дійсності, пропонувало засоби її реконструктивних змін, оскільки це — «езопівська мова», за допомогою якої можна сказати більше, аніж засобами, властивими реалістичній літературі» [2, с. 7].

Всі дослідники жанру сходяться на думці, що однією з етико-естетичних і структурних основ фентезі є міф. Як правило, при розгляді міфу як першоджерела фентезійної літератури, найбільша увага приділяється сюжетним запозиченням фентезі з міфології.

Е. Ковтун визначає твори фентезі як такі, де «...мотивація посилення виноситься за межі тексту; базуючись на принципах міфологічного мислення, вони конструюють особливу модель світу, яку ми визначаємо як «істину реальність» [4, с. 15]; це твори, де «істина реальність» постає як складна та багатозначна концепція буття, що вміщує не тільки звичні, але й «надзвичайні» пласти, до яких мають доступ лише обрані. З проникненням героя у ці пласти — шляхом домовленості з дияволом, знахідки старого манускрипту, розмовою з померлим родичем — починається сюжет. Поступово герой приходить до розуміння, що ті сторони буття, які він не усвідомлював раніше, виявляються справжньою суттю буття, досягнення якої є єдиною умовою, яка заслуговує на увагу та служіння» [4, с. 100].

Як багатопланове і складне явище сучасне українське фентезі має характерні особливості, серед яких виділяємо: фатум, доля, яку неможливо перебороти; використання автентичної української міфології, фольклорно-фантастичних джерел, жорстка дихотомія «добро-зло»; винагорода долі за зусилля, яка може бути матеріалізована, «посмішка долі». В такий спосіб створюється паралельність, де визначне місце належить диву, яке зв'язує звичайне і містичне, реальне і трансцендентне, як ознаки цього паралельного, віртуально створеного світу.



Постмодерністський роман В. Гранецької «Тіло ТМ», який вийшов у 2013 році, містить у собі елементи фентезі. Час дії роману визначити доволі просто. Дія відбувається у сучасності, але ця сучасність змодельована авторкою, вона нереальна, міфологізована, фантастична. Для переконливості читача в справжності описуваних подій якраз і вводяться елементи національної міфології, хронотоп дороги, які є якраз тими скрепами, що поєднують минуле і майбутнє, створюючи своєрідний, неповторний хронотом роману. Хронотоп дороги вводиться не тільки для того, щоб знайти Іванку, допомогти їй, а стає життям маленького хлопчика Юрка, згодом юнака, потім дорослої людини. Крім того, хронотоп дороги стає ініціацією, дороги до себе, тільки зміненою, іншою, такою, що допомагає перебороти власні страхи й вади. Для пояснення та уможливлення цих змін Гранецька й використовує у романі фольклорні та архетипні образи, казкові та міфологічні мотиви. Наприклад, у романі йдеться про дядька-чугайстера, мавок, щезника, які зустрічаються в українській міфології. Головний герой Юрко бачив їх, коли тікав від свого діда-мольфара: *«І видівся йому примарний щезник, що натхненно вигравав на флюярі, прикликаючи до танцю смішливих мавок, котрі чигають на заблуканих чоловіків. Трохи згодом із обрисів прадавніх дубів проступав кумедний дядько-чугайстер, і мавки танули, розліталися напівпрозорим павутинням довкруги»* [1, с. 59].

Як бачимо, ці алюзії, ремінісценції, цитати відсилають нас до українського фольклору, творчості Лесі Українки, І. Франка, завдяки освоєнню цих прототекстів В. Гранецька створює свій власний світ, реальність роману, яка здається читачеві справжньою і можливою, розширює та поглиблює образну характеристику основних персонажів роману, надаючи здавалось би звичайним людям надзвичайних здібностей. Так поступово у романі вводиться мотив дива, яке визначає подальшу долю персонажів, окреслює їхні життєві позиції.

Також у романі ми зустрічаємо український сакральний оберіг — ляльку-мотанку, яка використовувалася у багатьох магічних обрядах в Україні. Юрка попросила його подруга Іванка, дівчинка, яку він захищав у сирітському будинку, зробити їй ляльку і він вирішив зробити їй оберіг — ляльку-мотанку: *«...з підручного ганчір'я зробив їй барвисту ляльку-мотанку — таку, як робив колись його дід, коли якій добрій людині потрібний був оберіг. ... то не просто іграшка, а могутній магічний талісман, котрий може і порятувати людину, і звести її зі світу. ...що*

мотанка — то посередник між живими, померлими й ще не народженими» [1, с. 73–74]. Згодом ця лялька показала свої темні магічні здібності: майже звела з розуму дівчину Ештон, яка перебувала в тілі Іванки, змусила її вбити всю свою рідню. Якщо для Іванки ця мотанка несла тільки благо, то для Ештон, яка ввійшла в її тіло, вона несла тільки зло, руйнувала її свідомість. Юрій *«мав лише притлумлене відчуття провини — адже то він колись зробив ту ляльку-мотанку, навіть сам до кінця не усвідомлюючи всієї сили такої іграшки, що мала б слугувати оберегом для Іванки, а в дійсності обернулася страхітливим прокляттям для іншої дівчини...»* [1, с. 264].

Отже, Юрко (архетипний образ) має велику силу знань та віру в незнищенність та вічність роду людського, хоча згадує про це нечасто. Саме з цим персонажем, його поведінкою зв'язане добро, яке протистоїть злу у романі.

Дід Юрка був мольфаром, в культурі гуцулів так називають наділену надприродними здібностями людину на зразок ворожбита, відьмака. Він допомагав тільки тим людям, *«від кого сходило світло»*. А поганих людей він *«гнав світ за очі»*: *«Від них, казав дід, не сходило світло, натомість за верстку тхнуло зіпрілою, мертвотно-земляною темрявою»* [1, с. 58]. Як бачимо, ці надприродні здібності дід передає онуку, вчить його відрізняти добро від зла, жити в гармонії з природою. Свого онука дід також навчив *«відчувати людей»*, чаклувати та використовувати сили природи: *«Промив рану водою з Черемошу, нашуквав помічного зілля, про яке колись оповідав старий мольфар... У пам'яті почали оживати дивні слова-замовляння, якими користався дід... Заговорював стрімку непокірну кров... Прикликав сили чотирьох природних стихій, звертався з шанобою до землі, води, повітря і полум'я, прохав їх про поміч. ...І природа відгукнулася. У вітті дерев стрепенувся й задвигтів могутній вітер, крижана вода в Черемоші скипіла, здригнулася глибинно земля, з далеких верховин її озався тріскучий неприборканий грім»* [1, с. 73].

Неспроста згадується річка Черемош у романі, адже для гуцулів ці води священні; є багато легенд та міфів, пов'язаних з Черемошем. Кажуть, річка зберігає вірність тільки гуцулам, адже народжується на Гуцульщині, живе з ними і вмирає, впадаючи в Прут. Ліс, річку Юрко сприймає як рідну близьку стихію, місце, де завжди можна знайти прихисток. Ця первозданна природа є для нього місцем гармонійного існування. Однак ця гармонія зникає після вбивства діда. Ліс змінився, став темним та чужим для Юрка. Більше казкові лісові істо-

ти не показувалися йому на очі. Як ніби природа і всі магічні жителі відчували, якою страшною смертю вмер старий мольфар: *«Шезники й мавки більше йому не являлися. Переінакишився й ліс — по смерті діда він раптом став похмурим, чужим, загрозливим, щомиті готовим підстерегти, накинутися, проковтнути»* [1, с. 63]. Ось цей «свій» простір стає для хлопчика «чужим», що є «сюжетним ядром» розвитку подій роману, адже архетипний образ Юрка через мотив пошуку себе, світового ладу трансформується в образ вовкулаки.

Віра народу в перетворення відноситься до того віддаленого первісного часу, коли він бачив у камені, дереві, тваринному перетворенні людину. В епоху зародження релігійних понять вся природа уявлялася людині живою. На цьому етапі розвитку самосвідомості людина ще не відділяла себе від неживих предметів і вважала, що якщо дерево грізно шумить, то це означає, що воно веде грізну промову, що камінь, який має людиноподібну форму, приховує в собі людину і т. п. Досить живі сліди такого погляду можна спостерігати і в українських казках, міфах.

Так у романі В. Гранецької Юрко володів ще однією магічною здатністю перетворення, перевтілення — він вовкулака, людина-перевертень: *«А потім сталося неймовірне — просто в їхніх руках хлопець почав обростати шерстю, щетинитись іклами, братися звіриними пазурами. ...Щойно малий Юрко зрозумів, що здатен перекидатися на вовка, взявся вистежувати дідових убивць»* [1, с. 75].

Критики відзначають, що для фентезі важливо створити «реальний» світ. Реальний не в тому, що він схожий на дійсність, а в тому, що він настільки справжній, що може розвиватися за власними законами. Будь-який фентезійний твір так чи інакше описує світ, відмінний від звичайної реальності, неможливий з точки зору матеріалістичних законів; а одне із завдань автора при створенні такого світу — зробити його максимально правдоподібним, з вигадки перетворити в «яскраву і справжню дійсність». У статті «Про чарівні казки» Дж. Р. Р. Толкієн, якого можна вважати першим теоретиком фентезі, називає цей процес створенням «вторинного Світу». Ми називаємо його парареальність.

Практично будь-який Вторинний Світ, парареальність, будується на основі міфу, оскільки саме міф допомагає сконструювати внутрішньо переконливий, логічний і достовірний всесвіт. Кожен автор вибирає свій спосіб побудови фентезійного світу: переосмислюючи

традиційні міфи або використовуючи їх окремі елементи, придумуючи власну міфологію, переносючи міфічних героїв у сучасний світ. У такому світі може бути реальним існування богів, чаклунів, міфічних істот, привидів і будь-яких інших фантастичних створінь. У той же час, принципова відмінність «чудес» фентезі від їх казкових аналогів — у тому, що вони є нормою описуваного світу, законом природи. Вторинний світ, парареальність — це своєрідний хронотоп, де поєднано соціально-історичний та фольклорний час.

Так у романі «Тіло ТМ» одна корпорація створила унікальний метод продовження життя — переселення душ, і це є нормою для цього світу: *«По всьому світу почали відкриватися так звані центри з питань трансплантації свідомості, що належали медичній корпорації під назвою «Тіло ТМ», де за відповідну платню можна було «переселитися» в здорове й молоде тіло замість старечого і немічного»* [1, с. 27]. У світі панує зло, підступність і страх. Нове тіло можна купити з донорських фондів, які формувалися, як правило з довічно ув'язнених та засуджених до найвищої міри покарання. Але тепер «вишку» можна було отримати *«за приховання податків, сексуальні домагання, розпивання алкоголю в громадських місцях, а то й просто за бійку в барі»* [1, с. 27]. Людей просто *«хапали на вулицях і пакували до фірмових фургонів»* і ніхто їм допомогти не зможе, тому що у світі панує корпорація «Тіло ТМ». Про те, що події відбуваються в сучасному світі, вгадується із опису побуту, одяг, інтер'єру, подій, персонажів, їхньої мови. Фольклорний хронотоп через наявність інтертекстуальних зв'язків, представлений легендами, казками Карпатського регіону, міфами та легендами, які пародіюються, зазнають гротескно-бурлескних змін. Цей фольклорний хронотоп пов'язаний з питанням людської віри.

Віра в існування душі йде в глибину віків, коли наші пращури вірили, що душі і духи управляють людьми, тваринами, предметами, явищами природи, небесними світилами тощо. За народними віруваннями смерть людини — це не кінець, а перехід в інший стан буття. Найчастіше причиною приходу мерців буває туга за полишеною родиною чи знайомими, або коли людина гине насильницькою смертю чи здійснює самогубство. Так у сюжеті роману Юрій зустрічає дух Роберта Ван Хелла, який покінчив життя самогубством через нещасливе кохання. Почуття смутку і любові не дозволяє йому піти в інший світ: *«Під ногами знову прошелестів той самий клапоть газети із некрологом. Але цього разу чоловік устиг роздивитися світлину померлого*

й ухопити поглядом його ім'я. То був Роберт Ван Хелл. Роберт, котрий відчинив йому двері. Роберт, котрий розмовляв із ним. Мертвий Роберт Ван Хелл» [1, с. 263]. Так як ніхто вже не сумнівається в існуванні душі, тому немає сенсу не вірити в існування привидів.

Найчастіше, поряд з власне міфом, при «побудові» фентезійних світів автори активно використовують елементи стародавнього епосу, казок і легенд. При цьому всередині фентезійного твору будь-яка казка стає до певної міри міфом, оскільки казка за визначенням — вигадка, тоді як міф передбачає, що в нього вірять. Так діти в будинку вигадали історію про Юрка, — про те, як він з'явився на світ: «За похмуру непоказну зовнішність, у якій вгадувалося щось від вовка, малого прозвали ще «чудовиськом», «вовкулаком» і принагідно вигадали історію його з'яви на світ. Згідно з цією історією, Юркова мати була злою старою відьмою, котра злягалася в лісових хащах із вовками. Від тих огидних щонічних злягань відьма завагітніла й народила вовчєня, а сама стекла кров'ю під час пологів. Її потворного вилупка знайшов і прихистив чорний мольфар, аби передати йому свої лихі уміння» [1, с. 65]. Ось така казка-вигадка про народження Юрка створює його персональний хронотоп, підпорядкований принципу протистояння Злу, яке перемагається Добром. Персональний хронотоп забезпечує трактування образу Юрка як архетипного в романі, визначає сюжетну канву твору, його образну систему.

Отже казка, як і міф, дає фентезі сюжетну і образну систему, але з точки зору смислової, казка — це вигадка, неправда, на її основі неможливо вибудувати вигаданий світ.

Таким чином, фентезі, будучи досить молодим, сучасним напрямком жанротворення, виявляється тісно пов'язаним з набагато давнішими пластами культури, зокрема, міфологією, і саме міфологія є основою для фентезійної літератури. Пов'язаний жанр фентезі і з казкою, яка забезпечує інтертекстуальні зв'язки, визначає сюжетну та образну сторону роману.

Аналіз фольклорних мотивів і сюжетів у сучасній українській літературі дав змогу О. Романенко відзначити, що «фентезі як особливий різновид фантастики, заснований на естетизації міфологічних і фольклорних мотивів, якнайширше використовує архетипічні образи Добра і Зла, мотив «переходу героя із звичайного для нього світу у світ, йому чужий, ворожий до нього. Опинившись за межею Добра, він змушений протистояти Злу в образі когось із персонажів, та водночас — із Злом,

яке оселяється у його душі або ж намагається підкорити його душу» [7]. Тому можемо зробити висновок про дихотомію Добра і Зла як структурно-композиційного чинника сюжету твору.

Отже, визначальними рисами сучасного українського фентезі є поєднання реального і фантастичного світів, які створюють Вторинний Світ, парареальність, де провідним є диво. Саме диво визначає долю персонажів, з якою боротися не слід. Диво створює для персонажів роману персональний хронотоп, в якому вони протистоять злу. Наратор ніби «накидає» свій наратив на так звану «реальність», моделює за допомогою фольклорного хронотопу власний хронотоп, де діють персонажі роману.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гранецька В. Л. Тіло ТМ : роман / Вікторія Гранецька; передм. О. Хвостової. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. — 320 с.
2. Зарицький О. М. Чарівний світ художньої фантастики: чеська соціальна і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. — К. : Центр вільної преси, 2000. — 143 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — 502 с.
4. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века : учеб. пособие / Е. Н. Ковтун. — М. : Высш. шк., 2008. — 406 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
6. Муравйов В. С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — Москва : НПК «Интелвак», 2001. — С. 1119
7. Романенко О. А. Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кітчеві експерименти чи нові художні акценти [Електронний ресурс] / Олена Романенко. — Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html>
8. Фрумкин К. Г. Эпоха Пелевина [Электронный ресурс] / К. Г. Фрумкин. — Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-frum/1.html>
9. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. — М., 2012. — С. 187–188, 189.
10. Pharr M. A Paradox: The Harry Potter Series as Both Epic and Postmodern // Heroism in the Harry Potter Series. Edited by Katrin Berndt and Lena Steveker. — USA, England, 2011. — P. 19.

## ЭЛЕМЕНТЫ ФЭНТЕЗИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ В. ГРАНЕЦКОЙ «ТИЛО ТМ»

*Юлия Жук, преподаватель испанского языка*

*Одесский национальный политехнический университет  
wikiname91@gmail.com*

*В статье анализируются элементы фэнтези в романе современной украинской писательницы В. Гранецкой «Тило ТМ». Роман анализируется в русле постмодернизма, где фэнтези является одним из ведущих жанров. Исследуются следующие признаки фэнтези: чудо, фатум, дихотомия Добра и Зла, интертекстовые связи на уровне цитат, аллюзий, реминисценций с мифологией и фольклором, определяются основные функции этих признаков в романе.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, фэнтези, чудо, фатум, архетипический образ.*

## FANTASY ELEMENTS IN THE POSTMODERN NOVEL «TILO TM» BY V. GRANETSKA

*Yulia Zhuk, Professor of Spanish*

*Odessa National Polytechnic University  
wikiname91@gmail.com*

*This article is devoted to the analysis of the elements of fantasy in the novel «Tilo TM» of the modern Ukrainian writer V. Granetskaya. The novel is analyzed in line of postmodernism, where fantasy is one of the leading genres. The following fantasy features are explored: miracle, fate, the dichotomy of Good and Evil, intertextual connections at the level of quotations, allusions, reminiscences with mythology and folklore. The main functions of these characters are determined in the novel.*

*The postmodern novel by V. Granetskaya «Tilo TM», that was released in 2013, includes elements of fantasy. The action takes place in modern times, but this modernity is modeled by the author, it is unreal, mythologized, fantastic. To convince the reader of the authenticity of the described events, the author introduces the elements of national mythology, the chronotype of the road that unite the past and the future, creating a unique chronotype of the novel.*

*Fantasy, being rather young and modern, is closely connected with much more ancient layers of culture — the mythology, that is the basis for fantasy literature. The fantasy genre is also associated with a fairy tale that provides intertextual connections, defines the plot and the figurative side of the novel.*

*The defining features of modern Ukrainian fantasy are a combination of real and fantastic worlds that create the Secondary World, the para-reality where the miracle is a leading one. The miracle creates a personal chronotype for the characters of the novel, in which they confront the evil, the narrator as if «imposes» his narrative on the so-called «reality», models his own chronotype with the help of the folklore chronotype, where the characters of the novel act.*

**Key words:** *postmodernism, fantasy, miracle, fate, archetypical image.*

## REFERENCES

1. Ghranecjka V. L. (2013) Tilo TM : roman. [Body TM: the novel], the preface by Khvostovoj O., Knyzhkovyj Klub «Klub Simejnogho Dozvillja», Kharkiv [in Ukrainian].
2. Zaryckyj O. M. (2000) Charivnyj svit khudozhnjoj fantastyky: chesjka social'na i romantychna fantastyka u drugij polovyni XX st. [Magic world of fiction: Czech social and romantic science fiction in the second half of the twentieth century], Centr vil'noj presy, Kyiv [in Ukrainian].
3. Zborovs'ka N. (2006) Kod ukrajins'koj literatury. Proekt psykhoistoriji novitn'oj ukrajins'koj literatury [Code of Ukrainian Literature. Project of psycho-history of the latest Ukrainian literature], Akademvydav, Kyiv [in Ukrainian].
4. Kovtun E. N. (2008) Hudozhestvennyj vymysel v literature HH veka : ucheb. posobie [Fiction in twentieth-century literature: study guide], High School, Moscow [in Russian].
5. Literaturoznavchyj slovnyk-dovidnyk (1997) [Literary dictionary-reference book], R. T. Hromiak, Yu. I. Kovaliv and the others, VTs «Akademiia», Kyiv [in Ukrainian].
6. Murav'jov V. S. (2001) Fantastika: Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij [Science Fiction: Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], edited by Nikoljukina A. N., NPK «Intervak», Moscow [in Russian].
7. Romanenko O. A. Folklorni motyvy ta shuzhety v suchasnij ukrainiskij literaturi: kitchevi eksperymenty chy novi khudozhni aktsenty [Folklore motifs and plots in modern Ukrainian literature: kitsch experiments or new artistic accents] / [Electronic resource], Access mode: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html>
8. Frumkin, K. G. (2012) Jepocha Pelevina [Epoch of Pelevin], [Jelektronnyj resurs], Access mode: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-frum/1.html>
9. Shapinskaja, E. N. (2012) Obraz Drugogo v tekstah kul'tury [Image of the Other in the texts of culture], Moscow [in Russian].
10. Pharr, M. A (2011) Paradox: The Harry Potter Series as Both Epic and Post-modern: Heroism in the Harry Potter Series, edited by Katrin Berndt and Lena Stecker, USA, England [in English].

*Стаття надійшла до редакції 7 серпня 2018 р.*



DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146416>

УДК «1920»(091)(477)Есенин

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. А. ЕСЕНИНА ВО ВРЕМЕНИ  
И ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХАХ: ПОЭМА «ПЕСНЬ О ВЕЛИКОМ  
ПОХОДЕ» И СТИХОТВОРЕНИЕ «СНОВА ПЬЮТ ЗДЕСЬ,  
ДЕРУТСЯ И ПЛАЧУТ...»**

**Валерий Левченко**, доцент, канд. ист. наук, доцент

Одесский национальный морской университет  
*levchenko\_lav@ukr.net*

**Галина Левченко**, канд. ист. наук, доцент

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

**Майя Пиль**, учитель-методист

Одесский учебно-воспитательный комплекс № 1 «Специализированная школа  
I–III ступеней Одесского городского совета Одесской области»  
*25–1prmi@ukr.net*

*В статье представлен сопоставительный материал, посвященный исследованию истории причин и факторов изменения текстов произведений С. А. Есенина во времени и исторических эпохах на примере отрывков из поэмы «Песнь о великом походе» и стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...». Воспроизведена история создания и публикации поэмы «Песнь о великом походе» при жизни автора, который продолжая работать над текстом, привел к появлению разночтений и публикации разных вариантов поэмы. Проведена работа по выявлению источников текстов и их сопоставлению.*

**Ключевые слова:** Сергей Есенин, поэт, текст, издания, история, поэма, стихотворение.

Перечитывая произведения С. А. Есенина, мы используем издания, выпущенные различными издательствами в разные годы и в разных городах мира. При этом с постоянной периодичностью устанавливаются факты, что в разных изданиях одни и те же произведения поэта содержат расхождения в тексте. Подобная ситуация понятна с текстами произведений С. А. Есенина, выданных при жизни автора, которые он дорабатывал, уточнял, исправлял и т. п., поэтому возможны разные вариации текстов в разных изданиях. Мы же обращаем внимание на посмертные публикации произведений поэта, в которых присутствуют неточности, допущенные при издании не только

по незнанию или погрешности, но и, на наш взгляд, вполне умышленно. Данные умышленные искажения текста, скорее всего, были связаны с общественно-политическими и социокультурными факторами, доминирующими в стране издателя, представители цензуры которой в соответствии с действующей политикой безосновательно «редактировали» произведения поэта.

В качестве примера для установления факта изменения и искажения содержания текста произведений С. А. Есенина и изучения причин, приведших к этому действию, мы избрали отрывки из поэмы «Песнь о великом походе» [4] и стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» [14], опубликованных в одесских периодических изданиях в разные годы. На наличие отличий в текстах двух обозначенных отрывков произведений Есенина в сравнении с другими изданиями разных лет [5–6; 18–19] мы обратили внимание во время работы с материалом, изложенным в четырех наших статьях [7–10].

Почему же текст отрывка поэмы Есенина «Песнь о великом походе», опубликованный в одесском журнале «Шквал» [11–12], имеет схожесть с текстом из ленинградского журнала «Звезда» и разительное отличие с текстами в изданиях произведений поэта 1950-х и 1970-х годах? При этом публикация поэмы имела огромное идеологическое значение, и органы губернской власти уделяли ее появлению в печати огромное значение. Это выразилось в том, что 21 и 24 декабря 1924 года газета «Известия Одесского губкома, КПБУ, губисполкома, губполитпросвета» (№ 1517 и 1519) печатала информацию о предстоящем выходе одесского журнала «Шквал» с отрывком из поэмы Есенина «Песнь о великом походе» [13, с. 507, 511].

Поэма «Песнь о великом походе» была написана Есениным летом 1924 года. Она посвящалась трагедии гражданской, братоубийственной войны, развивала тему справедливой борьбы рабочих и крестьян с противниками советской власти [17]. При жизни Есенина у поэмы была сложная история публикации, потребовавшая от него много физических и моральных сил. Первая редакция поэмы была закончена Есениным в июле 1924 года в Ленинграде и сдана для публикации в редакции трех периодических изданий — тбилисской газете «Заря Востока», ленинградском журнале «Звезда» и московском журнале «Октябрь». На протяжении последующих двух месяцев поэт неоднократно существенно перерабатывал текст. Подтверждением этого служит тот факт, что в августе 1924 года в связи с доработкой про-

изведения в письме сотруднику Ленинградского отделения Госиздата Е. А. Белицкому он писал: «...я попросил бы Вас передать Майскому, чтоб он обождал печатать поэму до моего приезда, так как я ее еще значительно переделал». В запоздалом ответе Есенину 18 сентября 1924 года Е. А. Белицкий был настойчивым: «Дорогой Есенин! В чем дело с твоей поэмой? Почему ты не хочешь печатать ее в «Звезде»? Если дело в измененной редакции — так не будешь ли добр, прислать ее? «Звезда» намеревается пустить ее в октябрьской книге. Если в течение ближайших дней я не получу от тебя никаких новых известий, я сдам поэму в набор. Майский настаивает на этом». Ответ из журнала Есенин своевременно не получил, так как в это время уже был на Кавказе, куда выехал 3 сентября 1924 года [16]. Таким образом, журнал «Звезда» напечатал поэму в ее первой редакции.

Имеет свою историю и публикация «Песни о великом походе» в журнале «Октябрь». Существует мнение, что Есенин сдал «Песнь о великом походе» в «Октябрь» 2 сентября 1924 года перед отъездом на Кавказ. Один из руководителей журнала «На посту» Илья Вардин 18 августа 1924 года отправил поэту письмо, в котором высказал свое мнение о поэме и предложил внести в текст существенные поправки. Например, «...от ошибок, от предрассудков Вы, разумеется, не свободны. В конце Вашей вещи этот предрассудок дает о себе знать?...». Петр должен был быть дураком, чтобы тень его могла «любоваться» «кумачовым цветом» улиц Ленинграда. Когда народ «взял свой труд», когда он «сгреб дворян» и перевешал, тогда он построенный на его костях город назвал «Ленинградом». «Тень Петра» любоваться на все это не может, не может. Я очень просил бы Вас принять во внимание приведенные мною бесспорные соображения и конец переделать. Каледин покончил с собой в январе 1918 года. Он у Вас участвует в событиях 1919 года». Выходит, что перед отъездом на Кавказ Есенин внес в текст поэмы, публикуемый в журнале «Октябрь», новые изменения. Например, «Говорит Каледин» исправил на «Говорит Краснов» [16]. С этими и другими изменениями «Песнь о великом походе» была опубликована в журнале «Октябрь».

Переработанный текст «Песни о великом походе» подал Есенин и в газету «Заря Востока» [2]. С 6 сентября 1924 года по 27 февраля 1925 года поэт пребывал на Кавказе. В Тифлисе Есенин вновь отредактировал текст поэмы «Песнь о великом походе». В последней редакции, например, имена «Каледина» и «Краснова» заменил Корниловым.

«Грозно хмурится» написал вместо «И дивуется» (в «Звезде» — «Да любитесь») [16]. С этими изменениями Есенин и передал поэму редакции «Зари Востока» для публикации. 14 сентября 1924 года поэма «Песнь о великом походе» в окончательной редакции была опубликована.

В результате журнал «Звезда» (вышел из печати в середине ноября 1924 года) [13, с. 464], появившийся позже газеты «Заря Востока» и на один месяц раньше журнала «Октябрь» (вышел из печати в середине декабря 1924 года) [13, с. 497–499], где также была напечатана «Песнь о великом походе», опубликовал первую редакцию поэмы. Ее вторая редакция была опубликована в журнале «Октябрь», а в «Заре Востока» размещена окончательная (третья) редакция [13, с. 403]. Соответственно, редакция журнала «Шквал» [4] перепечатала из «Звезды» заключительную часть первой редакции «Песни о великом походе», т. е. недоработанный Есениным вариант поэмы. Поэтому текст отрывка поэмы в «Шквале» практически идентичен ее содержанию, опубликованному в журнале «Звезда». Исключение в сопоставлении двух текстов поэмы составляют три технические опечатки (см. в табл. 1 пункты 2, 10, 25), несколько пунктуационных отличий (см. в табл. 1 пункты 2–4, 8, 11, 13, 16–17, 19, 21, 24), которые приводят к существенным изменениям интонации, и отсутствие в окончании произведения двух четверостиший (см. в табл. 1 пункт 26), описывающих реакцию Петра I на победу большевиков.

В свою очередь мы сравнили текст отрывка поэмы «Песнь о великом походе» из журнала «Шквал» с двумя изданиями послевоенных лет. Обращает на себя внимание не столько расхождение содержания текстов, что связано с использованием этих изданий последней редакции Есениным поэмы, а существенное отличие в пунктуации, что особенно влияет на изменение интонации в текстах 1950-х и 1970-х годов (см. в табл. 1 пункт 4, 11, 16). Открытым для нас остается вопрос относительно причин исключения из текста поэмы в издании 1977 года одного четверостишья [19, т. 2, с. 73] (см. в табл. 1 пункт 19).

Намного меньше отличий в тексте опубликованного отрывка из стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» [14] в 1943 году в одесской газете «Молва» [1]. Само стихотворение было написанного Есениным в 1922 году. Статья, в которой был опубликован отрывок этого стихотворения, имела пропагандистско-агитационный характер оккупационных румынских властей с целью приобщения

русскоязычного населения Одессы на сторону немецко-румынских войск. Несмотря на политический контекст статьи в ее содержании проявляется достаточно высокий научный уровень автора, репрезентирующего интеллектуальную биографию С. А. Есенина.

Исходя из проведенных нами сопоставлений текстов отрывка этого стихотворения, можем констатировать о трех выявленных расхождениях. Скорее всего, по вине корректора был пропущен пунктуационный знак, что стало явным нарушением авторской графики. Отсутствие второго куплета предположительно можно объяснить нежеланием оставить такой явный призыв к новому кровопролитию — «И уж точится удалю новой крепко спрятанный нож в сапоге» (см. табл. 2). Перестановка слов в тексте сопровождается, соответственно, смещением логического ударения в строке. Если в публикации 1943 года оно падает на глагол «точится», то в издании 2000 года [5, с. 131] оно переходит на существительное «удалю» и тем самым снижает неутешительный прогноз... Такое же изменение как в издании 2000 года нами обнаружено в издании 2006 года [6, с. 136], в который включены произведения С. Есенина из легендарного, ставшего раритетом сборника «Памяти Есенина», изданного Всероссийским союзом поэтов в 1926 году [6].

В качестве заключения напомним, что для художественного текста любого автора как формы коммуникации между автором и читателем значительными помехами являются какого-либо вида вторжения в текст произведения, которые диссонируют при восприятии содержания творения читателем. Процесс понимания художественного текста подразумевает не только его восприятие как объект лингвистического и литературного анализа, но и как продукт интеллектуальной деятельности автора с учетом связи содержания текста с исторической эпохой и конкретными историческими событиями, а также с доминирующими общественно-политическими и социокультурными фонами издателей и читателей. Последнее, безусловно, негативно влияет на понимание и восприятие творчества любого автора и является недопустимым фактом в публикации интеллектуальной продукции авторов любой эпохи в произвольный исторический момент.

Таблиця 1

Указание расхождений в опубликованном отрывке из поэмы С. А. Есенина «Песнь о великом походе»,  
в изданиях разных лет

| № | Публикация в журнале<br>«Звезда», 1924 г. [3]                                                                                                                    | Публикация в журнале<br>«Шквал», 1924 г. [4]                                                                                                                    | Публикация 1959 г.<br>[18, с. 410–425]                                           | Публикация 1977 г.<br>[19, с. т. 2, с. 59–74]                                    |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Ах, яблочко,<br><b>Уж ты подьедено,</b><br>Бьют Деникина,<br><b>Бьют Каледина.</b>                                                                               | Ах, яблочко,<br><b>Уж ты подьедено,</b><br>Бьют Деникина,<br><b>Бьют Каледина.</b>                                                                              | Ах, яблочко,<br><b>Цвета милого!</b><br>Бьют Деникина,<br><b>Бьют Корнилова.</b> | Ах, яблочко,<br><b>Цвета милого!</b><br>Бьют Деникина,<br><b>Бьют Корнилова.</b> |
| 2 | Ты скорей, адмирал,                                                                                                                                              | Ты скорее адмирал                                                                                                                                               | Ты скорей, адмирал,                                                              | Ты скорей, адмирал,                                                              |
| 3 | <b>И за Волгой гул,</b><br><b>И за Доном гром.</b>                                                                                                               | <b>И за Волгой гул,</b><br><b>И за Доном гром</b>                                                                                                               | <b>Там за стенью гул,</b><br><b>Там за стенью гром,</b>                          | <b>Там за стенью гул,</b><br><b>Там за стенью гром,</b>                          |
| 4 | Под Донцом не счесть!                                                                                                                                            | Под Донцом не счесть,                                                                                                                                           | Под Донцом не счесть =                                                           | Под Донцом не счесть,                                                            |
| 5 | Видно много в Петро-<br>граде                                                                                                                                    | Видно много в Петро-<br>граде                                                                                                                                   | Видно, много в Петро-<br>граде                                                   | Видно, много в Петро-<br>граде                                                   |
| 6 | Бьет Деникинскую рать<br>у Донца студеного<br>Наша гордость, наша<br>статья —<br>Конница Буденного.<br><b>В стане белых вопль,</b><br><b>В стане белых стон.</b> | Бьет Деникинскую рать<br>у Донца студеного<br>Наша гордость, наша<br>статья —<br>Конница Буденного.<br><b>В стане белых вопль,</b><br><b>В стане белых стон</b> | <b>В белом стане вопль,</b><br><b>В белом стане стон;</b>                        | <b>В белом стане вопль,</b><br><b>В белом стане стон;</b>                        |
| 7 | <b>В стане белых пир,</b><br><b>В стане белых бред.</b>                                                                                                          | <b>В стане белых пир,</b><br><b>В стане белых бред.</b>                                                                                                         | <b>В белом стане крик,</b><br><b>В белом стане бред,</b>                         | <b>В белом стане крик,</b><br><b>В белом стане бред.</b>                         |
| 8 | Как пожар, стоит                                                                                                                                                 | Как пожар стоит                                                                                                                                                 | Как пожар стоит                                                                  | Как пожар стоит                                                                  |
| 9 | Огни светятся,                                                                                                                                                   | Огни светятся,                                                                                                                                                  | Огни светятся...                                                                 | Огни светятся...                                                                 |

|    |                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                   |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 10 | От сапог солдат.<br>Завтра еле свет<br>Нужно снова в бой...<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                                                   | О сапог солдат.<br>Завтра, еле свет,<br>Нужно снова в бой.<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                             | От сапог солдат.<br>Завтра, еле свет,<br>Нужно снова в бой.<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                                                   |
| 11 | На заре-зарє,<br>В дождевой крутєнь,<br>Как тоску, глаза                                                                                                                                          | На зарє, зарє<br>В дождевой крутєнь<br>Как тоску, глаза,                                                                                                                   | На зарє, зарє<br>В дождевой крутєнь<br>Как тоску, глаза,                                                                                                                                          |
| 12 | Коммунар сказал:<br>= Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>То октябрьский свет<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть. | Коммунар сказал:<br>= Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть. | Коммунар сказал:<br>«Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>То октябрьский свет<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть». |
| 13 | Горьким гневом рук<br>Сапоги разул,                                                                                                                                                               | Горьким гневом рук<br>Сапоги разул,                                                                                                                                        | Горьким гневом рук,<br>Сапоги разул,                                                                                                                                                              |
| 14 | = «На! — сказал он мне,<br>На заре-зарє,<br>Эх ты, яблочко,<br>Да цвету разного...<br>Бей, того... которого...<br>Буржуазного.                                                                    | «На! — сказал он мне,<br>На заре-зарє,<br>Эх ты, яблочко,<br>Да цвету разного...<br>Бей, того... которого...<br>Буржуазного.                                               | «На, — сказал он мне, =<br>На зарє, зарє<br>— — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —                                                                                                                      |
| 15 | Завтра еле свет<br>Нужно снова в бой...<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                                                                       | Завтра еле свет<br>Нужно снова в бой...<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                                                | Завтра, еле свет,<br>Нужно снова в бой.<br>Спи, корявый мой!<br>Спи, хороший мой!<br>Пусть вас золотом<br>Свет зари кропит,                                                                       |
| 16 | На заре-зарє,<br>В дождевой крутєнь,<br>Как тоску, глаза                                                                                                                                          | На зарє, зарє<br>В дождевой крутєнь<br>Как тоску, глаза,                                                                                                                   | На зарє, зарє<br>В дождевой крутєнь<br>Как тоску, глаза,                                                                                                                                          |
| 17 | Коммунар сказал:<br>= Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>То октябрьский свет<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть. | Коммунар сказал:<br>= Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть. | Коммунар сказал:<br>«Братья, если здесь<br>Одолеют нас,<br>То октябрьский свет<br>Навсегда погас.<br>Будет крыть нас кнут,<br>Будет крыть нас плетъ,<br>Всем весь век тогда<br>В нищете корпеть». |
| 18 | Горьким гневом рук<br>Сапоги разул,                                                                                                                                                               | Горьким гневом рук,<br>Сапоги разул,                                                                                                                                       | Горьким гневом рук,<br>Сапоги разул,                                                                                                                                                              |
| 19 | = «На! — сказал он мне,<br>На заре-зарє,<br>Эх ты, яблочко,<br>Да цвету разного...<br>Бей, того... которого...<br>Буржуазного.                                                                    | «На, — сказал он мне, =<br>На зарє, зарє<br>Эх ты, яблочко,<br>Да цвету разного...<br>Бей того... которого...<br>Буржуазного.                                              | «На, — сказал он мне, =<br>На зарє, зарє<br>— — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —                                                                                                                      |

Окончание табл. 1

| №  | Публикация в журнале «Звезда», 1924 г. [3]                                                                                                             | Публикация в журнале «Шквал», 1924 г. [4]                                                             | Публикация 1959 г. [18, с. 410–425]                                                                                                                         | Публикация 1977 г. [19, с. 2, с. 59–74]                                                                                                                     |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 20 | Пуля входит в грудь                                                                                                                                    | Пуля входит в грудь                                                                                   | Пуля входит в грудь,                                                                                                                                        | Пуля входит в грудь,                                                                                                                                        |
| 21 | Мы вперед! вперед!<br>Враг назад! назад...                                                                                                             | Мы вперед, вперед,<br>Враг назад, назад...                                                            | Мы вперед, вперед!<br>Враг назад, назад!                                                                                                                    | Мы вперед, вперед!<br>Враг назад, назад!                                                                                                                    |
| 22 | С отзвучавшим ртом,                                                                                                                                    | С отзвучавшим ртом,                                                                                   | С отзвучавшим ртом!                                                                                                                                         | С отзвучавшим ртом!                                                                                                                                         |
| 23 | <u>Плещет</u> красный флаг.                                                                                                                            | <u>Плещет</u> красный флаг.                                                                           | <u>Машет</u> красный флаг.                                                                                                                                  | <u>Машет</u> красный флаг.                                                                                                                                  |
| 24 | Вот и кончен бой,<br>Тот, кто жив, тот рад...<br><u>Ой ты, славный</u> люд,<br><u>Ой ты, Питер-град.</u>                                               | Вот и кончен бой,<br>Тот, кто жив, тот рад...<br><u>Ой ты славный</u> люд,<br><u>Ой ты Питерград!</u> | Вот и кончен бой,<br>Тот, кто жив, тот рад,<br><u>Ай, да вольный</u> люд!<br><u>Ай, да Питер-град!</u>                                                      | Вот и кончен бой,<br>Тот, кто жив, тот рад,<br><u>Ай да вольный</u> люд!<br><u>Ай да Питер-град!</u>                                                        |
| 25 | Эту песню ты спел<br>Первым голосом.<br>Пусть теперь нам рожь,<br>Вторит колосом.                                                                      | Эту песню ты спел<br>Первым голосом.<br>Пусть теперь нам рожь<br>Вторит колосом.                      | — — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —                                                                                                                            | — — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —                                                                                                                            |
| 26 | От полуночи<br>До синя утра<br>Над Невою твоей<br>Бродит тень Петра,<br>Бродит тень Петра<br><u>Да любитесь</u><br>На кумачный цвет<br>В наших улицах. | — — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —<br>— — —                                           | От полуночи<br>До синя утра<br>Над Невою твоей<br>Бродит тень Петра,<br>Бродит тень Петра,<br><u>Дрозно хмурится</u><br>На кумачный цвет<br>В наших улицах. | От полуночи<br>До синя утра<br>Над Невою твоей<br>Бродит тень Петра,<br>Бродит тень Петра,<br><u>Дрозно хмурится</u><br>На кумачный цвет<br>В наших улицах. |
| 27 | Пенной индewью,                                                                                                                                        | Пенной индewью,                                                                                       | Пенной индewью...                                                                                                                                           | Пенной индewью...                                                                                                                                           |



Таблиця 2

**Указание расхождений в опубликованном отрывке из стихотворения С. А. Есенина  
«Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», в изданиях разных лет**

| № | Публикация 1943 г. [14]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Публикация 1977 г.<br>[19, т. 1, с. 174–175]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Публикация 2000 г. [5, с. 131]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <p>Шум и гам в этом логове жут-ком...</p> <p>Гармонист с провалившимся носом</p> <p>Им про Волгу поет и про Чека.</p> <p>Что-то злое во взорах безумных,</p> <p>Непокорное в громких речах.</p> <p>Жалко им тех дурашливых юных,</p> <p>Что стубили свою жизнь сторяча.</p> <p>Жалко им, что Октябрь суровый</p> <p>Обманул их в своей пурге.</p> <p>И уж <b>точится</b> удалью новой</p> <p>Крепко спрятанный нож в сапоге</p> | <p align="center">— — —</p> <p>Гармонист с провалившимся носом</p> <p>Им про Волгу поет и про Чека.</p> <p>Что-то злое во взорах безумных,</p> <p>Непокорное в громких речах.</p> <p>Жалко им тех дурашливых, юных,</p> <p>Что стубили свою жизнь сторяча.</p> <p align="center">— — —</p> <p align="center">— — —</p> <p align="center">— — —</p> <p align="center">— — —</p> | <p align="center">— — —</p> <p>Гармонист с провалившимся носом</p> <p>Им про Волгу поет и про Чека.</p> <p>Что-то злое во взорах безумных,</p> <p>Непокорное в громких речах.</p> <p>Жалко им тех дурашливых, юных,</p> <p>Что стубили свою жизнь сторяча.</p> <p>Жалко им, что <b>октябрь</b> суровый</p> <p>Обманул их в своей пурге.</p> <p>И уж <b>удалью точится</b> новой</p> <p>Крепко спрятанный нож в сапоге.</p> |

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гейтан О. Одеські періодичні видання часів німецько-румунської окупації 1941–1944 рр. як історичне джерело: структура, зміст, особливості / О. Гейтан, В. Левченко // *Scriptorium nostrum*. Електронний історичний журнал / голов. ред. В. Андреев. — Херсон, 2017. — Вип. 2 (8). — С. 227–248.
2. Есенин С. Песнь о великом походе / С. Есенин // *Заря Востока*. — 1924. — 14 сентября.
3. Есенин С. Песнь о великом походе / С. Есенин // *Звезда*. — 1924. — № 5. — С. 5–18.
4. Есенин С. Песнь о великом походе / С. Есенин // *Шквал*. — 1924. — № 8. — С. 7.
5. Есенин С. А. Я по-прежнему такой же нежный: Стихотворения, поэмы / С. А. Есенин. — Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — 384 с.
6. Есенин С. А. Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза / С. А. Есенин. — Москва: Эксмо, 2006. — 576 с.
7. Левченко В. В. Периодическая печать Одессы как исторический источник рецепции личности и творчества Сергея Есенина в историко-культурном ландшафте Украины в 1920-х годах / В. В. Левченко, М. И. Пиль // *Реальность этноса. Роль образования, культуры и литературы в формировании российской гражданской идентичности: Сборник статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции, посвящённой 85-летию Института народов Севера Герценовского университета*. Санкт-Петербург, 10–12 ноября 2015 г. / Под науч. ред. И. Л. Набока. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. — С. 106–110.
8. Левченко В. В. Периодическая печать 1920-х — начала 1940-х годов как источник сведений о личности и творчестве Есенина (на примере прессы Одессы) / В. В. Левченко, М. И. Пиль // *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха: сб. научн. трудов*. — Москва-Константиново-Рязань: ГМЗ С. А. Есенина, 2016. — С. 423–436.
9. Левченко В. В. Рецепции личности и творчества Сергея Есенина на страницах одесских периодических изданий 1941–1944 годов / В. В. Левченко, М. И. Пиль // *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Ч. 2: Сб. науч. трудов*. — Москва — Константиново — Рязань: ГМЗ С. А. Есенина, 2017. — С. 327–346.
10. Левченко В. В. Рецепции литературной репутации Сергея Есенина на страницах периодических изданий Одессы в 1920-х — первой половине 1940-х годов / В. В. Левченко, Г. С. Левченко, М. И. Пиль // *Дом князя Гагарина: Сборник научных статей и публикаций*. — Одесса: Бондаренко М. О., 2017. — Вип. 8. — С. 161–179.
11. Левченко В. В. Журнал «Шквал» (1924–1931) як історичне джерело з історії історичної науки на Півдні України / В. В. Левченко // *Матеріали Між-*

- народних наукових читань «Південна Україна: козацька та післякозацька доба (XVI–XX ст.)». — Одеса, 2012. — С. 77–83.
12. Левченко В. В. Журнал «Шквал» (1924–1933) як історичне джерело популяризації життя і творчої спадщини Тараса Шевченка / В. В. Левченко // Київська археографічна комісія в історії українського національного відродження. — К., 2015. — С. 166–178.
  13. Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. Т. 4: 3 августа 1923–1924 / Сост. Н. И. Шубниковой-Гусевой; указ. С. А. Серегиной; отв. ред. М. В. Скороходов; научн. и общ. ред. С. И. Субботина. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 810 с.
  14. Овсянницкий Е. Есенин и соввласть / Е. Овсянницкий // Молва. — 1943. — 12 мая.
  15. Одеська періодична преса (газети) по фондах Одеської державної наукової бібліотеки імені О. М. Горького. — Одеса, 1957. — С. 18.
  16. «Песнь о великом походе» (примечания) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://esenin.niv.ru/esenin/text/velikij-pohod-primechaniya.htm>
  17. Самоделова Е. А. «Песнь о великом походе» Есенина: от исторических реалий — к поэтической строке / Е. А. Самоделова // Российский литературоведческий журнал. — 1997. — № 11. — С. 61–77.
  18. Есенин С. Сочинения в двух частях. — Киев: Радянський письменник, 1959. — 580 с.
  19. Есенин С. Собрание сочинений в трех томах. — Москва: Правда, 1977.

**ТВОРИ С. О. ЕСЕНИНА В ЧАСІ ТА ІСТОРИЧНИХ ЕПОХАХ: ПОЕМА  
«ПЕСНЬ О ВЕЛИКОМ ПОХОДЕ» ТА ВІРШ «СНОВА ПЬЮТ ЗДЕСЬ,  
ДЕРУТСЯ И ПЛАЧУТ...»**

**Валерій Левченко**, доцент, канд. іст. наук, доцент

Одеський національний морський університет  
levchenko\_lav@ukr.net

**Галина Левченко**, канд. іст. наук, доцент

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

**Майя Піль**, вчитель-методист

Одеський навчально-виховний комплекс № 1 «Спеціалізована школа І–ІІІ ступенів  
Одеської міської ради одеської області»  
25–11pti@ukr.net

*У статті представлений порівняльний матеріал, присвячений дослідженню історії причин та факторів зміни текстів творів С. О. Есенина в часі та історичних епохах на прикладі уривків з поеми «Песнь о великом походе» та вірша «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...». Оприковано історію написання та прижиттєвої*

публікації поеми «Песнь о великом походе» Єсеніним, який доопрацювувачи текст, сам обумовив появу різночитань та публікації різних варіантів поеми. Проведено робота щодо виявлення джерел текстів та їх порівняння.

**Ключові слова:** Сергій Єсенін, поет, текст, видання, історія, поема, вірш.

## WORKS S. A. ESENINA IN TIME AND HISTORICAL EPOCHAS: POEMA «SONG ABOUT A GREAT PATH» AND THE BREAKTHROUGH «AGAIN DRINK HERE, GET AND CRY...»

**Valery Levchenko**, Associate Professor, Candidate of Historical Sciences, docent

Odessa National Maritime University

levchenko\_lav@ukr.net

**Galina Levchenko**, Candidate of Historical Sciences, docent

Odessa I. I. Mechnikov National University

levchenkoukrav@ukr.net

**Maya Peel**, teacher-methodologist

Odessa Educational and Educational Complex № 1 «Specialized school

I-III steps Odessa City Council Odessa region»

25–11pmi@ukr.net

The article presents a comparative material devoted to the study of the history of causes and factors of changes in the texts of S. A. Yesenin's works in time and historical epochs, using the example of excerpts from the poem «The Song of the Great Campaign» and the poem «Again they drink here, fight and cry...». The story of the creation and publication of the poem «The Song of the Great Campaign» was reproduced during the author's lifetime, which continued to work on the text, led to the appearance of different interpretations and the publication of various versions of the poem. Work has been carried out to identify the sources of the text and compare them. Peculiarities of S. A. Yesenin's punctuation in two presented works are analyzed. In some cases, the unification of the Yesenin texts has been established in accordance with modern standards (for example, the presentation of a dialogue, some separations, etc.). At the same time, changes in texts due to ideological reasons, for example, the deletion of the fragment «October severe deceived them...», which led to the rewriting of the author's texts by S. A. Esenin. Attention is drawn to the posthumous publications of the poet's works, in which there are inaccuracies made in the publication not only from ignorance or error, but, in our opinion, quite deliberately. These deliberate distortions of the text were most likely connected with socio-political and sociocultural factors dominating the publisher's country, whose censorship representatives, in accordance with the current policy, groundlessly «edited» the poet's works. For the artistic text of any author as a form of communication between the author and the reader, significant disturbances are some kind of invasion of the text of the work that is discordant in the perception of the contents of the creation by the reader. The process of understanding the artistic text implies not only its perception as an object of linguistic and literary analysis, but also as a product of the author's intellectual activity, taking into account the connection between the content of the text and the historical epoch

*and concrete historical events, as well as with the dominant sociopolitical and sociocultural backgrounds of publishers and readers. The latter, of course, negatively affects the understanding and perception of the creativity of any author and is an unacceptable fact in the publication of intellectual products by authors of any era at an arbitrary historical moment.*

**Key words:** *Sergei Yesenin, poet, text, publications, history, poem, poem.*

## REFERENCES

1. Heitan, O., Levchenko, V. (2017), Odeski periodychni vydannia chasiv nimetsko-rumunskoi okupatsii 1941–1944 rr. yak istorychne dzherelo: struktura, zmist, osoblyvosti [Odessa periodicals of the time of the German-Romanian occupation of 1941–1944 as a historical source: structure, content, features], *Scriptorium nostrum. Elektronnyi istorychnyi zhurnal* [Scriptorium nostrum. Electronic Historical Magazine], no. 2 (8), pp. 227–248 [in Ukrainian].
2. Esenin, S. (1924), *Pesn o velikom pohode* [Song of the great campaign], *Zarya Vostoka* [Dawn of the East], 14 sentyabrya [in Russian].
3. Esenin, S. (1924), *Pesn o velikom pohode* [Song of the great campaign], *Zvezda* [Star], no. 5, pp. 5–18 [in Russian].
4. Esenin, S. (1924), *Pesn o velikom pohode* [Song of the great campaign], *Shkval* [Squall], no. 8, pp. 7 [in Russian].
5. Esenin, S. A. (2000), *Ya po-prezhnemu takoy zhe nezhnny: Stihotvoreniya, poetry* [I am still the same gentle: Poems, poems], *Izdatelstvo EKSMO-Press, Moscow* [in Russian].
6. Esenin, S. A. (2006), *Ya, Esenin Sergey: Poeziya i proza* [I, Yesenin Sergey: Poetry and prose], *Izdatelstvo Eksmo, Moscow* [in Russian].
7. Levchenko, V. V., Pil, M. I. (2016), *Periodicheskaya pechat Odessy kak istoricheskii istochnik recepcii lichnosti i tvorчества Sergeya Esenina v istoriko-kulturnom landshafte Ukrainy v 1920-h godah* [Periodical press of Odessa as a historical source of reception of personality and creativity of Sergei Yesenin in the historical and cultural landscape of Ukraine in the 1920s], *Realnost etnosa. Rol obrazovaniya, kultury i literatury v formirovanii rossiyskoy grazhdanskoy identichnosti: Sbornik statey po materialam XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyaschyonnoy 85-letiyu Instituta narodov Severa Gercenovskogo universiteta* [The reality of ethnos. The Role of Education, Culture and Literature in the Formation of Russian Civil Identity: Collection of articles on the materials of the XVII International Scientific and Practical Conference, dedicated to the 85th anniversary of the Institute of the Northern Nations of the Herzen University], pp. 106–110 [in Russian].
8. Levchenko, V. V., Pil, M. I. (2016), *Periodicheskaya pechat 1920-h — nachala 1940-h godov kak istochnik svedeniy o lichnosti i tvorchestve Esenina (na primere pressy Odessy)* [The periodical press of the 1920s and early 1940s as a source

- of information about Yesenin's personality and creativity (using the example of the press in Odessa)], Sergey Esenin. Lichnost. Tvorchestvo. Epoha: sbornik nauchnyh trudov [Sergey Yesenin. Personality. Creation. Epoch: collection of scientific works], pp. 423–436 [in Russian].
9. Levchenko, V. V., Pil, M. I. (2017), *Receptii lichnosti i tvorchestva Sergeya Esenina na stranicah odesskih periodicheskikh izdaniy 1941–1944 godov* [The reception of Sergei Yesenin's personality and creativity on the pages of the Odessa periodicals of 1941–1944], Sergey Esenin. Lichnost. Tvorchestvo. Epoha: Sbornik nauchnyh trudov [Sergey Yesenin. Personality. Creation. The Epoch: Collection of scientific works], part II, pp. 327–346 [in Russian].
  10. Levchenko, V. V., Levchenko G. S., Pil, M. I. (2017), *Receptii literaturnoy reputacii Sergeya Esenina na stranicah periodicheskikh izdaniy Odessy v 1920-h — pervoy polovine 1940-h godov* [Receptions of the literary reputation of Sergei Yesenin on the pages of the periodicals of Odessa in the 1920s — the first half of the 1940s], *Dom knyazya Gagarina: Sbornik nauchnyh statey i publikaciy* [House of Prince Gagarin: Collection of scientific articles and publications], no. 8, pp. 161–179 [in Russian].
  11. Levchenko, V. V. (2012), *Zhurnal «Shkval» (1924–1931) yak istorychne dzhere-lo z istorii istorychnoi nauky na Pivdni Ukrainy* [The magazine «Shkval» (1924–1931) as a historical source in the history of historical science in the South of Ukraine], *Materialy Mizhnarodnykh naukovykh chytan «Pivdenna Ukraina: kozatska ta pisliakozatska doba (XVI–XX st.)»* [Materials of the International Scientific Readings «Southern Ukraine: Cossack and Post-Cossack Days (XVI–XX centuries)»], pp. 77–83 [in Ukrainian].
  12. Levchenko, V. V. (2015), *Zhurnal «Shkval» (1924–1933) yak istorychne dzhere-lo populiaryzatsii zhyttia i tvorchoi spadshchyny Tarasa Shevchenka* [The magazine «Shkval» (1924–1933) as a historical source for popularizing the life and creative heritage of Taras Shevchenko], *Kyivska arkhеоhrafichna komisi-ia v istorii ukrainskoho natsionalnoho vidrodzhennia* [Kyiv Archeographical Commission in the history of Ukrainian national revival], pp. 166–178 [in Ukrainian].
  13. *Letopis zhizni i tvorchestva S. A. Esenina* [Chronicle of the life and work of SA Esenin], (2010), volume 4, Moscow [in Russian].
  14. Ovsyannickiy, E. (1943), *Esenin i sovvlavst* [Yesenin and Sovshvast], *Molva* [Ru-mor], 12 maya [in Russian].
  15. *Odeska periodichna presa (gazeti) po fondah Odeskoї derzhavnoї nau-kovoї biblioteki imeni O. M. Gorkogo* [Одеська періодична преса(газети) по фондах Одеської державної наукової бібліотеки імені О. М. Горького], (1957), p. 18 [in Russian].
  16. «Pesn o velikom pohode» (primechaniya) [«A Song of a Great Campaign» (notes)], *Resurs dostupa* [Access resource]: <http://esenin.niv.ru/esenin/text/velikij-pohod-primechaniya.htm> [in Russian].

17. Samodelova, E. A. (1997), «Pesn o velikom pohode» Esenina: ot istoricheskikh realiyy — k poeticheskoy stroke [«Song of the great campaign» Yesenin: from historical realities — to the poetic line], Российский литературоведческий журнал [Russian literary magazine], no. 1, pp. 61–77 [in Russian].
18. Sergey Esenin. (1959), Sochineniya v dvuh chastyah [Works in two parts], Radyanskiy pismennik, Kiev [in Russian].
19. Sergey Esenin. (1977), Sobranie sochineniy v treh tomah [Collected works in three volumes], Izdatelstvo «Pravda», Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11 травня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146417>

УДК 821.ІІІ(73)-3.09«19»

## НАРАТИВНА ДИФУЗІЯ У ПРОЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ ВІЛЬЯМА КАРЛОСА ВІЛЬЯМСА

*Юлія Лисанець, канд. філол. наук, доцент*

*Українська медична стоматологічна академія, м. Полтава  
julian.rivage@gmail.com*

*У статті досліджено наративні моделі в оповіданнях Вільяма Карлоса Вільямса — відомого американського поета-модерніста, прозовий доробок якого тривалий час залишався поза увагою літературознавців. Мета статті — проаналізувати наративну специфіку творчості автора, який поєднував медичну практику і мистецтво Слова. Розглянуто особливості втілення авторської свідомості в літературно-медичному дискурсі, простежено роль наративної дифузії як домінанти прозового доробку Вільямса. Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні медичного вектору художніх творів лікарів-письменників, що дає змогу поглибити розуміння конкретної національної літератури і суспільства в цілому.*

**Ключові слова:** літературно-медичний дискурс, проза США, література ХХ століття, наратор, реценція

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими або практичними завданнями.** В історії світової літератури є безліч випадків, коли лікарі зверталися до мистецтва Слова і досягали високого художнього визнання (згадаймо, наприклад, Джона Кітса та Вільяма Сомерсета Моєма, Антона Чехова і Михайла Булгакова). Дослідження медичної проблематики у творчості лікарів-письменників є важливим кроком на шляху до розкриття специфіки художнього переосмислення професійного та особистісного досвіду автора, що у свою чергу уможливорює глибоке «простування до смислу твору» [3, с. 290] і ґрунтовне вивчення закономірностей розвитку медичного дискурсу в національних літературах світу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Медичний вектор художньої літератури безперервно перебуває у центрі уваги дослідників України (К. Заблоцька, П. Ляшкевич, В. Пустовіт, Т. Скорбач, А. Семашко, Л. Фоміна) та зарубіжних літературознавців (С. Позен, Дж. Гопсон, Н. Бушемі, Ф. МакЛеллан, Г. Меркель, Дж. Аронсон та ін.). Дослідження літературно-медичного дискурсу художньої прози розкриває широкий дослідницький простір для сучасного літературознавства [1; 2; 8; 9]. Серед малодосліджених проблем у царині ви-



вчення літературно-медичного дискурсу США слід виокремити своєрідність прозового доробку лікарів-письменників, зокрема Вільяма Карлоса Вільямса — відомого поета-модерніста, мала проза якого тривалий час залишалася поза увагою літературознавців. **Мета статті** — проаналізувати специфіку викладу і основні наративні моделі у літературно-медичному дискурсі прозового доробку В. К. Вільямса. Матеріал дослідження — збірка оповідань, написаних у період між 1932 та 1962 рр. («The Doctor Stories», 1984).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вільям Карлос Вільямс спеціалізувався на педіатрії та акушерстві, практикуючи медицину серед бідного прошарку іммігрантів у Резерфорді, штат Нью-Джерсі. Медична практика слугувала для автора невичерпним джерелом художнього матеріалу і натхнення: «...medicine <...> was my very food and drink, the very thing which made it possible for me to write» («...медицина <...> була моєю дуже їжею і питтям, саме тим, що давало мені можливість писати» (тут і далі переклад наш. — Ю. Л.) [13, с. 120].

В основі збірки «The Doctor Stories» — художнє переосмислення лікарського досвіду автора. Кожне оповідання представлене крізь призму гомодієгетичної нарації в умовах інтрадієгезису: фікційний лікар-наратор викладає хроніку своєї професійної діяльності, ділиться з читачем своїми думками і відчуттями з приводу кожного медичного випадку. Інтрагомодієгетична нарація «найбільш цілісно репрезентує авторську інтенційність» [4, с. 262], забезпечуючи максимальну самопрезентацію та ілюзію присутності «голосу автора» у наративі.

Важливо пам'ятати, що клінічна практика Вільямса припадає на період Великої депресії. Як наслідок, автобіографічний досвід автора охоплює роботу зі складними, «нестандартними» пацієнтами та членами їх сімей — іммігрантами, які живуть за межею бідності і часом ледве розмовляють англійською, — що кидає справжній виклик професійним і особистим якостям лікаря-наратора. Відтак, проблеми комунікації і труднощі спілкування між лікарем і пацієнтом формують тематичне ядро малої прози Вільямса. Саме з такою категорією клієнтів має справу наратор в оповіданні «The Girl With a Pimple Face» — мати ламаною англійською благає врятувати її дитину і дає хибні (як потім виявляється) обіцянки заплатити за послуги лікаря: «I give you anything, she went on. I pay you. I pay you twenty dollar. Doctor, you fix my baby. You good doctor. You fix. <.....> Tank you, doctor, so much. I pay you. I got today no money. I pay ten dollar to hospital. They cheat me. I got

no more money. I pay you Friday when my husband get pay. You save my baby» [12, с. 49–50]. В оповіданні «Jean Beicke» читача шокує цинічний світогляд наратора, який сприймає пацієнтів дитячого відділення з холодною байдужістю. Так, у роздумах лікаря-наратора пацієнти зредуковані до «виродків» («brats») та «екземплярів» («specimens»): «Give it an enema, maybe it will get well and grow up into a cheap prostitute or something. The country needs you, brat» [12, с. 71]. Саме таким чином автор відображає дегуманізуючий вплив глибокої соціальної кризи під час Великої депресії: «It's the Depression, they say, nobody has any money so they stay home nights» [12, с. 69].

Внутрішній монолог лікаря часом стає максимально відвертим: наратор не приховує від читача навіть негідні думки й почуття у моменти фрустрації і втрати самовладання. Мета автора, який ховається за маскою наратора, — показати неприкрашену правду про складність професії лікаря і стосунків між людьми в цілому. Так, в оповіданні «The Use of Force» наратор має справу з маленькою упертою пацієнткою, яка відмовляється співпрацювати і чинить запеклий опір під час огляду горла для виявлення симптомів дифтерії. Після численних невдалих спроб оглянути дитину наратора охоплюють суперечливі емоції — бурхлива суміш агресії, садистської втіхи і сорому: «I could have torn the child apart in my own fury and enjoyed it. It was a pleasure to attack her. My face was burning with it» [12, с. 59]. Медичний огляд перетворюється на символічне протистояння, протиборство між лікарем і дитиною, мета якого — врятувати життя пацієнтки і людей, що її оточують: «The damned little brat must be protected against her own idiocy <...> **Others must be protected against her.** It is social necessity. <...> But a blind fury, a feeling of adult shame, bred of a longing for muscular release are the operatives. <...> **In a final unreasoning assault I overpowered the child's neck and jaws.** I forced the heavy silver spoon back of her teeth and down her throat till she gagged. And there it was — both tonsils covered with membrane. She had fought valiantly to keep me from knowing her secret. <...> Now truly she was furious. She had been on the defensive before but now she attacked. Tried to get off her father's lap and fly at me while **tears of defeat blinded her eyes**» [12, с. 59–60].

Для прозового доробку Вільямса характерний викладовий прийом, який ми пропонуємо визначити як наративну дифузію. Так, в оповіданнях письменника нарація розпорошена між лікарем і пацієнтом без чітких синтаксичних меж: «They were new patients to me, all I had

was the name, Olson. Please come down as soon as you can; my daughter is very sick» [12, с. 56]. Взаємопроникнення наративів лікаря і пацієнта стимулює читача долучитися до рецептивного процесу в якості активного учасника та рівноправного партнера: «I had been seeing a child at the Petrello's or Albino's or whoever it was when, as often happened, the woman of the house stopped me with a smile at the door just as I was leaving. Doc, I want you to visit the old people next door. The old lady's sick. She don't want to can nobody, but you go just the same. I'll fix it up with you sometime. Will you do it — for me? Would I! It was a June morning. I had only to go twenty feet or so up the street — with a view of all New York City spread out before me over the meadows just beginning to turn green-and push back the low gate to the little vegetable garden» [12, с. 99].

Мовленнєві акти лікаря, пацієнтів і членів їх сімей, а також думки і враження наратора подано у безперервному викладовому потоці, що й забезпечує ускладнену діалогічність прози Вільямса: «Seeing no one I went through the only door to the other room, at the back. These two rooms comprised the whole upstairs. Here y'are, Doc. There she lay, in another double iron bed backed against a window <...> A youngish woman, Polish in appearance. <...> Well, what's goin' on? She's having a lot of pain, Doc. She was five months along and scalded herself on Sunday pretty bad. The pains started yesterday morning. Here it comes again! she said as we men stood like a couple of goofs watching her while her face got red and she gritted her teeth and closed her eyes tight for a moment or two. How often do they come? I asked her after she had relaxed again. Oh, every few minutes» [12, с. 109]; «The telephone is ringing. I have awakened sitting erect in bed, unsurprised, almost uninterested <...> The moon is low, its silent flame almost level among the trees, across the budding rose garden, upon the grass. <...> Hurry, hurry, hurry! Upstairs! He's dying! Oh my God, my God, what will I do without him? I won't live! I won't — I won't <...> It is an infection, is it not, doctor? Yes. Where could he get it? He must have gotten it from someone who has it or carries it. Maybe from one of you. Will he die? Yes, I think so» [12, с. 91]. Від читача вимагається максимальне застосування інтерпретаційних здібностей з метою співтворчості і прийняття вагової частки рецептивної відповідальності.

Наративна дифузія сягає апогею в оповіданні «Verbal Transcription — б А. М.», де оповідна інстанція лікаря повністю розчиняється у стенографічному мовленні дружини пацієнта. Мовленнєві акти лікаря залишаються «поза кадром» наративу, натомість оповідання скон-

струйоване винятково з афективних реплік жінки, яка викликала лікарів швидкої допомоги з приводу серцевого нападу свого чоловіка. У творі ефективно розкрито викладовий потенціал еліпсису: читаць мусить самотійно «домислити» і «доповнити» наратив запитаннями і діями лікаря: «About an hour ago. He woke up and it was as if a knife was sticking in his side. <...> I thought it might be his heart so I ... Yes. In between his pains he was trying to get dressed. <...> I'm sorry to be such a fool but those needles give me a funny feeling all over. I can't watch you give them. Thank you so much for coming so quickly. I have a cup of coffee for you all ready in the kitchen» [12, с. 102–103].

В оповіданнях збірки «The Doctor Stories» безперервно простежується комунікативна природа медицини: наратор прагне домогтися успішної комунікації з пацієнтом, намагається побудувати стосунки, засновані на партнерстві та взаєморозумінні. В оповіданнях «The Insane» та «Mind and Body» автор наголошує, що головне у професії лікаря — це готовність вислухати і вміння почути пацієнта. У цьому контексті варто згадати пацієнтоцентричний постулат Вільяма Ослера — одного із засновників лікарні Джона Гопкінса: «Just listen to your patient, he is telling you the diagnosis» («Просто слухайте свого пацієнта, він каже вам свій діагноз») [10, с. 321]. В оповіданні «Mind and Body» оповідач має справу з пацієнткою, інтрагомодієгетичний наратив якої активно включається в комунікативну ситуацію «лікар-пацієнт» і перебирає головну роль у дискурсі твору: «I was an epileptic as a child. I know I am a manic depressive. But doctors are mostly fools» [12, с. 1]; «I don't care if I die. Nothing frightens me. But I am tired of dealing with fools» [12, с. 2]. Водночас, оповідна інстанція лікаря делікатно однак наполегливо пронизує наративну канву оповідання з метою докладного збору анамнестичних даних: «I ventured to ask her if she had tried Atropin and Luminal for her colitis. They're no good for me, she said. Everything works the opposite from what it does in anyone else. I take Atropin for a few days then it dries my mouth, makes me worse than I was before. Luminal does not quiet me, it keeps me awake. No, there is nothing in that, nothing in that. Tell me more of the history, I said. You have been operated on? Yes, eighteen years ago, they took out the appendix» [12, с. 2]. Суб'єкт-суб'єктні стосунки між лікарем і хворим сягають рівня комунікативного паритету, і пацієнт як активний учасник діалогу також несе відповідальність за результат лікування. В основі діалогічної моделі малої прози письменника лежить гносеологічний принцип роботи лікаря. Саме

здатність пізнати хворого як цілісну особистість, ретельно вивчити його анамнез і зануритися у його життя, на думку Вільямса, уможливорює успішне лікування не тільки тіла, але й душі пацієнта. На переконання Вільяма Ослепа, «The good physician treats the disease; the great physician treats the patient who has the disease» («Хороший лікар лікує хворобу, а чудовий лікар — пацієнта з цією хворобою») [7, с. 59]. Таким чином автор прагне подолати когнітивний парадокс медицини, який був окреслений ще Вольтером: «Лікарі виписують ліки, про які знають мало, щоб вилікувати хвороби, про які вони знають ще менше, хворим, про яких не знають нічого» [Мукерджі, с. 87].

Варто зазначити, що творчість Вільямса постає не лише результатом спостереження за Іншим, але й потужним засобом самопізнання — у спробі зрозуміти пацієнта розкривається власне «Я» лікаря: «There's nothing like a difficult patient to show us ourselves. I would learn so much on my rounds, or making home visits <...> There was something deeper going on, though, — the force of all those encounters <...> the result was — well, *a descent into myself*» («Ніщо так не оприявнює нашу сутність, як робота зі складним пацієнтом. Я так багато чому навчився під час обходів чи викликів додому <...> Проте, в цьому досвіді було щось глибше <...> результатом було *занурення у самого себе*») [12, с. xiii]. Медична практика і робота з пацієнтами дали Вільямсу змогу долучитися до екстремального досвіду, який переживає людина у моменти звернення до лікаря, а відтак уможливили проникнення автора у найвищий реєстр людської сутності, людяності та людинолюбства: «...my 'medicine' was the thing which gained me entrance to these *secret gardens of the self*» («моя «медицина» було тим, що давало мені доступ до цих *потайних садів особистості*») [11, с. 288]. Саме готовність спробувати вловити внутрішнє буття-в-собі співрозмовника, «знайти себе в його світі» [6, с. 186], визнання Іншого як рівноцінного партнера є необхідним кроком на шляху розуміння себе і досягнення гармонійності власного «Я».

**Висновки за проведенням дослідженням і перспективи розвідок у цьому напрямку.** Таким чином, мала проза Вільяма Карлоса Вільямса розкриває перед читачам унікальний світогляд автора, який мав змогу безпосередньо спостерігати за Людиною у найскладніші та найінтимніші моменти її життя — у хвилини страждання, безвиході, горя, втрати і смерті. В оповіданнях Вільямса ефективність лікування залежить від комунікативної готовності пацієнта до співпраці з

лікарем-наратором, у той час як розкриття глибинної інтенційності твору вимагає рецептивної готовності читача до творчої співпраці з автором. Домінантою прозового доробку Вільямса є викладовий прийом, означений нами як наративна дифузія. В оповіданнях Вільямса спостерігаємо дві основні наративні моделі: інтрагомодієгетичні оповідні інстанції лікаря і пацієнта, які подаються у безперервному викладовому потоці, позбавленому синтаксичних меж та орієнтирів, з метою «стирання» кордонів між оповідним «Я» і рецептивним «Ти». Взаємопроникнення наративів у творчості Вільямса актуалізує читацьку готовність поставити себе на місце співрозмовника і слугує продуктивним засобом пізнання «Іншого» та самопізнання власного «Я». Розпорошення авторської присутності у наративі стимулює читача долучитися до рецептивного процесу в якості активного учасника та рівноправного партнера. Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні медичного вектору художніх творів лікарів-письменників, що дає змогу поглибити розуміння конкретної національної літератури і суспільства в цілому.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисанець Ю. В. «По той бік стетоскопа»: дихотомія «лікар — пацієнт» та її деконструкція у сучасному літературно-медичному дискурсі / Ю. В. Лисанець // Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. — 2018. — Т. 29(68), № 1. — С. 158–162.
2. Лисанець Ю. В. Фізіологічні аберації в оповіданні Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» / Ю. В. Лисанець // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. — 2018. — Вип. 1(87). — С. 83–93.
3. Мацевко-Бекерська Л. В. Наратологічна проекція концепту «герой» / Л. В. Мацевко-Бекерська // Питання літературознавства. — Чернівці : Рута, 2009. — Вип. 78. — С. 278–292.
4. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX — початку XX століття у дзеркалі наратології / Л. В. Мацевко-Бекерська. — Львів : Сплайн, 2008. — 408 с.
5. Мукерджі С. Закони медицини: нотатки на полях невизначеної науки / С. Мукерджі. — Харків : Віват, 2017. — 96 с.
6. Рикер П. Я — сам как другой / П. Рикер. — М. : Изд-во гум. лит., 2008. — 416 с.
7. Centor R. M. To Be a Great Physician, You Must Understand the Whole Story / R. M. Centor // MedGenMed. — 2007. — 9(1). — Р. 59.

8. Lysanets Yu. Narrative Projections of a Medical Researcher in «Arrowsmith» by Sinclair Lewis / Yu. Lysanets // Південний архів: збірник наукових праць. — 2018. — Випуск LXXIV. — С. 78–80.
9. Lysanets Yu. Narrative Representation of the Physician's Image in the 19th Century U. S. Literature / Yu. Lysanets // Current Issues of Social Studies and History of Medicine. — 2018. — 3 (19). — С. 88–92.
10. Sturdy S. William Osler: A Life in Medicine / S. Sturdy // BMJ. — 2000. — 321. — P. 1087.
11. Williams W. C. The Autobiography of William Carlos Williams / William Carlos Williams. — New York : Random House, 1951. — 402 p.
12. Williams W. C. The Doctor Stories / William Carlos Williams. — New York : New Directions, 1984. — 142 p.
13. Williams W. C. The Practice (from «The Autobiography») / William Carlos Williams // The Doctor Stories. — New York : Random House, 1948. — P. 119–126.

## НАРРАТИВНАЯ ДИФФУЗИЯ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА КАРЛОСА УИЛЬЯМСА

*Юлия Лисанец, канд. филол. наук, доцент*

*Украинская медицинская стоматологическая академия, г. Полтава*

*В статье исследованы нарративные модели в рассказах Уильяма Карлоса Уильямса — известного американского поэта-модерниста, прозаическое творчество которого длительное время оставалось без внимания литературоведов. Цель статьи — проанализировать специфику нарратива в творчестве автора, который сочетал медицинскую практику и искусство Слова. Рассмотрены особенности воплощения авторского сознания в литературно-медицинском дискурсе, отмечена роль нарративной диффузии как доминанты прозаического наследия Уильямса. Перспективы исследования заключаются в дальнейшем изучении медицинского вектора художественных произведений врачей-писателей, позволяющем углубить понимание конкретной национальной литературы и общества в целом.*

**Ключевые слова:** *литературно-медицинский дискурс, проза США, литература XX века, нарратор, рецепция.*

## NARRATIVE DIFFUSION IN THE PROSE BY WILLIAM CARLOS WILLIAMS

*Yuliia Lysanets, Candidate in Philology, Associate Professor*

*Ukrainian Medical Stomatological Academy, Poltava  
julian.rivage@gmail.com*

*The present article examines the narrative models in short stories by William Carlos Williams, a prominent American modernist poet and physician, whose prose legacy has been left out of literary critics' attention up to the present. The aim of the article is to an-*

alyze the narrative features of literary works by the physician writer. The material of the research is «The Doctor Stories» collection of short fiction written between 1932 and 1962. The study relies on the methods of narratological analysis, reception theory and hermeneutics. The material under consideration provides an efficient incorporation of the author's experience as a medical practitioner and its artistic rethinking. «The Doctor Stories» reveal a unique outlook of the author who was able to observe people in the most complicated and intimate situations of their lives — in the moments of suffering, hopelessness, grief, loss and death. In Williams' short fiction, the efficacy of treatment depends on the patient's communicative readiness for cooperation with the narrator, whereas the disclosure of the profound intentionality of a literary work requires the reader's receptive readiness for engaging in a joint creative process with the author. Each short story is presented through the prism of homodiegetic narration: a fictional doctor gives an account of his encounters with patients, and shares his thoughts and feelings about each particular medical case. The dominant feature of Williams's prose work is the technique of narrative diffusion, which impels the reader to engage in the receptive process as an active participant and equal partner. The doctor's and patient's narratives are deliberately given in a continuous flow of story without any syntactical borders in order to erase the boundaries between the narrative «I» and the receptive «You». In such a manner, the reader is required to apply a considerable amount of interpretative abilities, and thus to assume a part of receptive responsibility. The prospects for further research are in the study of literary and medical discourse by the US physician writers, which enables us to deepen the understanding of the American national literature and its historical and cultural context.

**Key words:** literary and medical discourse, the US prose, the 20th century literature, narrator, reception.

## REFERENCES

1. Lysanets, Yu.V (2018), «Po toj bik stetoskopa»: dykhotomija «likar — pacijent» ta jiji dekonstrukcija u suchasnomu literaturno-medychnomu dyskursi [«At the opposite end of the stethoscope»: The «physician — patient» dichotomy and its deconstruction in the modern literary and medical discourse], Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadsjkogho. Serija: Filologhija. Socialjni komunikaciji [Scholarly notes of V. I. Vernadsky TNU. Series: Philology. Social communications], vol. 29(68), No. 1, pp. 158–162 [in Ukrainian].
2. Lysanets, Yu.V. (2018), Fiziologhichni aberaciji v opovidanni F. S. Ficdzheraljda «Zaghadkova istorija Bendzhamina Battona» [Physiological aberrations in «The curious case of Benjamin Button» by F. S. Fitzgerald], Naukovi zapysky Kharkivsjkogho nacionaljnogho pedagoghichnogho universytetu imeni H. S. Skovorody. Literaturoznastvo [Scholarly notes of H. S. Skovoroda National Pedagogical University of Kharkiv. Literary studies], 1(87), pp. 83–93 [in Ukrainian].
3. Matsevko-Bekerska, L. V. (2009), Naratologhichna proekcija konceptu «gheroj» [Naratological projection of the «hero» concept], Pytannja literaturoznavstva [Issues of Literary Studies], 78, pp. 278–292 [in Ukrainian].



4. Matsevko-Bekerska, L. V. (2008), *Ukrajinsjka mala proza kincja XIX — pochatku XX stolittja u dzerkali naratologhiji* [Ukrainian prose of the late nineteenth and early twentieth centuries in the mirror of naratology], Splajn, Lviv [in Ukrainian].
5. Mukerdzhi, S. (2017), *Zakony medycyny: notatky na poljakh nevyznachenoji nauky* [The laws of medicine: Field notes from an uncertain science], Vivat, Kharkiv [in Ukrainian].
6. Riker, P. (2008), *Ja — sam kak drugoj* [I myself as the other one], Izd-vo gumanitarnoj literatury, Moskva [in Russian].
7. Centor, R. M. (2007), *To Be a Great Physician, You Must Understand the Whole Story*, *MedGenMed*, 9(1), pp. 59 [in English].
8. Lysanets, Yu. (2018), *Narrative Projections of a Medical Researcher in «Arrowsmith» by Sinclair Lewis*, *Pivdennyj arkhiv: zbirnyk naukovykh pracj* [The southern archive: a collection of scientific works], LXXIV, pp. 78–80 [in English].
9. Lysanets, Yu. (2018), *Narrative Representation of the Physician's Image in the 19th Century U. S. Literature*, *Current Issues of Social Studies and History of Medicine*, 3 (19), pp. 88–92 [in English].
10. Sturdy, S. (2000), *William Osler: A Life in Medicine*, *BMJ*, 321, pp. 1087 [in English].
11. Williams, W. C. (1951), *The Autobiography of William Carlos Williams*, Random House, New York [in English].
12. Williams, W. C. (1984), *The Doctor Stories*, New Directions, New York [in English].
13. Williams, W. C. (1948), *«The Practice (from The Autobiography)»*, *The Doctor Stories*, Random House, New York, pp. 119–126 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146419>

УДК [821.161.1] Потемкин«20»

## HYPOSTASES OF ARTISTIC SPACE: NOSTALGIA AND IMAGINATION (ON THE EXAMPLE OF THE STORY «KABALA» BY A. POTYOMKIN)

*Leslava Korenovska, doctor of philological Sciences, full professor*

*The Pedagogical University of Krakow*

*malekor@op.pl*

*Artistic space, presented in the story «Kabala» by A. Potyomkin, can be seen in various hypostases. The real, ethereal and ill-fated areas of the imagination of the main character connects with his opium dependence. Parfirchikov's imagination is tightly connected with nostalgia, which manifests itself in the escape from the real world into the dreamed space of his inner world. Every character's transformation from one space into another takes place after the dose of drug is taken by him.*

**Key words:** *hypostases, artistic space, inner world, nostalgia, imagination.*

Art space in the literary work has always occupied and still occupies one of the important places in literary criticism. This phenomenon is devoted to the research of such scientists as D. Likhachev, U. Lotman, A. Esin, E. Et-kind, V. Savelyev, J. Pykhtina and many others. It should be noted that space as a background for the unfolding of plot events, as the subject organization of the text, as the inner (psychological and speech) world of the character, and also as the language of the artistic space are described quite widely and extensively [2, 3, 5, 6, 8]. However, the space of the character's inner structure, which is based on motives or impulses that motivate the character to this or that action, to «voice» an internal monologue, to explicate observations of the surrounding nature or reasonings of a philosophical, moral or everyday nature, is, as it turned out, not so a lot of work.

Before we go on to consider the hypostases of the artistic space on the example of the story of «Kabala» written by A. Potemkin, we will concentrate on such concepts as nostalgia and imagination and try to disclose the meaning implicit in their content. Nostalgia (from gr. *nostos* — return, *algia* — pain) became an excellent definition for the wave of melancholy, anorexia and suicides that appeared in the 19th century. In «*Słownik poprawnej polszczyzny*» this term was defined as a yearning for home, motherland; pain that appears during a long stay in a foreign land; desire to return to their native land as soon as possible [9, p. 522]. The fact that researchers began

to describe this phenomenon proves that a new way of experiencing has appeared in the world or a new way of thinking about the existing experience, which, in turn, attests to the connection between nostalgia and modernity. It is important to note that with the spread of this term, its meaning has significantly changed. In the nineteenth century, under the influence of Romanticism, the transition from the use of «nostalgia» as a term describing physiological ailments to the designation of the mental state of an individual suffering from depression that associated with the abandonment of the native land or the temporary length of stay in a foreign land. Nostalgia began to acquire not only a spatial dimension, but also a temporal one. The next stage in the evolution of the meaning of this term was his transition from the problems of the unit to the «disease of society» [12, p. 23]. Despite the fact that the term «nostalgia» left the medical field, it was followed by a negative attitude towards each disease, including a pathology which requires an intervention. In addition, nostalgia was viewed as a regressive, irrational phenomenon, on which the following components were superimposed: falsification of history, manifestations of sentimentalism, lack of objectivity and distrust of one's own experience. Nostalgia is beginning to be used for the description of social groups that are poorly assimilated in an ever-changing world; it becomes, in the opinion of Marcus Natali, the definition of those who have become marginalized in the present [10, p. 18]. Currently, the well-known critic of this phenomenon is Susan Stewart, who views nostalgia as a flight from reality to an imaginary idealized past — a past that did not exist in a different form than narration. The past is absent, and this means that «the point of desire for nostalgia is emptiness, which in reality is the mechanism that generates desire, i.e. nostalgia becomes the desire of desire itself» [12, p. 23]. However, recently many critics consider this approach to be too simplistic, therefore the thesis of «a lot of nostalgia» is put forward, which makes it possible to judge the possibility of the existence of positive dimensions of nostalgia [12, p. 20]. Svetlana Boym believes that nostalgia can become an appeal to the past, in which the reason for giving up reality is seen. The subject of longing is the lost life stability, the slow pace of time, not accelerated by the excess of information coming from different parts of the world, in other words, all that modernity prohibits. On the one hand, it can be argued that nostalgia «is not an enemy of modernity, but only its integral part» [1, p. 299]. On the other hand, it is a phenomenon of the «volatility and unreachable» *nostos* — the object of melancholy, a metaphorical house that has ceased to exist, and maybe never existed. If *algia* —

pain — bears the connecting potential, then *nostos* just divides the people, who possessed melancholy, on their own and others', according to the idea of the lost object. Nostalgia became the definition not only of anguish for the past, which did not take place, but also along the parallel roads of the life choice, the unrealized opportunities that, as a result of our decisions, regardless of the course of history, have become the criterion of a consistent inclination [1, p. 303]. British researchers Mikael Pickering and Emily Keitley suggest that the recognition of this phenomenon as an opposition to progress has become «its identification with an orientation toward the past, with a defectist attitude toward reality and the future, with the desire to achieve unattainable, with satisfaction unsatisfied» [11, p. 920]. This approach solves the problem of authentic dissatisfaction and regret about the changes that time has brought, but also ignores the possibility of active cooperation of the past with the present and the future. Hence the conclusion suggests that there is a need to change the view, in which nostalgia is presented only as an element of an amnesic culture, manifested in such mass trends as superficial style, stereotype, kitsch; there was a need to search for different types of nostalgia relationship to the past, the types of cooperation with it, and access to new characteristics of this phenomenon related to the mental state of a person [11, p. 924].

Why nostalgia can be put on a par with the imagination (as well as with melancholy)? Undoubtedly, imagination is an integral part of the ontology of nostalgia, because this term has the ability to create certain images, ideas, some ideas and artfully manipulates them. Imagination plays a dominant role in such psychological processes as creativity, visualization, modeling, memory, that is, every process that takes place «in images» is taken into account [7, p. 43]. It should be added that the imagination is able to stay in three temporal dimensions, drawing in them both real and surreal images. But what unites nostalgia and imagination is the process of thinking, memory, fantasy and often the desire to create a space in which the desired and unrealizable world of comfort and joy, i.e. what is not in reality, whereby this world thanks to sharpened senses is perceived as real unlike most images and thoughts.

Try to transfer the above thoughts to concrete examples from the story of «Kabala» (2008–2009) by Alexander Potemkin with the aim of explicating the hypostasis of the artistic space in the ontological filling of nostalgia and imagination.

The story of «Kabala» is an interesting genre experiment that gravitates towards psychological prose, a little to adventure and to some extent to

fantasy, labeled as a story «for oneself», whose reading arouses readers' anticipation of entering the intimacy of the author. The twelve-chapter motif is the world of virtuality achieved through the use of the drug. The story in most of the textual textures represents the stream of consciousness of a young man who is in a trance of opium intoxication, as well as his ideological disputes with similar individuals.

The main character of the story, Petr Petrovich Parfirschikov, is represented in several spatial dimensions. At the beginning of the story, this secured thirty-year-old man working in a prestigious Moscow office, possessing many exclusive things, attending fashion clubs, etc. A few chapters later we see a completely different Parfirschikov: an inveterate drug addict who surrendered into the hands of the poppy head. Just as a person who is on the marginalized public, Parfirschikov in his narcotic phantasmagoria draws several hypostases of space that are born in his sick imagination. The originality of these hypostases or models is manifested in a complex combination of spatial images within the framework of a textual texture and in the construction of an i-space, which is under narcotic narcotic, then in the drug starvation, and then in fleeting lumens between these two states. What unites these different kinds of space is imagination and nostalgia.

Let us trace in more detail the locuses of the «stay» of the nostalgic imagination of Petr Petrovich Parfirschikov. Observing his compatriots, one of the characters of the story, Grigory Semenovitch Pomeschkin, an employee of the road agency, comes to the conclusion that it only seems that all people live in one country. «In fact, we exist on the territory of the same state, but in thousands of different worlds» [4]. The world as a space for the stay of one's own thoughts, desires, visions, illusions, needs, everyone has. Content of these imaginary spaces, allows us to judge the content of the inner world of the individual. The idea of abstracting from society, fleeing Moscow and «finding yourself in a different format» leads Parfirschikov to the town of Kan in the Krasnoyarsk. The main character defined his life aim as follows: «I wanted to be realized in restless dreams, in the games of inflamed consciousness.» Succumbing to the effects of opium, «from a miserable sickly little man Petr Petrovich turns into an active volcano of fantasy.» It turns out that a poppy head can «blind you from someone you want.» Especially bright pictures of redeployment in space are in front of the character on the train, which takes him to the city of his dreams and fulfills the cherished desire to grow a sea of poppy heads on a huge plot of land. On the way, Petr Petrovich gets acquainted with Professor Evgeny

Koshmarov — «modulator of the new time». The latter opens the idea to the character of the national pill of the four nations, an ethnic cocktail capable of transforming an ordinary Russian person into a more perfect personality thanks to the «mixing ethnic compatriots into the blood of their compatriots: the ensemble of German, Chinese, Jewish and Georgian genetics.» Parfirchikov agrees to an experiment and receives an injection, after which, in his own way, begins to «observe the reality of his surreal nest.» The first model of an imaginary space, which can provisionally be called a «territorially spiritualized space», is connected with Moscow. We can see a picture of a city in which an unprecedented spiritual national upsurge is observed and «the magic mentality is forever cast off by the magic power». The main thing is not what you have, but what you think about, what the brains are engaged in, what a grandiose one is creating, what you are dreaming about inspiring! «. The illusion of an ideal society is presented as a figment of the imagination stimulated by nanapiles. The way out of the narcotic state causes Parfirchikov «a passionate desire to move himself from reality as quickly as possible to the fantasy of a disheveled imagination.» For this, it is necessary to take a certain dose of a puppet, capable of «expanding the boundaries of consciousness». After all, it's not for nothing that the kuknari, according to the hero's opinion, is «a ticket to an imaginary world, a means capable of speeding the escape from reality.» A picture appears, representing a different hypostasis of space — «unlimited». This time it is the aerospace salon «MAKS-2008». Parfirchikov admits: «I wanted much more — to feel it (*peace* — *L. K.*), reflect on it, improve it. After all, in order to sit on the poppy head, you must have a rich soul and intelligence with an ironic color. My current life is turned inwards — to a fantastic scene of the subconscious. «The imaginary space allows Petr Petrovich to tear himself away from the surrounding reality and to move to another world, giving him unlimited possibilities of fantasy, realizing the most incredible desires, presenting himself in different roles, without any effort, conditions, responsibility, etc., that the volatilization of the rainbow state causes the hero only one need — to take as soon as possible a teaspoon of a kuknar. The author very correctly describes the moments in which the world of the character's imagination is collapsing, i.e. the time when the drug stops. Painful dependence on narcotic means is conveyed by Parfirchikov's nostalgic confession: «Imagination faded, memory ceased to throb with memories, and the mind faded. I had to refresh myself, cheer up, and stir myself up with phantasmagoria. Without poppy it is already impossible to live. Strong poppy

distorts the mind, fills the chimeras with consciousness! «. Nostalgic pain and desire to return to the paradise of your imagination stimulates every step of the main character. The next hypostasis of the imaginary space of the character is a prison in which he resides as a prisoner and as the head of a penitentiary institution. We define this model as a «closed» space. His stay in the prison Petr Petrovich sums up as follows: «Eternal opium bondage». Wherever Parfirschikov's imagination could not bear, he is always under the influence of opium. Only in the state of a really accepted dose of the drug the character is able to expand the space of his imagination, drawing in it pictures of his secret desires. The next model of space — «real» — looms in Kan, where Peter Petrovich arrives at his permanent residence. «Everyday pictures began to take on imagination. Yesterday I worked very well. A quarter of the field was dug up and sowed with the kashka's poppy. «It seems that the character fulfilled his dream. Staying in the town gives him the opportunity to develop a fantasy world, leaving behind the threshold of consciousness a «fake world around». For Parfirschikov Kan, his poppy field, a new friend-addict Grigory Semenovitch Pomeskin become a reality, which, paradoxically, is woven from the threads of nostalgic imagination. Existence in a particular spatial locus, filled with fabulous possibilities of consuming an unlimited amount of opium, blurs the line between «the meanings of fantasy and the faded reality.» There is only the imagination space, whereby Peter Petrovich felt and experienced is so real that everything around him loses its meaning, is clothed in a narcotic dope of bliss. «Reality interferes with obsession. You try to feel the surrounding world, touch it with the palm of your hand, your feet rest against the firmament, your nose absorbs amazing aromas, your eyes glide, looking for pleasant outlines, the hearing catches the caressing heart of the music of being». Minutes of Parfirschikov's oblivion are described by the author of the story very poetic and pathetically: that's how we want to sing this amazing metamorphosis music of the character. In the sick Parfirschikov's imagination even appears completely alien to him and an unexpected desire — to have a child with a lame saleswoman. Space, peace, reality cease to be ruled by Parfirschikov's sanity — they are completely subject to his «poppy-agitated imagination». There is nothing surprising in the recognition of Peter Petrovich: «I swore, under no circumstances to return to reality, to remain only in the wonderful world of imagination.» Why? The answer is simple: nostalgia as a pain for the desired and lost dissolves in the imagination of Peter Petrovich, one might even say, disappears in his mind precisely because of

the acquisition of happiness in the form of cherished dreams — and all this happens after taking a dose of the kuknar. Imagination absorbs nostalgia, giving it a completely different content, which appears to the character like a new life, peace, reality. But unfortunately, too short-term happiness of oblivion. The narcotic rise of consciousness is not perceived by the character as a tragedy or as a slow death.

Summarizing, it should be noted that nostalgia and imagination are the cementing elements in the spatial structure of the considered work. Nostalgic mood gives rise to powerful impulses that can drive the imagination, which, in turn, draws different hypostases of space. The author appears here in several roles: philosopher, psychologist, ethnologist, sociologist. He very skillfully immerses the personal nature of thinking about the search for a person by himself, about the realization of his dream, about the weakness of the soul and body, about the power of imagination that makes nostalgic pain disappear, into surreal layers of the description of the life of a person who depends on the drug. Conclusions are given to readers.

The problems touched upon in the story of «Kabala» by A. Potemkin confirm the idea that human passions, desires, aspirations are often outside of time and out of space. Nostalgia and imagination are two powerful forces that can excite the mind and feelings of a person, influence the state of consciousness and change it. Back in the 1960s of the last century, there was a huge interest in the effects of drugs and hallucinogens on the human condition. Two scientific disciplines — psychology and anthropology — came very close to resolving this problem. But the fact that verbal art (literature) has also engaged in describing the different hypostases of this problem, testifies to its importance and relevance.

#### REFERENCES

1. Bojm, S. (2002), *Obshhie mesta: Mifologija povsednevnoj zhizni* [Platitudes: Mythology of everyday life], NLO, Moscow, Russia.
2. Esin, A. B. (2011), *Psichologizm russkoj klassicheskoj literatury* [Psychologism of the Russian classical literature], Flinta, Moscow, Russia.
3. Lihachev, D. S. (1970), *Chelovek v literature Drevnej Rusi* [The person in literature of Ancient Russia], Nauka, Moscow, Russia.
4. Potemkin, A. P. Kabala [Servitude], available at: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=38231&p=2](http://loveread.ec/read_book.php?id=38231&p=2)
5. Pyhtina, Ju. *Struktura hudozhestvennogo prostranstva v povesti A. P. Potemkina «Ja»* [Structure of art space in the story by A. P. Potemkin «I»], available at: <http://gisap.eu/ru/node/22402>



6. Savel'eva, V. V. (1999), «The external person» and «the internal person» in the art world», *Hudozhestvennaja antropologija*, AGU im. Abaja, Almaty, Kazakhstan, pp. 118–184.
7. Sartre, Zh.-P. (2001), *Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaja psihologija* [Imagined. Phenomenological psychology], Nauka, St. Petersburg, Russia.
8. Etkind, E. G. (1998), «*Vnutrennij chelovek*» i *vneshnjaja rech'*: *Ocherki psichopojetiki literatury XVIII–XIX vv.* [«Internal person» and external speech: Sketches of psychopoetics of literature of the 18–19th centuries], Jazyki russkoj kul'tury, Moscow, Russia.
9. *Słownik poprawnej polszczyzny PWN* (2004), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, Poland.
10. Natali, M. P. (2014), «*History and the Politics of Nostalgia*», *Jowa Journal of Cultural Studies*, no 5. available at: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=ijcs>
11. Pickering, M., Keightley E. (2006), «*The Modalities of Nostalgia*», *Current Sociology*, vol. 54, no 6, pp. 919–941.
12. Stewart S. (1993), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press Durham; London, England.

**ИПОСТАСИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА:  
НОСТАЛЬГИЯ И ВОООБРАЖЕНИЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ  
«КАБАЛА» А. ПОТЕМКИНА)**

*Леслава Кореновская, д. филол. н., профессор*

*Краковский педагогический университет имени Комиссии Народного образования*

*Художественное пространство, представленное в повести «Кабала» А. Потемкина, можно рассматривать в разных ипостасях. В статье проанализированы реальное, эфирное и больное пространства воображения главного героя, пристрастившегося к опиуму. Воображение Парфирчикова тесно связано с ностальгией, которая проявляется в побеге из реального мира в мир мечты. Каждое преобразование внутреннего мира героя и перемещение его из одного пространства в другое наступает после приема дозы наркотического препарата.*

**Ключевые слова:** *ипостась, художественное пространство, внутренний мир, ностальгия, воображение.*

## ІПОСТАСІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ: НОСТАЛЬГІЯ ТА УЯВА (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ «КАБАЛА» О. ПОТЬОМКІНА)

*Леслава Кореновська, д. філол. н., професор*

*Краківський педагогічний університет імені Комісії Народної освіти*

*Художній простір, представлений у повісті «Кабала» О. Потьомкіна, можна розглядати в різних іпостасях. У статті проаналізовано реальне, ефірне та хворе як простори уяви головного героя, який захопився опіумом, розглянуто іпостасі художнього простору в повісті. Концепти ностальгії та уяви сприяють розкриттю імплікованих сенсів художнього світу повісті. Уява Парфірчикова тісно пов'язана з ностальгією, яка проявляється як втеча від реального світу у світ мрії. Простежено як кожне перетворення внутрішнього світу героя та переміщення його з одного простору в інший настає після прийому дози наркотичного препарату.*

*Представлено дослідницьку гіпотезу, що повість «Кабала» — це цікавий жанровий експеримент, що тягнє до психологічної прози, трохи до пригодницької та в деякій мірі до фантастики, маркованої як повість «для самого себе». Розглянуто яким чином головний герой повісті Петро Петрович Парфірчиков представлений в декількох просторових вимірах. Проаналізовано текстувальну фактуру повісті «Кабала», яка відтворює потік свідомості молодшої людини, що перебуває в трансі внаслідок опіумного сп'яніння, а також його ідейні суперечки з подібними до нього персонажами. Ностальгія та уява є цементуючими елементами в просторовій структурі розглянутого твору. Ностальгічний настрій народжує потужні імпульси, здатні привести в рух уяву, яка, у свою чергу, малює різні іпостасі простору. Письменник виступає в декількох ролях: філософ, психолог, етнолог, соціолог. Проблеми, що постали в повісті «Кабала» О. Потьомкіна підтверджують думку про те, що людські пристрасті, бажання, прагнення знаходяться поза часом та поза простором. Ностальгія та уява — дві потужні сили, здатні розбухувати розум й почуття людини, впливати на стан свідомості та змінювати його.*

**Ключові слова:** іпостась, художній простір, внутрішній світ, ностальгія, уява.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни / С. Бойм. — М. : НЛО, 2002. — 320 с.
2. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : [учеб. пос.] / А. Б. Есин. — М. : Флинта, 2011. — 250 с.
3. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. — М. : Наука, 1970. — 180 с.
4. Потемкин А. П. Кабала [Электронный ресурс] / А. П. Потемкин. — Режим доступа к ист. : [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=38231&p=2](http://loveread.ec/read_book.php?id=38231&p=2)
5. Пыхтина Ю. Структура художественного пространства в повести А. П. Потемкина «Я» [Электронный ресурс] / Ю. Пыхтина. — Режим доступа к ист. : <http://gisap.eu/ru/node/22402>

6. Савельева В. В. «Внешний человек» и «внутренний человек» в художественном мире / В. В. Савельева // Художественная антропология. — Алмата : АГУ им. Абая, 1999. — С. 118–184.
7. Сартр Ж. -П. Воображаемое. Феноменологическая психология ; [пер. с фр. М. Бекетовой] / Ж. -П. Сартр. — СПб. : Наука, 2001. — 319 с.
8. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики литературы XVIII–XIX вв. / Е. Г. Эткинд. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 448 с.
9. Słownik poprawnej polszczyzny PWN / [pod red. A. Markowskiego]. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004. — 900 s.
10. Natali M. P. History and the Politics of Nostalgia [Electronic resource] / M. P. Natali // Iowa Journal of Cultural Studies. 2004. — № 5. — Access mode : <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=ijcs>
11. Pickering M. The Modalities of Nostalgia / M. Pickering, E. Keightley // Current Sociology. — 2006. — vol. 54. — № 6. — P. 919–941.
12. Stewart S. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection / S. Stewart. — Durham; London : Duke University Press, 1993. — 232 p.

*Стаття надійшла до редакції 13 липня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146421>

УДК 821.161.1–311.3Толстой

**МЕСТО УНИВЕРСАЛИЙ В ФОРМИРОВАНИИ  
КОГНИТИВНОГО РАЗРЫВА В РАССКАЗЕ  
А. Н. ТОЛСТОГО «ДЕНЬ ПЕТРА»**

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

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,*

*ORCID I D — 0000–0002–9641–7753*

*valentinanew2016@gmail.com*

*Когнитивный разрыв рассматривается как основа центрального конфликта в рассказе Толстого. Цель исследования — определить роль образов стихий в ментальных кодах противостоящих сторон. Среди основных литературоведческих стратегий — мифопоэтический, имагологический и текстологический методы. Автор статьи опирался также на методику когнитивной психологии, поскольку в центре его внимания — ментальные структуры, которые регулируют миропонимание и мировосприятие.*

*Образом Петра в рассказе А. Н. Толстого связаны стихии воды и воздуха (ветра). С народом, который не принимает действий Петра, считая его «чужим», антихристом (перестраивая землю, он нарушает волю Бога) — стихия земли. Обращено внимание на неоднозначность оценки деятельности Петра, в частности — наделенность близких ему стихий символикой движения, жизни. Трагизм конфликта в рассказе объясняется не противоречием стихий, а неспособностью сторон понять друг друга.*

**Ключевые слова:** *ментальный код, универсалия, когнитивный разрыв, свое — чужое, А. Н. Толстой.*

Написанный в 1918 году рассказ «День Петра» привлекал исследователей творчества А. Н. Толстого преимущественно в связи с историей его работы над романом о петровской эпохе. Изучались факторы, которые вызвали интерес Толстого к Петру I (получение им в подарок книги о пыточных актах петровского времени; переживание событий октябрьского переворота). Безусловно, желание осмыслить векторы происходящего является важной причиной активизации интереса художников к исторической тематике. В то же время представляется целесообразным обратиться к этому рассказу и с точки зрения осмысления А. Н. Толстым особенностей национального характера и тех стихий народной жизни, которые определяют поведение широких масс народа. На наш взгляд, такой подход позволит выявить, пользуясь языком Леонида Карасева, «энергийно-смысловое» ядро

произведения, то, что, по сути, спровоцировало А. Н. Толстого на создание рассказа. Исследователь пишет: «Текст рождается не в тот момент, когда автор «находит тему» '...', а когда является исходный смысл — энергийный импульс, позволяющий родиться, оформиться и теме, и стилю, и тону повествования. Энергийная природа исходного смысла и текста оказывает влияние и на сам способ их исследования. На первое место выходит интерес к наиболее «сильным» или «отмеченным» точкам повествования, к его *эмблемам*, то есть к таким местам, которые стали своего рода визитными карточками текста и получили право представлять или замещать его как целое» [4, с. 22–23]. Это, в свою очередь, требует применения к рассказу А. Н. Толстого комплексного подхода и, в частности, обращения к методике когнитивной психологии, направленной на выявление и изучение тех ментальных образований, которые обуславливают и регулируют характер переживания и осмысления событий и отношений. Обозначенные в названии статьи стихии воздуха, воды и земли будут рассмотрены нами как некие универсалии, мировоззренческие коды, определяющие поведение и миропонимание каждой из противоборствующих в рассказе А. Н. Толстого сторон.

Правомерность такого подхода (учитывающего коренные ментальные основы поведения всего коллектива и отдельного человека) представляется возможной, если учесть, что, начиная с 1910-х годов, А. Н. Толстой все чаще и целенаправленнее обращался к славянской мифологии и образам русской народной культуры. Он признается: «...я никак *не могу* найти ряда *моих* символов для нынешнего дня... Древность же окрашена в прекрасные цвета, и легко брать от нее то, что пришлось по душе, по плечу» [цит. по: 5]. Немаловажную роль в укреплении этого интереса к «древности» сыграло его общение с Вяч. Ивановым и А. М. Ремизовым. Под их влиянием, отмечает Н. Гончарова, готовилась новая книга стихов «За синими реками» (1911), образный строй которой проникнут язычески-стихийным мироощущением и стремлением вначале «познать первоосновы» и лишь затем «обратиться к человеку» [5, с. 244].

В качестве таких «первооснов» и будут рассмотрены образы стихий в его рассказе 1918 года. С образом Петра в нем связаны стихии воздуха и воды (ветер, море, морское судно, болото): «Вот так погода! Хороша погода! Морская, крепкая, сквозняк! С удовольствием, раздувая ноздри, вдыхал Петр соленый, сырой ветер, гнавший где-то по

морю торговые, полные товаров суда, многопушечные корабли, выдувавший из всех закоулков залежалый дух российский» [8, с. 144]. Из простых русских людей с Петром свободно говорит только матрос, управляющий лодкой, которая, как кажется, оживает с приближением царя: «Скуластый матрос, в короткой стеганой куртке и в падающих из-под нее складками широких коричневых штанах, весело взглянул на Петра Алексеевича, сунул в карман фарфоровую трубочку и, живо перебирая руками, поднял парус. Тотчас лодка, бессильно до этого качавшаяся, точно напрягла мускулы, накренилась, мачта, заскрипев, согнулась под крепким ветром. Петр снял руку с поручни мостков, положил руль, и лодка скользнула, взлетела на гребень и пошла через Неву. Петр проговорил сквозь зубы: — Ветерок, Степан, а? Осклабясь, матрос прищурился на ветер, сплюнул. — Был норд на рассвете, ободняло, — ишь на норд-вест повернул. — Врешь, норд-вест-вест. На это Степан усмехнулся, качнул головой, но не ответил» [8, с. 149].

Примечательно, что и в написанной Толстым в конце 1928 — начале 1929 года пьесе «На дыбе» (в дальнейшем она была в значительной степени переработана им и названа «Петр Первый») Петр впервые появляется в обстановке дома, а не пыток стрельцов вместе с голландским шкипером и корабельным мастером, «прямо с моря», и восклицает: «Сейчас такой ветер — гораздо можно петь лю-лю...» [7, с. 591].

Описание же воздушной и водной стихий, предвещающее картину жизни народа, напротив, усиливает мотив запустения, неблагополучия: «Сырой ветер гнал сильный туман с моря; шумел поредевший ельник на Васильевских болотах; гнулись высокие сосны, кое-где еще торчавшие по городу; сдувало гнилую солому с изб и клетей, завывало в холодных печных трубах, хлопало дверями: много в то время пусто-до домов, потому что народ мер до последней степени от язвы, туманов и голода. '.... Строился царский город на краю земли, в болотах, у самой неметчины. Кому он был нужен, для какой муки еще новой надо было обливаться потом и кровью и гибнуть тысячами, — народ не знал» [8, с. 141–142]. Стихиям, которые близки Петру, в рассказе А. Н. Толстого противостоит стихия земли, с которой связан народ. Сам по себе концепт «земля» составляет ядро любой национальной картины мира. В. Г. Зинченко пишет: «Земля на всех европейских языках — а) почва, на которой мы живем; б) почва, обработка которой дает нам продукты питания; в) чья-то собственность — луга, леса,

реки; г) материал, из которого можно построить жилища; д) планета; е) святая земля — Палестина, родина Иисуса Христа» [3, с.152–153]. Однако восточные славяне вкладывали в него не только «натурфилософский» смысл. А. Н. Большакова относит его к числу концептов, «переросших в архетип», когда пишет относительно средневекового «Слова о полку Игореве»: «Земля здесь не только «своя территория»: в такое именование вкладывались важные идеологические смыслы: «родина», «нация» и «народ», «страна» и «государство». '...'. Сопрягаясь с духовным состоянием (покая, согласия, миролюбия), Земля в «Слове о полку Игореве» присутствует как «обжитое, родное пространство и национальный космос»» [2].

В рассказе А. Н. Толстого именно в защите земли народ осознает свою значимость: «...избыли, мол, и хозарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстанавливали родную землю...» [8, с. 144].

Земля для народа — то, что прочно и существует с «начальных времен», когда Господь, создавая мир, отделил ее от неба (тверди). В противоположность ему царь Петр, читаем в рассказе, «сидя на пустах и болотах, одной своей страшной волей укреплял государство, *перестраивал* землю» [8, с. 143]. Таким образом, в то время как народ восстанавливает израненную войнами землю, стремясь сохранить ее изначальный облик, Петр меняет замысел Господа, перестраивает его Творение. Показательно, что во время строительства города «на краю земли, в болотах», люди, не понимая, для чего это делается, говорят: «...государь свою землю разорил и выпустошил» [8, с. 142]. В уже упомянутой нами пьесе «На дыбе» Клашников, видя своих зятьев-стрельцов, которых везут на телеге с пыток, восклицает, что Петр, подвергая людей мукам, «переводит русскую землю» [7, с. 582]. Боярин Лопухин, вспоминая прошлое, так представляет будущее: «Быть земле пусто, — все распропадем...» [7, с. 613]. И, наконец, Меньшиков, угрожая собравшемуся в «углу» у церковного притвора народу, кричит: «Упорствовать будете — царь всю землю на дыбу поднимет...» [7, с. 586]. Во всех этих случаях концепт «земля» включает не только место обитания людей, но и самих обитателей, то есть «корень русский», который, по словам попа Фильки в «На дыбе», хочет «извести» [7, с. 580] царь.

В свою очередь, мотив «переустройства» Петром земли на мифопоэтическом уровне задает оппозицию «Господь — антихрист». Об уподоблении народом Петра антихристу идет речь чуть ли не с пер-

вой страницы рассказа: «И народ, хорошо помнивший в Москве его глаза, говорил, что Петр — антихрист, не человек» [8, с. 139–140]. Так же о Петре думают юродивый Варлаам и целовальник Калашников в пьесе «На дыбе»: «огнепыхательный дьявол, враг роду человеческого», Антихрист, пьющий человеческую кровь [7, с. 585]. Еще больше укрепляется народ в таком понимании царя после его возвращения из Голландии, из «чужих» земель. В «На дыбе» Варлаам сообщает: «В Голландии царя нашего подменили. '...'. Нашего царя в бочку забили и в море кинули... А этот не царь...» [7, с. 585]. Примечательно, что сам Петр узнает о подобном отношении к себе народа, выйдя, если можно так выразиться, из водной стихии (в ремарке сообщается о том, что появился парус, и далее следуют возмущенные восклицания царя: «Антихрист? Я — антихрист?» [87 с. 613]). И в рассказе «День Петра» строители Петербурга, не принимающие требований Петра I и сравниваемые с «духами земли», вызванными из небытия его волей, считают его ложным царем: «Государя нашего у немцев подменили, а этот не государь, давеча сам видел, — у него лица нет, а лицо у него не человеческое, и он голову дергает и глазами вертит, и его земля не держит, гнется. Беда, беда всей земле русской!» [8, с. 151]. Так возникает оппозиция «свое — чужое». У славян, по словам Т. А. Агапкиной, к этой категории отнесены как «собственно нелюди (демонические существа, предки, животные и др.)» или «люди извне (инородцы, люди иного социального положения и происхождения, путники, отчасти, нищие и т.п.)», так и «внутренне чужие», маргиналы [1, с.15]. Петр в такой системе является чужим для народа и «внешне», и «внутренне». Внешне потому, что он прибыл из Европы, где, как считает народ, его подменили. Внутренне — поскольку он даже не пытается приспособиться к миропониманию народа, добровольно принимает на себя статус «чужого». Комментируя эту сторону традиционной культуры, Т. А. Агапкина пишет: «Вполне естественно, что человек, по собственной воле игнорирующий или отвергающий принятые правила ритуализованного поведения, также выводит себя на периферию социума и провоцирует восприятие себя как «чужого» (врага etc.)» [1, с.16].

Мотив сатанинского задан в образе Петра не только на субъектном уровне (отношение к Петру народа), но и на объектном — в описаниях учреждаемых царем порядков. К примеру, в картине асамблеи как пьяного дикого хаоса.



Другой смысл связи царя Петра с воздушной и водной стихиями обусловлен авторским пониманием исторических сдвигов как неизбежных. Кроме прямого значения воздушной и водной стихий (море для Петра — путь к другим странам, а болото — местность, на которой строится новый город), возможно метафорическое прочтение их смысла. Это стихии движения, перемен. Леонид Карасев пишет следующее о семантике водной стихии: «Этим свойством вода реально, а не условно напоминает живое существо, живое движение, выделяясь среди других обычных, то есть «неподвижных», веществ» [4, с. 141]. Петр, с которым в рассказе связывается «великий сквозняк», устремлен к переменам. Противостоящая ему Русь («смирные мужики») — консервативна, патриархальна. Сообщая о том, что «окно» в Европу было все же прорублено, и свежий ветер ворвался в ветхие терема, повествователь задает позитивную оценку результата деятельности Петра, хотя и не отменяет трагического характера его противостояния с русским народом, а также того, что направленность этой деятельности была обусловлена желанием подчиниться «чужому» инонациональному: «Что была Россия ему, царю, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это — двор его и скот, батраки и все хозяйство хуже, гупее соседского? С перекошенным от гнева и нетерпения лицом прискакал хорзьян из Голландии в Москву, в старый, ленивый, православный город...» [8, с. 143].

Если с точки зрения Петра сопротивление ему Руси — проявление ее косности («Разъярилась царская душа на такую непробудность, и полетели стрелецкие головы» [8, с. 144]), то для народа его действия — придание земле «чужого облика» («...не можем голландцами быть, смилуйся...» [8, с. 144]). Следовательно, суть не в антагонизме стихий. Это особенно отчетливо следует из пьесы «На дыбе», которая заканчивается картиной наводнения в Петербурге. Сначала Петр со страхом признает «погибельность» «веста» в десять баллов, а затем с ужасом наблюдает за тем, как вода уничтожает созданный им флот, как по улицам плывут дома, леса, животные, люди, и понимает, что «гибнет Питербурх». Суть происходящего точнее всего определяет явившийся к Петру Апраксин: «Море на нас поднялось» [7, с. 652]. Так, начавшись противостоянием Петра и поднятой им «на дыбы» России, пьеса Толстого заканчивается картиной вселенской катастрофы, своего рода восстания стихий против всего, что было создано Петром. В рассказе «День Петра» царь, хотя и уходит во тьму

(закончился очередной день его битвы с Россией), о его поражении не идет речь. А стихии воздуха и воды, с одной стороны, и земли, с другой, разведены в связи с тем, что представляют непримиримые стороны конфликта. Петр I как человек эпохи Просвещения вступает в противоборство с народом, сохраняющим мифопоэтическое (символическое, традиционалистское) миропонимание. И ни одна из сторон не пытается учесть аргументы другой. В таком случае когнитивный разрыв мотивируется в антропологическом ключе, поскольку в его основе — различные модальности, установки противостоящих сторон. Особенно отчетливо это отсутствие понимания проявляется в эпизоде ночной встречи Петра и староверца Варлаама. Обращаясь к мученику, изуродованному пытками, но по-прежнему видящему в нем антихриста, Петр с сожалением признает невозможность для них договориться «до хорошего», а тот в свою очередь, смотрит на Петра как на «обреченного на еще большие муки» «брата» своего [8, с. 163]. Нельзя исключить, что, создавая этот эпизод, А. Н. Толстой опирался на средневековую традицию. А. М. Рындин следующим образом описывает ее: «В повествованиях об убиении страстотерпца (святого, канонизированного за смерть в подражание страданиям Христа) его убийцы наделены особенными характеристиками, как бы выводящими преступников за пределы человеческого. ...». Совершенное ими оценивается как акт сознательного проявления сатанинской воли, бросающей вызов Богу и миропорядку. Преступление их уподобляется бунту и отпадению дьявола от Творца.

Убийцы страстотерпца — это его близкие. Близость или родство заговорщиков-преступников со святым — едва ли не обязательная особенность страстотерпческих агиографий» [6, с. 161].

Хотя, безусловно, нельзя не признать возможным и иной смысл финала их встречи. Варлаам мог, не примиряясь с действиями Петра, угадать, что тот является не меньшим мучеником, чем те, кого он предаст пыткам и казням. Тем самым А. Н. Толстой усиливал трагизм воссозданной им ситуации.

**Выводы.** Обращение к образам стихий в рассказе «День Петра» позволяет представить это произведение в контексте рассуждений А. Н. Толстого о сути национальной истории. Что является ядром национального духа? Чему и почему он сопротивляется? Это дух консервативный, сопротивляющийся новому. Не случайно он привязан именно к земле, наиболее неподвижной из стихий, тяжелой, но ум-

ножаючої сили. Оттого он так мучительно воспринимает перемены, видя в них вторжение хаоса. Фінал розповіді має відкритий характер. Можливо, тому, що сам автор в процесі написання розповіді ще не знайшов відповідь на питання про шляхи виходу з складеного протиріччя. А тому енергійно-смысловим ядром «Дня Петра», як представляється, являється саме трагізм протистояння.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агапкина Т. А. Чужой среди своих / Т. А. Агапкина // Миф и культура : Человек — не-человек. — М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1994. — С. 15–18.
2. Большакова А. Ю. Теория архетипа и концептология [Электронный ресурс] / А. Ю. Большакова // Культурологический журнал. — 2012. — № 1 (7). — Режим доступа : [http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j\\_id=9](http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9)
3. Виктор Георгиевич Зинченко: Научное наследие литературоведа. Воспоминания / научн. ред. В. И. Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2017. — 492 с.
4. Карасев Л. В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) / Леонид Карасев // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. — М.: ИФ РАН, 2005. — Вып. 1. — С. 91–113.
5. Письма А. Н. Толстого к Вяч. Иванову (1911–1912). Публикация Н. Гончаровой // Вопросы литературы. — 1991. — № 6. — С. 243–249.
6. Ранчин А. М. «Дети дьявола»: убийцы страстотерпца / А. М. Ранчин // Миф в культуре: человек — не-человек / ред. Л. А. Софронова, Л. Н. Титова. — М. : Индрик, 2000. — С. 161–168.
7. Толстой А. Н. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Алексей Толстой. — М. : ОГИЗ, 1949. — Т. 10. — 712 с.
8. Толстой А. Н. Собр. соч. : в 8 т. / Алексей Толстой; под общ. ред. В. Р. Щербины. — М.: Огонек; Правда, 1972. — Т. 2. — 480 с.

### ЗНАЧИМІСТЬ УНІВЕРСАЛІЙ У ФОРМУВАННІ КОГНІТИВНОГО РОЗРИВУ В ОПОВІДАННІ О. М. ТОЛСТОГО «ДЕНЬ ПЕТРА»

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,*

*Образи стихій розглянуто у зв'язку з вивченням когнітивної основи центрального конфлікту. Серед головних літературознавчих стратегій — міфопоетичний, імагологічний та текстологічний методи. Автор статті спирався також на методику когнітивної психології, оскільки в центрі його уваги — ментальні структури, які регулюють світобачення і світосприйняття. З образом Петра в оповіданні О. М. Толстого пов'язані стихії води і повітря (вітру). Найближчою*

до народу, який не сприймає дій царя, вважаючи його не тільки «чужим», але й антихристом, є стихія землі. Цар пояснює протидію його планам пасивністю народнього духу, сам же народ виборює свою незалежність від інонаціонального. Звернуто увагу на неоднозначність оцінки діяльності Петра, оскільки образи повітря і води у творі можуть бути інтерпретовані як символи змін, руху і, таким чином, життя. Зрештою трагізм конфлікту в оповіданні викликаний нездатністю сторін дійти порозуміння.

**Ключові слова:** ментальний код, універсалія, когнітивний розрив, своє – чуже, О. М. Толстой.

## THE IMPORTANCE OF UNIVERSALS IN THE FORMATION OF THE COGNITIVE GAP IN THE STORY BY A. N. TOLSTOY «PETER'S DAY»

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

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

*The study tested the images of the elements (water, land and air) in connection with the solution of the problem of cognitive gap as the basis of the central conflict in the story. The purpose of the article is to designate the universal codes of the nation and Peter the Great. The benefits of such way of investigation are in enabling the transition from the historical, socio-political level of interpretation of this story to the cultural and ontological levels. Among the main literary scholarly strategies in the study are mythopoetic, imagological, and textological. As the attention was focused on mental structures that regulate the world outlook and world perception, the author also relied on the methodology of cognitive psychology.*

*It is established that with the image of Peter are connected the elements of water and air (wind). With the Russian people, who does not accept the actions of Peter, considering him «alien», — such element as the earth. Rebuilding the land, Peter, as the people believe, Peter violates the will of God, so he is the antichrist.*

*Attention is drawn to the lack of unambiguous evaluation of Peter in the story. The elements of the air and the water, which are connected with him in the story, are the symbols of change, movement and life. As a result the tragedy of the conflict in the story is explained not by the contradiction of the elements, but by the inability of the parties to understand each other and find ways to consent, overcome the cognitive disjoin. The tragic character of the situation is especially obvious in the last episode of the story. It is the meeting of Peter and of Barlaam, who was tortured at the request of the tsar. Peter acknowledges that they are not able to negotiate, and Barlaam considers him as a martyr, as he himself. In 1918 the author could not imagine the ways to bridge such gap.*

**Key words:** mental code, universal, cognitive gap, one's own — alien, A. N. Tolstoy.

### REFERENCES

1. Agapkina T. A. Chuzhoj sredi svoih [a stranger among his own]. In: *Myth and the Culture. A person and not a person*. Moscow, 1994, pp. 15–18. (in Russian)
2. Bol'shakova A. Ju. *Teorija arhetipa i konceptologija* [Archetype theory and conceptology]. Available at: [http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j\\_id=9](http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9)
3. Viktor Georgievich Zinchenko: Nauchnoe nasledie literaturoveda. Vospominanija [Viktor Georgievich Zinchenko: The scientific heritage of literary critic. Memories]. Odessa, 2017. (in Russian)
4. Karasev L. V. Ontologicheskaja pojetika (kratkij ocherk) [Ontological poetics (short essay)]. In: *Aesthetics: Yesterday. Today. Always*. Moscow, 2005, iss. 1, pp. 91–113. (in Russian)
5. Pis'ma A. N. Tolstogo k Vjach. Ivanovu (1911–1912). Publikacija N. Goncharovoj [A. N. Tolstoy's letters to Vyash. Ivanov (1911–1912). Published by N. Goncharova]. In: *Voprosy literatury*, 1991, no. 6, pp. 243–249. (in Russian)
6. Ranchin A. M. «Deti d'javola»: ubijcy strastoterpca [Devil's children: the killers of passion-bearer]. In: *Myth in the culture: person — not-person*. Moscow, 2000, pp. 161–168. (in Russian)
7. Tolstoj A. N. *Polnoe sobranie sochinenij* v 15 t, [Full Collection of works. Vols. 1–15]. Moscow, 949. Vols. 10 (in Russian)
8. Tolstoj A. N. *Sobranie sochinenij* v 8 t. [Collection of works. Vols. 1–8]. Moscow, 1972, vol. 2 (in Russian)

Стаття надійшла до редакції 23 вересня 2018 р.

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.146422>

УДК 821.161.2–343Жук

## ПРОЯВИ КРЕОЛІЗОВАНОГО ТЕКСТУ В КАЗЦІ М. ЖУКА «ДРІМАЙЛИКИ»

**Катерина Романова, аспірант**

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*romanovakv@ukr.net*

*У статті розглядаються способи представлення креолізованого тексту в казці «Дрімайлики» художника та письменника М. Жука. Розглянуто різні підходи до визначення та аналізу текстів, що містять вербальну та іконічну складову. Представлено композиційні елементи вербального тексту та виявлено взаємодію між вербальними та невербальними елементами твору, а саме: повну і часткову міру креолізації текстів, змістово-фактуальну та змістово-концептуальну організацію, функції візуального елемента.*

**Ключові слова:** казка, вербальний текст, іконічний текст, креолізація, ілюстрація, візуалізація.

Сучасна наукова думка у галузі літературознавства, лінгвістики та психолінгвістики все частіше звертається до аналізу семіотично ускладнених текстів, як до текстів із підвищеною ефективністю мовленнєвої комунікації. Серед інших до таких текстів належать креолізовані тексти, в яких іконічні засоби мовлення разом із вербальними відтворюють картину світу твору, в нашому випадку, — художнього твору.

Дослідники розглядають подібний твір з точки зору текстової та вербальної взаємодії, ступеня креолізації, ступеня передачі інформації візуальними елементами тексту, функції візуального елемента та ін.

**Метою нашого дослідження є:** розглянути прояви креолізованого тексту у казці письменника та художника М. Жука «Дрімайлики», прослідкувати різні підходи до визначення та аналізу текстів, що мають вербальну та невербальну (іконічну) складову. У зв'язку з тим доречно представити композиційні елементи твору та форми взаємодії між вербальними та невербальними елементами твору.

Сутність креолізованого тексту активно осмислюється сучасними дослідниками. Так, Ю. Сорокін та Є. Тарасов позначають їх як тексти, фактура яких складається з двох неоднорідних частин: вербальної (мовна /мовленнева) та невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова) [див. 5].

О. Анісімова визначає креолізований текст як особливий лінгвізуальний феномен — текст, у якому вербальний і невербальний компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове й функціональне ціле, що забезпечує його комплексну прагматичну дію на адресата. Вона виокремлює три ступені креолізації тексту: нульовий, частковий та повний.

Відповідно при нульовій креолізації зображення відсутнє, текст є суто вербальним. У випадку часткової креолізації вербальна частина відносно автономна, незалежна від зображення. Як правило, невербальний компонент у такому разі супроводжує повідомлення і не є обов'язковим елементом твору. Значне злиття компонентів виявляється в тексті з повною креолізацією, де вербальна та іконічна частина не можуть існувати автономно, незалежно одна від одної. Вербальна частина орієнтована на зображення або відсилає до нього, а саме зображення виступає обов'язковим елементом в організаційній структурі креолізованого тексту [1; 15].

Як зазначає О. А. Корда, візуальні елементи можуть передавати змістовно-фактуальну й змістовно-концептуальну інформацію. Серед візуальних елементів, носіїв змістовно-фактуальної інформації, найбільш частотними є такі: портрет персонажа, місце (простір) події, час події, у тому числі етапи її часового розвитку. Змістовно-концептуальна інформація дозволяє візуально передати авторську оцінку подій, дати концептуально значущу ілюстрацію вербального змісту, доповнити й підкреслити вираження головної думки й інших елементів концепції автора [див. 4].

За типологією Б. Карлаваріса, ілюстрація у креолізованих текстах може виконувати чотири функції:

- Домінуюча ілюстрація (служить роз'ясненням до тексту)
- Рівноправна ілюстрація (використовується в текстах, де значна частина інформації передається графічним методом)
- Супроводжуюча ілюстрація (використовується в тексті у якості доповнення, роз'яснення вербальної частини)
- Декоративна ілюстрація (використовується у якості оздоблення тексту, його естетичної складової) [див. 8].

Сфера функціонування креолізованих текстів надзвичайно багатогранна. Вона охоплює публіцистичні тексти, наукові, технічні, інструкції, рекламні тексти, буклети, плакати, комікси і, що важливо для нас, ілюстровані тексти художньої літератури.

Нас цікавить функціонування креолізованих текстів у художній літературі, зокрема у творах письменника та художника М. Жука, що дозволяє розглядати художній текст казки і графічне зображення (малюнок) як цілісну художню систему.

У художньому оформленні митця побачили світ видання «300 найкращих українських пісень», обкладинка до «Грицевої шкільної науки» І. Франка, книги М. Коцюбинського «З глибини» та «Тіні забутих предків».

Своєрідним втіленням мистецького таланту М. Жука є поєднання літературної і образотворчої діяльності, він створює обкладинки до власних книжок, оздоблює саморобні книги із власними творами, ілюструє свої поезії «Співи землі». Велику увагу М. Жук приділяв оформленню дитячої книги паралельно створюючи текст та його графічну інтерпретацію, до таких творів належить книга для дітей «Ох», «Три глечики», «Дрімайлики».

Нами обрано для аналізу казку «Дрімайлики», орієнтовану на аудиторію молодшого віку. Твір виданий окремою книгою, ілюстрованою автором власноруч, що дає змогу говорити про високий рівень цілісності креолізованого тексту, яка досягається максимально подібною комунікативною установкою автора вербального тексту та ілюстратора.

Фактура тексту складається із текстового та графічного складників, твір містить 15 креолізованих елементів, сторінок твору, кожна із яких містить текст твору та авторську ілюстрацію.

Вербальний текст твору розміщується безпосередньо на графічному елементі (на малюнку), що дає можливість говорити про «включеність вербальних елементів в іконічний простір твору». Розглядаючи послідовність розташування графічних вербальних елементів відносно один одного у креолізованому тексті О. Анісімова виділяє тексти вербальні та графічні коди яких включені один до одного або ж тексти коди яких ризняться [1, 28].

Прийом включення текстового компоненту у графічний простір тексту, до якого вдається М. Жук, сприяє посиленню спільного сприйняття обох компонентів, створює візуальний контекст для інтерпретації креолізованого тексту, допомагає реципієнту встановити та підтримувати смислові зв'язки. Варто зазначити, що М. Жук працював і над шрифтом, графічне зображення літер, які митець розробив у 1920-ті роки, є максимально наближеними до шрифту, яким ми користуємось сьогодні.



У творі «Дрімайлики» виразно прослідковується авторська інтерпретація, значною мірою виявляється у графічному елементі, присутня як на ілюстративному, так і на внутрішньо текстовому рівнях. Шляхом символізації та метафоризації образності автор передає процес засинання дитини, що супроводжується забавами фантастичних істот — Дрімайликів, саме від їх дій, стверджує оповідач, і залежить поведінка дітей перед сном.

Твір має типові для більшості казкових творів композиційні елементи, зокрема експозицію, зав'язку, розвиток дій, кульмінацію та розв'язку, також присутнє післяслово, що теж є елементом композиції казкового твору.

Починається твір експозицією у якій оповідач констатує факт існування казкових героїв, окреслює сферу їх діяльності та місце, де вони проживають:

*«Чи по під лісом,  
Чи у лісі,  
У дурмановому горісі, —  
Та жили собі Дрімайлики,  
Мурзатенькі,  
Чумайлики» [3, 347].*

Наратор знайомить реципієнта із казковими істотами та їхнім ужитком, читач (слухач) дізнається не лише про існування фантастичних істот — Дрімайликів, а й про їх поведінку, зовнішній вигляд та місце проживання. Знайомство відбувається за допомогою вербального опису і дублюючого його ряду ілюстрацій. У творі використано чисельні зменшено-пестливі форми, що вказує на приналежність та спрямованість на дитячу аудиторію, наратив здійснюється у дидактичній манері, що підкреслює її комунікативну мету і сприяє переживанню реципієнтом фантастичної оповіді, як реальної.

Цікавим видається образ «дурманового горіха», що простежується не лише на вербальному рівні, автор твору відводить йому місце на першому плані у відповідній ілюстрації. Ця рослина здавна використовується у медицині та фармації, як заспокійливий та антисептичний засіб. Завдяки своїм галюциногенним властивостям асоціюється із такою, яка наділяється надприродними явищами — викликає видіння та марення. Таким чином, домівка казкових героїв у психо-

аналітичному контексті асоціюється зі сном, переходом від збудженого стану до спокійного, але, разом із тим, із маренням, видіннями та затьмаренням свідомості.

Зав'язкою у творі служить епізод, коли Дрімайлики навідується до дітей, який водночас сприяє і розвитку дії, а саме: передає процес приготування до сну і власне засинання. Він виступає кульмінацією — таким є епізод із вкладанням мамою дітей до ліжка:

*«Вставали Мами,  
Брали в ліжко.  
На постіль клали сонну ніжку,  
Пестили шовкові кучері...  
Казали їм:  
«Докучили!» [3, 353]*

Кульмінаційний момент передано через експресивний вигук «Докучили», однак, попередньо використані епітети та зменшено пестливі форми налаштовують читача на стан мрійливості. Ніжність материнського почуття підтверджується і у графічному елементі тексту, в якому художник зобразив втомлену дитину, що ніжно обіймає маму за шию, жінка, в свою чергу, примруживши погляд, обіймаючи сина, кладе його на ліжечко.

Розв'язкою твору служить епізод повернення Дрімайликів до власної домівки, після того, як діти заснули. Автор додає графічний елемент, у якому зображує крізь віконну раму кімнату і дітей у ліжках, до вікна зазирають Дрімайлики.

У другому графічному епізоді розв'язки створено образ дрімайликів у власній домівці, цей образ можна вважати циклічним, схожим до ілюстрації, яка супроводжує зав'язку, тим самим підкреслюючи замкнутість часу та завершеність ситуації — риси притаманні казкам.

Завершується твір епілогом, що містить у собі післяслово:

*«І як проснулись  
Ясні зорі, —  
Було тихенько вже на дворі.  
Тільки трави там гойдалися,  
Де зайчики  
Сховалися [3, 358].*

Кожен із сюжетних елементів тексту у творі М. Жука «Дрімайлики», супроводжується візуальним компонентом, який повторює вер-

бальний ряд. Зокрема у першому епізоді, власне зав'язці, автор додає зображення домівки та зовнішнього вигляду істот, таке поєднання свідчить про використання автором прийому семіотично ускладненого тексту із повною креолізацією та про змістово-фактуальну організацію візуального елемента [див. додаток 1].

Продовжуючи вербальний ряд, автор супроводжує його ілюстраціями, подібно до першої сторінки із викладом казки, зокрема до опису казкових істот: «Були сіренькі, як мачинки. Смерком виходили з хатинки, Щоб хоч трохи їм прославитись. — Побавитись, погавитись» [3, 348]. Митець створює змістово-фактуальну ілюстрацію, на якій зображує момент виходу казкових героїв, що відповідає місцю, часу та етапу вербально описаної події. Емоції та дії дітей також зображені в ілюстрації і відповідають вербальному тексту, що підтверджує думку про наявність повної креолізації у тексті.



[Додаток 1]

Однак, не можна говорити про те, що авторська манера дублювання вербального тексту іконічним (графічним) регулярно повторюється на кожному відрізку тексту (кожній сторінці), так на п'ятій сторінці відсутній текст казки, а візуальна складова має інформаційний характер, подібно до ілюстрації в науковій літературі, зображення підписане: «Голова Дрімайлика побільшена у 1000 разів». Таким чином автор використовує прийом гри, надає художньому твору для дітей ознак наукового стилю та дозволяє дитині-реципієнту скласти чітке уявлення про зовнішній вигляд головних героїв твору.

Наратор проявляє себе як старший і досвідчений наставник, який ділиться інформацією з читачем, що сприяє налагодженню комунікації [див. дод. 2]. Десята сторінка тексту також не містить вербальної складової казки, наявне лише пейзажне зображення будинку, що виконує другорядну функцію і сприяє зміцненню ефекту присутності реципієнта у світі твору.

Вербальна частина твору візуально розташована у фіксованому автором місці, а саме в нижньому лівому кутку кожного відрізка креолізованого тексту, з метою сугерування упорядкування та спрощення сприйняття тексту реципієнтами молодшого віку. Так, вербальний текст, який являє собою віршовану казку, складається із десяти римованих, із частково завершеною авторською думкою, відрізків твору —



[Додаток 2]

строф, кожна із яких має шість віршованих рядків із паралельним або перехресним римунням. Автор використовує епітети, порівняння, асонанс та алітерацію, насичує твір зменшено-пестливою лексикою, що пояснюється спрямованістю тексту на дитячу аудиторію. Спрямованість тексту на дитячу аудиторію прямо простежується і у візуалізованій частині креолізованого тексту, в якому наявні дитячі постаті та казкові персонажі.

На сьомій сторінці, окрім основної вербальної складової тексту твору, міститься авторський допис-пояснення «СОН» (великими

літерами), який розміщено безпосередньо на зображеному казковому персонажі. Такий прийом, окрім дидактичної та пояснювальної функції, свідчить про синергійність вербальної та невербальної складової тексту, їхнє взаємопроникнення. У такому випадку можемо говорити про ознаки художнього тексту з повною креолізацією, коли вербальна частина орієнтована на зображення або посиляє до нього, а саме зображення у таких творах виступає обов'язковим елементом сприйняття світу твору [див. додаток 3].

Протилежним до явища повної креолізації є явище часткової креолізації, невербальний компонент у такому випадку супроводжує повідомлення і не є обов'язковим елементом твору (явище нульової креолізації не розглядається з причини відсутності графічного елементу).

У книзі М. Жука «Дрімайлики» наявні графічні елементи із частковою креолізацією, зокрема, десять з п'ятнадцяти сторінок додатко-

во оздоблені декоративним ілюстраціями, які не несуть вагомого смислового навантаження і виконують естетичну та розважальну функцію. Цей вид ілюстрації відповідає четвертому типу іконічних засобів вираження у креолізованому тексті за типологією Б. Карлаваріса. Декоративні ілюстрації, розміщені по центру внизу сторінки, виконані в різних художніх техніках та не мають спільної тематики, що підтверджує їхню естетичну та технічну функції (розмежування тексту) та низький ступінь креолізації [див. додаток 4].

Таким чином твір має типові для більшості казок композиційні елементи, що вказує на приналежність до дитячої літератури, а саме до категорії дитячих творів для читання на ніч. Сюжет твору послідовний, неускладнений, у тексті наявні художні тропи, зокрема епітети, порівняння, асонанс, алітерації, також автор використовує зменшено-пестливі форми слів, все це сприяє кращому сприйняттю реципієнтами молодшого віку вербальної складової тексту. Іконічна частина твору послідовно повторює вербальний сюжет, сприяє його інтерпретації, втіленню авторського задуму.

Казка М. Жука «Дрімайлики» є прикладом креолізованої літератури, елементи тексту при поєднан-



[Додаток 3]



[Додаток 4]

ні утворюють текст із різною мірою повноти ідентичності вербальних та іконічних образів. Яскравим прикладом є опис місця проживання казкових істот і повне відображення вербальної складової в іконічній частині, або частковим ступенем креолізації (у випадку із пейзажним зображенням місцевості, у якій розташовано будинок), змалювання ймовірного місця розгортання подій художнього твору. Твір має в більшості випадків змістово-фактуальну організацію візуального елементу: портрет дрімайликів, зображення будинку, в якому проживають казкові істоти, зображення описаних у вербальній частині процесів.

Візуальні елементи у більшості випадків ідентичні щодо вербальної складової, однак наявні і елементи із низьким ступенем креолізації, зокрема візуальні елементи, що виконують декоративну, естетичну та розмежувальну функцію.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е. Е. Анисимова. — М. : Издательский центр «Академия», 2003. — 128 с.
2. Вашунина И. В. Взаимодействие визуальных и вербальных составляющих при восприятии креолизованного текста : монография / И. В. Вашунина. — Н. Новгород : Изд-во НГПУ, 2007. — 421 с.
3. Жук М. І. Казки // Дім князя Гагаріна : збірник наукових статей і публікацій / Одеський літературний музей. Одеса, 2011. — Вип. 6. Частина 1. — С. 360–423.
4. Корда О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики : автореф. дис. ... канд. фил. наук : спец.: 10.01.10 / О. А. Корда. — Екатеринбург, 2013. — 24 с.
5. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М. : Наука, 1990. — 240 с.
6. Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / Морозов В. П. — М. : ИП РАН, 1998. — 160 с.
7. Нежура Е. А. Новые типы креолизованных текстов в коммуникативном пространстве интернета [Електронний ресурс] / Е. А. Нежура // Теория языка и международная коммуникация. — Вып. 12. — Режим доступа: <http://tl-ic.kursku.ru/pdf/012–007.pdf>
8. Karlavaris B. Semiotische Aspekte bei der Illustration von Schulbüchern // Didaktische Typographie. — Leipzig, 1984. — S. 213–223.



## ПРОЯВЛЕНИЯ КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА В СКАЗКЕ М. ЖУКА «ДРИМАЙЛИКИ»

*Катерина Романова, аспирант*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье проанализованы способы представления креолизованного текста в сказке художника и писателя М. Жука «Дримайлики». Рассмотрены различные подходы к определению и анализу текстов, включающие вербальную и иконическую составляющую. Представлены композиционные элементы вербального текста, отмечено взаимодействие между вербальными и невербальными элементами произведения, а именно: полная и частичная степень креолизации текстов, содержательно-фактуальная и содержательно-концептуальная организация, функции визуального элемента.*

**Ключевые слова:** *сказка, вербальный текст, иконический текст, креолизация, иллюстрация, визуализация.*

## MANIFESTATIONS OF A CREOLIZED TEXT IN M. ZHUK'S FAIRY TALE «DRIMAJLYKY»

*Katerina Romanova, graduate student*

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

*The article deals with the manifestations of creolized text in the tale of the artist and writer M. Zhuk Dramatiki. Different approaches to the definition and analysis of texts containing verbal and iconic components are considered. The compositional elements of the verbal text are presented, and the interaction between the verbal and non-verbal elements of the work is revealed, namely: full and partial degree of text creolization, content-textual and content-conceptual organization of visual element, the function of the visual element in the given work.*

*The composition has compositional elements typical of most fairy tales, the affiliation to the children's literature, and specifically the category of children's books for reading at night, is clearly followed. The plot of the work is consistent, uncomplicated, in the text there are artistic trails, including epithets, comparisons, assonances, alliterations, and the author uses diminutive-spellbound forms of words, all this contributes to the better perception of recipients of the younger age verbal component of the text. The iconic part of the work consistently repeats the verbal plot, contributes to its interpretation, convergence of the author's idea and its implementation, understanding the work of the recipient.*

*The fairy tale of M. Zhuk Dramatiki is an example of creolized literature, the elements of the text in combination form a full text (when the verbal part focuses on the image and the image, in turn, on the verbal part), a vivid example of which is the description of the location of fairy creatures and the complete reflection of the verbal component in the iconic part, or the partial degree of creolization, (in the case of a landscape image of the area in which the house is located), the probable place of deployment of events of the work of art. The product has, in most cases, the content-textual organization of a visual element:*

*a portrait of drama, the image of a house in whom the fairy-tale creatures live, the images depicted in the verbal part of the processes.*

*Visual elements in most cases perform an equal function with a verbal component, but there are elements with a low degree of creolization, in particular visual elements that perform a decorative, aesthetic and delimiting function.*

**Key words:** *fairy tale, verbal text, iconic text, creolization, illustration, visualization.*

## REFERENCES

1. Anisimova E. E. (2003) Lingvistika teksta i mezhkul'turnaja komunikacija (na materiale kreolizovannykh tekstov). [Linguistics of the text and intercultural communication (on the basis of creolized texts)]. Moscow [in Russian].
2. Vashunina I. V. (2007) Vzaimodejstvie vizual'nyh i verbal'nyh sostavljajushchih pri vosprijatii kreolizovannogo teksta. [Interaction of visual and verbal components in the perception of creolized text]. Novgorod [in Russian].
3. Zhuk, M. (2011) Drimailyky malaitsiam [Folklore name is not translated], Dim kniazia Haharina: Zbirnyk naukovykh statei i publikatsii [House of Prince Gagarin: Collection of scientific articles and publications], Vol 6, no 1, pp. 345–359pp. [in Ukrainian].
4. Korda O. A. (2013) Kreolizovannyj tekst v sovremennykh pechatnykh : strukturno-funkcional'nye harakteristiki SMI. [Creole text in modern print media: structural and functional characteristics]. Ekaterinburg [in Russian].
5. Sorokin Ju. A., Tarasov E. F. (1990) Kreolizovannye teksty i ih kommunikativnaja funkcija. [Creolized texts and their communicative function]. Moscow [in Russian].
6. Morozov V. P. Iskusstvo i nauka obshhenija: neverbal'naja komunikacija (1998). [The art and science of communication: non-verbal communication]. Moscow [in Russian].
7. Nezhura E. A. Nove typy kreolizovannykh tekstov v kommunikativnom prostanstve internet [New types of creolized texts in the communicative space of the Internet], available at : <http://tl-ic.kursksu.ru/pdf/012-007.pdf> 17.06.2018.
8. Karlavaris B. Semiotische Aspekte bei der Illustration von Schulbüchern // Didaktische Typographie. Leipzig, 1984. S. 213–223.

*Стаття надійшла до редакції 13 серпня 2018 р.*



DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146423>

УДК 821.161.2–31Забужко:114/115

## **«СВІТ РЕЧЕЙ» ТА «ОТОЧЕННЯ» ГЕРОІВ У РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»**

**Наталія Стеблина**, канд. н. із соціал. комун., доцент

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

[steblyna@onu.edu.ua](mailto:steblyna@onu.edu.ua)

*Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів», так само як і вся її творчість — художня і публіцистична — присвячені віднайденню минулого — темі, яку можна назвати центральною для мистецтва постколоніальних країн. У науці цей роман розглядався переважно з точки зору жанру, пошуків гендерної ідентичності та побудови окремих образів. Мета нашого дослідження — описати конкретні механізми актуалізації минулого в тексті, зокрема через «оточення» героїв. Встановлено, що герої Забужко віднаходять минуле через зіткнення із «секретами» — речами, які раніше належали близьким для них людям. Намагаючись зрозуміти справжнє значення цих речей, герої опиняються на межі між теперішнім та минулим світом. Тож відновлення минулого, що несправедливо замовчувалося, стає можливим, що й стає сенсом життя для героїв роману.*

**Ключові слова:** О. Забужко, Музей покинутих секретів, структурний аналіз, постколоніальні студії, вивчення пам'яті.

Для постколоніальних країн тема минулого є вкрай важливою для відновлення власної ідентичності, адже держава-колонізатор зазвичай намагається викривити або й зовсім стерти ті факти, які можуть свідчити про самотність, унікальність колонізованої держави. Як зазначає Дж. Гонг (Jie Gong) «З виникненням сучасних національних держав у ХІХ ст. та різкий — і часто травматичний — вплив на між-етнічні та міжнаціональні конфлікти упродовж ХХ ст., дослідники у сфері комунікацій, разом із колегами-дослідниками інших сфер, все більше приділяють увагу вимірам національної пам'яті та національної ідентичності» [17]. На початку ХХІ ст. історична тематика дає змогу за Л. Печерських переосмислити «історико-культурний контекст» а також віднайти «місце людини в ньому» [11, с. 156].

Сучасні українські письменники, як говорить О. Романенко, ведуть свої «спостереження над руїнами минулого» [13, с. 116]. Тему забутого, втраченого за радянські часи минулого можна назвати провідною не тільки для художньої, але й публіцистичної творчості О. Забужко. Наприклад, у збірці «Репортаж з 2000-го року» авторка

постійно наголошувала на тому, що й після набуття Україною незалежності, антигуманні традиції радянської доби лишаються дуже актуальними для нашої країни. Натомість повернення до прадавніх політичних та культурних українських традицій не відбувається [14].

У романі «Музей покинутих секретів» ця тема отримує своє продовження: незважаючи на отриману Україною незалежність, свідчення про зlodіяння радянської влади так і лишилися недоступними, відтак — і непокараними. Тож герої О. Забужко якраз і намагаються віднайти це замовчуване минуле, яке виявляється тісно пов'язаним із їхніми власними долями. Для них минуле стає навіть більш актуальним, ніж теперішнє. Вони постійно знаходяться під його впливом, інколи навіть не відчуючи того. А способом розшифрувати послання з минулого стають якраз предмети з їхнього, за М. Бахтіним, «оточення», речі, яким раніше не надавалося особливого значення [1]. Саме тому аналіз «світу речей» [16] може дати змогу зрозуміти закономірності побудови художнього світу роману.

Відтак **мета цього дослідження** — описати конкретні механізми актуалізації минулого у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів», зокрема через «оточення» героїв. Шляхом структурного аналізу визначити функції речей з оточення героїв, а також описати розуміння авторкою місця людини, що перебуває на перетині двох часів: теперішнього і минулого.

Роман О. Забужко з моменту його виходу вже ставав об'єктом уваги науковців. Зокрема вивчалися його жанрові особливості та особливості поетики (Л. Печерських, Ю. Єгорова та Л. Копейцева, Г. Файзулліна, Г. Ключко), феміністичний дискурс та пошук гендерної ідентичності (Л. Брега, А. Давидова), способи експлікації позиції автора (А. Краснокутська) та побудови окремих образів у тексті (Г. Випасняк), діалог минулого та майбутнього в романі (Н. Волковецька) та ін.

Річ у О. Забужко має набір сталих характеристик, і основне призначення такої речі — слугувати «ключем» до розгадки людини, її внутрішньої сутності, зазвичай прихованої від інших. За словами А. Краснокутської, річ у О. Забужко, «набуває істотності, особистісності», на думку дослідниці, річ у тексті має «текстопороджуючу функцію» [9, с. 117–118]. Уже в епіграфі до роману зустрічаємося зі згадкою про археологічні предмети, які починають жити власним життям після того, як їх викопали. Ще один важливий момент з епі-

графу — це пошкодження цих предметів, які виникають саме від того, що ті довго зберігаються у воді чи в землі, а також «превентивна консервація», яка має допомогти запобігти подальшому руйнуванню. Та й сама назва роману містить згадку саме про предмет, таємно схований від інших, «законсервований» (оскільки секрет має бути накритий скельцем) та згодом загублений. Відтак міркування про роль речей у романі О. Забужко може стати «ключем» до суті самого роману.

Спочатку зрозуміємо, що саме зазвичай виступає такою річчю-«ключем». Тут варто звернути увагу на структуру роману, оскільки вона організована за принципом музею, розділи є залами, відтак **те, що ми читаємо у самих розділах — то є набір експонатів та, можливо, коментарі до них**. Якщо говорити про експонати, то тут маємо зазначити про їх подвійне призначення або ж, як говорить Л. Печерських, «подвійне кодування» [11, с. 155]. Перше своє призначення вони виконували, коли були у вжитку (до того, як вони потрапили у землю чи ж були «законсервовані»), а друге — уже після того, як їх знайшли/викопали. Ця подвійна природа притаманна і речам у романі Забужко.

Серед речей, які трапляються героям у тексті (Л. Печерських називає їх «дарами» героям [11, с. 156]), — примітка на полях «Оце!!!», яку залишив батько головної героїні, згадка про «грушевий узвар», вислів «у Западну», який повторював відчим головної героїні, фотографія, рух чи міміка, розріз очей, група крові та ін. Судячи із самої концепції речі-ключа у романі, подібною річчю може стати будь-що, оскільки життя людини письменницею сприймається як «безрозмірна валіза, вщерть напхана отим геть безужитковим для сторонніх мотлохом, — валіза, яку, покидаючи цей світ, небіжчик безповоротно забирає з собою» [7]. Звернемо увагу на розрізнення між «господарем» «безужиткового мотлоху» та рештою: те, що важливо для нього, є незрозумілим, ні до чого не придатним для решти (знову «подвійне кодування»). Як зазначає О. Забужко, нам властиво дивитись на інших людей «крізь протилежний, зменшувальний кінець бінокля» або ж крізь «сторі», коли не запам'ятовуються деталі. Ще декілька характеристик подібних речей: «дріб'язок», «дрібничка», «ні на що не придатна, ні до чого не дотична... згадка», «недорікувата, калічно сформульована фраза», «викопні рештки загублених цивілізацій», «випале з валізи забуте покотільце» [7]. Ця ж річ, неважлива для інших, ніби за принципом герменевтичного кола, веде до розгадки того, хто шукає (адже, за визначенням Л. Печерських, у романі події,

що сталися у минулому є «матрицею для сучасних та майбутніх подій» [11, 157]).

Важливо також описати процес знаходження подібної речі-ключа. Часто зустрічаємося із вказівкою на те, що сталося це випадково. Наприклад, щодо позначки на берегах книги авторка пише: «випадкова позначка на берегах випадкової книжки», «зронена помітка на берегах», «підкреслення, яке випадково збереглося» або «зіткнувшись із таким загубленим покотьюльцем, я почувала невиразну глуху вину за власну безпорадність, — так, ніби саме в ньому, випадково зацілілому, міг ховатися ключ, затрачений таємний код до якихось глибших, підземних смислів чужого життя» [7]. Також у романі часто зустрічаємося із описом «дежавю», ось як, наприклад, тут: «я мусила бачити в тебе такий самий вираз — мигцем, потойбічним коротким подувом по обличчю: пронеслось і нема, привіт од небіжчика, котрий хіба в такий спосіб ще й годен вряди-годи нагадати про себе» [7].

Тож можемо зробити висновок, що зустріч або, точніше, **зіткнення із такою річчю-ключем, що веде до розгадки, це зустріч теперішнього світу, в якому знаходиться герой, з іншим світом — світом минулого**. Г. Випасняк говорить з цього приводу, що роман О. Забужко породжує «відчуття часо-просторового помежів'я між світом поцейбічним і потойбічним» [3, 126].

І якщо власні пошуки минулого героями О. Забужко не дають результатів, то якраз через серію випадкових зіткнень із речами, що «випали з валізи», їм і вдається дійти до істинного тлумачення подій: дізнатися про долю зображених на фото вояків УПА, загиблої внаслідок аварії Владислави Матусевич, батька Дарини Гощинської та ін. Ю. Єгорова та Л. Копейцева говорять про карнавальний часопростір у романі, коли з переплетення різних часів авторка створює інтригу [6, 101].

Ті самі характеристики мають і «секрети», про які пише О. Забужко. Ось із чого вони створюються: «аплікація зі скалок, з друзок, з усякого дрібного мотлоху, який валяється під ногами, аби тільки яскравий був» [7]. Діти, граючись, збирають те, що блищить. Цікаво, що і герої О. Забужко також займаються подібним, не завжди осмисленим збиранням випадкових предметів, з якими стикаються. Ось слова Дарини Гощинської: «Я ведусь на ці марні порізнені блискітки, як сорока на розсипані коралі. Тобто достеменно так само: підбираю й несу до себе в гніздо» [7]. Аплікації, колажі робить і Владислава Матусе-

вич, Адріан Ватаманюк — антиквар. Сама Гощинська — журналіст, тож її професія також вимагає збору інформації, свідчень, цитат. **Усі вони збирають речі, які раніше комусь належали, які мають своє минуле.** Герої О. Забужко у цьому плані також поводяться як діти: їх чимось приваблює певна річ чи ж то мовний зворот, проте вони не відразу розуміють, що це може означати. І тільки пізніше знаходять відповідь на своє питання. Тут можна згадати М. Мамардашвілі і його **концепцію буття як збирання**: згідно із філософом, упродовж життя людина оточує себе (збирає навколо себе) те і тих, хто є значимим, із ким вона може себе ідентифікувати та ін [10]. Так і у випадку із романом О. Забужко йдеться про **неосмислене, дитяче збирання, яке пізніше веде до пізнання прихованої, незрозумілої для інших, тих хто живе теперішнім, суті, істини.** Для Л. Печерських пошуки героїв О. Забужко — це пошук власної ідентичності у період життєвої кризи [11, 157].

У цьому плані показовим видається і порівняння дитячого «секрета» із іконою: тобто секрет — це неусвідомлене створення дитиною ікони, знову ж таки, дія, успадкована від бабусь, що ховали ікони у землю. Г. Файзулліна порівнює «секрет» у романі із «скарбом» Людини, Роду, Етносу, Країни, що тримається в таємниці. Він має за собою зміст більший, ніж просто кольорові фантики, натомість символізує культурно-історичну самотність, ідентичність, незборимість, заповідає віднайти генетичну пам'ять та зберегти Дерево Роду, що трансформується в Дерево Пам'яті» [15, 114].

Тож «секрет» — святиня, з якою дитина грається, не усвідомлюючи її святості. До речі, іконою, згідно з Г. Випасняк, є й фото вояків УПА, яке спочатку сприймається Дариною Гощинською як привід для чергової «сторі», телевізійної передачі, але потім «веде» героїню до розгадки долі — її власної та долі її роду [3, 123].

Проте є ще декілька аспектів, які варто згадати у зв'язку із «секретом»: перше — це суто дівчача гра, не для хлопчиків; друге — ідея «посестринства», таємного зв'язку між дівчатами, які гралися у «секрет».

Л. Брега зазначає, що історії в романі «розгортаються крізь призму жіночих доль» [2, 14]. Тож, виходить, що «розгадування» минулого — це теж здебільшого жіноче заняття, бо, як пише О. Забужко: «жінки пам'ятливіші» [7]. Та й «закопуванням ікон» займалися жінки не тільки через те, що чоловікам була б за те більша кара від більшовиків, але й через те, що збереження духу хати — це саме жіноче заняття. Цікаве у цьому плані й порівняння жінки й землі, яке знаходимо в романі

(у розділі «Загублений сон Андріяна»), а також дитини, яку носить під серцем жінка, — із «секретом». Відтак **пошук істини, збереження минулого — те, чим опікується жінка, оскільки вона, як і земля, дає / передає життя.**

Але «секрет» — це і спільне знання, передача цього знання. І якщо повернутися до назви роману, то йдеться якраз про такі речі чи «секрети», які були по-своєму зражені, незрозумілі тим, кому вони призначалися, тому їх покинули, порушивши обіцянку.

Стосунки Дарини і Владислави — це своєрідна «гра у секрет»: «Щось між нами було інше, страшніше, щось, схоже на зв'язок між породіллем і плодом, — щось вона в мені народила, Влада... І це сталося нашим із нею секретом — більше ми про те не говорили, не випало нагоди. Аж до того дня, коли вже не стало з ким говорити» [7]. У романі Дарина постійно переосмислює загибель Владислави, звинувачує себе у тому, що не зрозуміла її за життя або ж — покинула їхній спільний «секрет». Ще одним «покинутим секретом» Дарини Гошинської є тема стосунків між її батьком та матір'ю, а також і доля самого батька, якого Дарина також не розуміла за його життя. І, звичайно, фотографія вояків УПА — також «секрет», на який натикається головна героїня, думаючи спочатку, що він має стосунок до Андріяна, оскільки Геля — його родичка. Проте внаслідок пошуків вона доходить висновку про те, що тут йдеться про саме її «секрет», про борошно, яке таємно передала Геля її родичці на Полтавщину.

Отже, покинуті секрети нікуди не зникають, навіть якщо їх зрадили / залишили, порушивши обіцянку. Як каже Дарина, це Владислава привела її до подарованої картини: «на те місце, де її «Секрет» був похований. Про ту подаровану картину, крім нас із нею, ніхто більше не знав» [7]. Так само, як і Владислава, Дарину до розгадки вела і Геля, яка прийшла «по слідах свого борошна».

**Намагання зрозуміти «секрет» або ж розтлумачити значення «поко-тьольця», що випало з валізи небіжчика, і є сенсом життя людини у романі О. Забужко.** Реальність же, в якій живуть герої авторки, навпаки сприяє тому, аби минуле було забутим, стертим. Проте якщо повернутися до ідеї про святість «секрету», що його таємну силу, то **«покинутий секрет» — те, що хоче бути знайденим і «веде» того, хто шукає, до розгадки.**

Хоча є й інша сторона цієї таємної сили «секрета», яка може вбити. Як зазначає Я. Поліщук, минуле в романі «постає чимось, що слід

відпокутувати» [12]. Саме «покинутий секрет» — цвинтар, на якому були поховані загиблі під час Голодомору, призвів до загибелі Владислави Матусевич. Біля ще одного «покинутого секрета» — криївки, яку видав «Стодоля», — загинула Геля.

Отже, речі, які оточують героїв О. Забужко, є ключами до пошуку істини. Спочатку вони теж є своєрідними загубленими «секретами», загубленим є їхнє справжнє значення, яке потрібно віднайти. Розгадка справжнього значення «секрета» — це пошук «живої людини», намагання «оживити труп» або ж «оживити минуле», дізнатися про таємницю «небіжчика». Кожен секрет має свою силу, аби вести того, кому він призначений. А. Краснокутська говорить з цього приводу про «негацію автономності суб'єкта» в романі Забужко, герой ніби є запрограмованим на певні дії [9, 118]. Результатом також взаємодії між секретом та його шукачем може бути як розгадка його справжнього значення, так і загибель.

«Секрет» захований у минулому, яке за О. Забужко, є таким саме живим і актуальним, як і теперішнє. Часом теперішнє зображується письменницею як мертве, населене мерцями. «Секрет» же є своєрідним запереченням смерті, він дає змогу спілкуватися із загиблими, дізнаватися про їхні таємниці та наміри.

Отже, внаслідок проведеного дослідження, можемо зазначити, що річ у романі О. Забужко виступає зв'язковою ланкою між минулим та майбутнім, іншими словами, дозволяє забутому, стертому минулому «промовляти». Річ також володіє певною силою, вона є ніби «зарядженою» минулим або ж справедливістю, яка має врешті решт відновитися. Людина, якій випало пізнати це минуле, «зацепиться» за цю річ, зверне на неї увагу і розшифрує її. Відтак, минуле, що має «покинуті секрети», постійно актуалізується в теперішньому або ж «живе своїм життям». Людина, що ховається від нього, помирає — або фізично (Владислава Матусевич), або морально (мати Дарини Гошинської, чоловік Владислави Матусевич, колишній «кадебіст» Бухалов та ін.) Ті ж герої, що незважаючи на страх, мають сміливість продовжувати пошуки або ж екскурсію «музеєм» — віднаходять істину, пов'язуючи всі експонати цього музею між собою, віднаходячи справжній смисл предметів, що випадково опинилися під скельцем.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1979.
2. Брега Л. Жіночий простір роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» / Л. Брега // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. — 2014. — № 19. — С. 13–17.
3. Випасняк Г. Іконічність образу національного героя: за романом О. Забужко «Музей покинутих секретів» / Г. Випасняк // Питання літературознавства. — 2012. — Вип. 85. — С. 121–130.
4. Волковецька Н. Діалог минулого і сучасного у романах Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» та Марини Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» / Н. Волковецька // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. — 2012. — Вип. 27. — С. 133–135.
5. Давыдова А. В. Творчество Оксаны Забужко и Дженис Кулык Кифер: поиск национальной и гендерной идентичности / А. В. Давыдова // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. — 2013. — Вип. 36. — С. 129–131.
6. Єгорова Ю. М., Копейцева Л. П. Феномен карнавалу в масовій літературі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів») // Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство). — 2015. — № 2 (16). — С. 98–102.
7. Забужко О. Музей покинутих секретів [Електронний ресурс] / О. Забужко. — Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2745>
8. Ключко Г. С. «Музей покинутих секретів». Исторический и детективный нарративы / Г. С. Ключко // Мова і культура. — 2013. — Вип. 16, т. 4. — С. 328–332.
9. Краснокутська А. В. МУЗЕЙ У ФІЛОСОФСЬКОМУ ПРОСТОРІ «СМЕРТІ АВТОРА» (ЗА РОМАНОМ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ») // Література в контексті культури. — 2010. — Вип. 20 (1). — С. 115–123.
10. Мамардашвили М. Психологическая топология пути / М. Мамардашвили. — М. : Фонд М. Мамардашвили, 2014.
11. Печерських Л. О. «Музей покинутих секретів» О. Забужко у жанровій системі українського постмодерного роману / Л. О. Печерських // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. ГС Сковороди. Сер.: Літературознавство. — 2011. — № 3, Вип. 2. — С. 155–164.
12. Поліщук Я. Жінка, пам'ять, мова [Електронний ресурс] / Я Поліщук. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/06/03/zhinka-pamjat-mova/>



13. Романенко О. Ідентичність нації та тексту: як сучасна українська література формує інтенсивні образи національної ідентифікації / О. Романенко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. — 2016. — № 7. — С. 112–120.
14. Стеблина Н. Точка зору масової людини у письменницькій публіцистиці Оксани Забужко (на матеріалі збірок «Хроніки від Фортінбраса» та «Репортаж з 2000-го року» / Н. Стеблина // Діалог: Медіа-студії. — 2008. — № 7. — С. 78–87.
15. Файзулліна Г. С. Етнокультурографія в українському постмодерністському філософському романі («Музей покинутих секретів» Оксани Забужко) / Г. С. Файзулліна // Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія. — 2015. — № 2. — С. 111–115.
16. Чудаков А. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого / А. Чудаков. — М. : Современный писатель, 1992.
17. Gong J. Re-Imaging an Ancient, Emergent Superpower: 2008 Beijing Olympic Games, Public Memory, and National Identity / Jie Gong // Communication and Critical/Cultural Studies. — 2012. — № 9, Вип. 2. — С. 191–214.

### **«МИР ВЕЩЕЙ» И «ОКРУЖЕНИЕ» ГЕРОЕВ В РОМАНЕ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ЗАБРОШЕННЫХ СЕКРЕТОВ»**

*Наталья Стеблина, канд. н. по социал. коммунал., доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
steblyna@onu.edu.ua*

*Роман О. Забужко «Музей заброшенных секретов», как и все ее творчество — художественное и публицистическое — посвящены поискам прошлого — теме, которую можно назвать центральной для искусства постколониальных стран. В науке этот роман рассматривался преимущественно с точки зрения жанра, поисков гендерной идентичности и создания конкретных образов. Цель нашего исследования — описать конкретные механизмы актуализации прошлого в тексте, в частности через «окружение» героев. Установлено, что герои Забужко находят прошлое через столкновение из «секретами» — вещами, которые раньше принадлежали близким для них людям. Пытаясь понять настоящее значение этих вещей, герои оказываются на грани миров: настоящего и прошлого. Именно поэтому восстановление прошлого, которое несправедливо замалчивалось, становится возможным, что и становится целью жизни для героев романа.*

**Ключевые слова:** *О. Забужко, «Музей заброшенных секретов», структурный анализ, постколониальные студии, изучение памяти.*

**«THE WORLD OF THINGS» AND HERO'S «ENVIRONMENT»  
IN O. ZABUZHKO'S NOVEL «THE MUSEUM  
OF ABANDONED SECRETS»**

*Nataliia Steblyna, PhD in Social Communications, Assistant Professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*steblyna@onu.edu.ua*

*The discovery of the past times — is the leading topic of O. Zabuzhko's novel «The Museum of Abandoned Secrets». This topic is significant one for the post-colonial countries, and in post-Soviet Ukraine Zabuzhko and her colleagues try to investigate the past, which was distorted by the ruling Communist party. The novel was considered in the fields of genre and images specifics, it was also the subject of the hender studies. While this research deals with the certain mechanisms of past actualisation in the text, particularly with the help of Bakhtin's hero's «environment». The structural analisys is used in the research.*

*The novel is built as a collection of a museum halls, and the text can be understood as a list of exhibits and commentaries about the exhibits. An exhibit in Zabuzhko's novel is a thing from the past times, and everything can be such a thing — a note in a book, a phrase, a picture. This thing was a meaningful object for people from the past, however, the novel's heroes should guess the thing's purpose. The past has its' secrets, and the heroes act like children in a game: they just collect bright things. However, the thing has its secret and this secret should be guessed, otherwise, the hero may feel himself in a danger.*

*Solving this past's trick, the heroes stand between the two worlds: the modern one and the past one. The modernity in Zabuzhko's novel is the world of dead people, unlimited consuming is the only purpose for them. However, the past is alive, because it was abandoned, so this past and the people from the past are looking for a justice. And this justice can be reached with the help of the secrets and with the help of the people, who are ready to seek the truth. So the truth seeking becomes a special purpose for Zabuzhko's heroes. They should solve the secret's riddle and connect the two worlds: the modern and the past ones.*

**Key words:** *O. Zabuzhko, the Museum of Abandoned Secrets, structural analysis, post-colonial studies, memory studies.*

### REFERENCES

1. Bakhtin, M. M. (1979), Avtor i heroj v esteticheskoy deiatel'nosti [Author and Hero in Aesthetic Activity], In Aesthetics of verbal creation, Isskustvo, Moscow [in Russian].
2. Breha, L. (2014), Ginochijj prostir romany O. Zabuzhko «Muzej pokynutykh secretiv» [Female Space in Oksana Zabuzhko's novel «The Museum of Abandoned Secrets»], Naukovyj visnyk Chidnojevropejs'kogo natsionalnogo universitetu imeni Lesi Ukrajinky, Filologichni nauky, Literaturознаvstvo, no 19, pp. 13–17.
3. Vypasniak, H. (2012), Ikonichnist' obrazy natsional'nogo heroja: za romanom O. Zabuzhko «Muzej pokynutykh secretiv» [The image of national hero as an icony: according to the novel «The Museum of Abandoned Secrets»], Pytannia literaturoznavstva, no 85, pp. 121–130.

4. Volkovets'ka, N. (2012), Dialog mynulogo i suchasnogo u romanah O. Zabuzhko «Muzej pokynutykh secretiv» ta Maryny Levytskoji «Korotka istoriia traktoriv po-ukrajins'ky» [The dialog of the past and modernity in the novels by Oksana Zabuzhko «The Museum of Abandoned Secrets» and M. Lewycka «A Short History of Tractors in Ukrainian»], Naukovi zapysky Natsional'nogo universytetu «Ostroz'ka akademiia», Seria Filologichna, no 27, pp. 133–135.
5. Davydova, A. V. (2013), Tvorchestvo Oksany Zabuzhko i Dzhenis Kulyk Kifer: poisk natsional'noj i hendernoj identichnosti [The writing of Oksana Zabuzhko and Janice Kulyk Kiefer: gender and national identity seeking], Naukovi zapysky Natsional'nogo universytetu «Ostroz'ka akademiia», Seria Filologichna, no 27, pp. 129–131.
6. Yegorova, Y. M., and Kopjeitseva, L. P. (2015), Fenomen karnavalu v masovij literaturi (na materiali romanu Oksany Zabuzhko «Muzej pokynutykh secretiv» [The phenomenon of carnival is in mass literature (on material of novel by Oksana Zabuzhko «The Museum of Abandoned Secrets»)], Naukovyj visnyk MNU imeni V. O. Sukhomlyns'kogo, Filologichni nauky (Literaturznavstvo), no 2 (16), pp. 98–102.
7. Zabuzhko, O. (2009), The Museum of Abandoned Secrets, retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2745>
8. Klujk, G. S. «Muzej pokynutykh secretiv». Istoricheskij i detektivnyj narrativy [«The Museum of Abandoned Secrets» A historical and detective narratives], Mova i kul'tura, no 16, issue 4, pp. 328–332.
9. Krasnokuts'ka, A. V. (2010), Muzej u filosof's'komu prostori «smerti avtora» (za romanom Oksany Zabuzhko «Muzej pokynutykh secretiv») [A Museum in a philosophy's sphere of «the death of the author» (according to the novel by Oksana Zabuzhko «The Museum of Abandoned Secrets»)], Literatura v konteksti kul'tury, no 20 (1), pp. 115–123.
10. Mamardashvili, M. (2014), Psihologicheskaya topologija puti [Psychological Topology of the Way], Fond M. Mamardashvili, Moscow.
11. Pechers'kukh, L. O. (2011), «Muzej pokynutykh secretiv» O. Zabuzhko u zhanrovij systemi ukrajins'kogo postmodernogo romanu [«The Museum of Abandoned Secrets» by Oksana Zabuzhko in the genre system of Ukrainian postmodern novel], Naykovi zapysky Kharkivs'kogo natsional'nogo pedagogichnogo universytetu im. G. S. Skovorody, Seria Literaturznavstvo, no 3, issue 2, pp. 155–164.
12. Polischyk, Y. (2010), Ginka, pamjat', mova [A woman, a memory, a language], retrieved from <http://litakcent.com/2010/06/03/zhinka-pamjat-mova/>
13. Romanenko, O. (2016), Identychnist' natsiji ta tekstu: yak suchasna ukrajins'ka literatura formuie intensyvni obrazu natsional'noji identyfikatsiji [Nation and Text's identity: creating intensive images of national identification using modern Ukrainian literarute], Literaturnyj protses: metodologija, imena, tendentsiji, Filologichni nauky, no 7, pp. 112–120.

14. Steblyna, N. (2008), Tochka zory masovoji ljudyny u pus'mennyts'kij publitsystytsi Oksany Zabuzhko (na meteriali zbirk «Khroniky vid Fortinbrasa» ta «Reportazh z 2000-go roku») [The mass person position in Oksana Zabuzhko's journalism (on the material of the books «Chronicles from Fortinbras» and «The report from 2000th»], Dialog: Media-studiji, no 7, pp. 78–87.
15. Faizullina, H. S. Etnokul'turographija v ukrajins'komu postmodernists'komu filosofs'komu romani «Muzej pokynutykh secretiv» Oksany Zabuzhko [Ethnoculturography in Ukrainian postmodern philosophical novel «The Museum of Abandoned Secrets» by Oksana Zabuzhko], Problemy sotsial'noji roboty: filosofii, psykholohiia, sotsiologiia, no 2, pp. 111–115.
16. Chudakov, A. (1992), Slovo — vesch — mir. Ot Pushkina d Tolstogo [A word — a thing — a world. From Pushkin to Tolstoj], Sovremennyj pisatel', Moscow.
17. Gong, J. (2012), Re-Imaging an Ancient, Emergent Superpower: 2008 Beijing Olympic Games, Public Memory, and National Identity, Communication and Critical/Cultural Studies, no 9, issue 2, pp. 191–214.

*Стаття надійшла до редакції 2 серпня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146424>

УДК 821.161.2:621.039:82–21 Ліна Костенко

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

**Тетяна Філат**, д-р філол. наук, проф.,  
завідуюча кафедрою мовної підготовки

ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»  
[languages@dma.dp.ua](mailto: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 є головним мотивом ліричного 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.

Особливості ліричного, етико-філософського світосприйняття Чорнобильської катастрофи, її жертв та винуватців знаходять неповторне художнє втілення в ліричних творах Ліни Костенко, де традиції й новаторство утворюють особий синтез. В аналізі поезій, які стали об'єктом першої статті, розглядалась своєрідність чорнобильського художнього простору, особливості світосприйняття ліричного суб'єкта, обдарованого спостережливістю, почуттям громадянської відповідальності за Україну й народ. Ці тенденції запліднюють усі поезії, присвячені Чорнобилю.

Головною для вірша «Коли ганяли голку патефони...» є наскрізна лірична тема, пов'язана з міфопоетичним змістом образу дзона, звук якого попереджає людину про смертельну небезпеку. Цей мирний дзвін, поданий у дитячому сприйнятті, ніби контрастує зі зловісними дзвонами Хіросіми, Чорнобиля, Фукусіми. У переліку дзвонів перше місце належить відомій у всьому світі комічній опері «Корневільські дзвони» французького композитора Робера Планкета на лібрето Луї-Франсуа Клервілля і Шарля Габе за п'єсою «Віларські дзвони» Е. Майяра, яка неодноразово згадується в багатьох

письменників. Поетеса створює гострий контраст між комічною оперою (1877), про яку її автобіографічний герой чув у дитинстві, і дзвоном, який символізує трагічні події історії ХХ століття. В ліричному вірші-сповіді «Коли ганяли голку патефони...», де фігурує автобіографічне поетичне «я» автора, обігруються варіанти дзвонів в історичній послідовності як знакових узагальнюючих образів небезпеки радіоактивних катастроф: Хіросіма, Чорнобиль, Фукусіма. Ліна Костенко використовує поетику точних географічних назв, поданих у реальній історичній черговості, надаючи їм узагальнюючого сенсу:

*А потім, потім... Потім, як усі ми,  
почула раптом дзвони Хіросіми.  
А потім дзвін Чорнобиля. І зону.  
І серце дзвону в попелі руїн.  
І Фукусіму, де вже й не до дзвону.  
Який він буде, наш наступний дзвін?! [1, с. 254]*

При створенні художнього простору чорнобильського циклу Ліна Костенко постійно акцентує нові його риси, пов'язані з трагедією вибуху на атомній електростанції. Конфлікт природи й цивілізації поетеса трактує в трагічному ключі, відбитому у світовідчутті ліричного суб'єкта, який спостерігає і переживає Чорнобильську трагедію. Так, у вірші «Осіння піротехніка — тумани» виникає контраст між майже іділічним простором матері й дитини як символів життя («Чиєсь дитя подибало до мами, / а мама десь на відстані сльози» [1, с. 250]) і небуттям, пов'язаним з Чорнобильською катастрофою: «У Зоні віє вітер небуття» [1, с. 250].

У центрі поезії «На березі Прип'яті спить сатана...» — символічний, міфопоетичний образ сатани як втілення світового зла, поданий через конкретні ознаки пейзажу Чорнобильської катастрофи. Дається точна географічна номінація місця дії: «На березі Прип'яті спить сатана...», яка передається образною мовою:

*На березі Прип'яті — березі — на —  
ріки, що колись була голубою [1, с. 260].*

Сатана ніби розчинився в ознаках пейзажу («прикинувся, клятий, сухою вербою», «Лежать йому села в біді і розрусі» [1, с. 260]). Поетеса створює наочний емоційно насичений знак Чорнобильської трагедії, вводячи образ атомної чорної свічки («Стоїть йому атомна чорна сві-

ча» [1, с. 260]), зображує картину присутності сатани як зла у природних пейзажних деталях:

*Уп'явся в пісок пазурями корча,  
свистить йому вітер в дуплястому вусі* [1, с. 260].

У трактування сатани, крім традиційних ознак носія зла («ікони покрив»), Ліна Костенко вводить деталь, яка модернізує цей образ, пов'язуючи з дійсністю чорнобильського лиха («Загубив респіратор»). Трагедія торжества зла реалізується у змалюванні сплячого носія зла («сатана») як «імператора»: «Оце його царство. Він тут імператор» [1, с. 260]. У деталях образу сплячого сатани очевидні типові прикмети Чорнобиля: «Той чорний реактор — і пекло, і трон» [1, с. 260]. Фінальні рядки вірша завершують тему торжества зла, втіленого у традиційному міфопоетичному образі сатани, що прагне перетворити всю Україну у трагічну Чорнобильську зону:

*І сниться йому в ореолі ворон  
вже вся Україна, вже вся Україна...* [1, с. 260].

Використовуючи світовий образ сатани — носія абсолютного зла, поетеса функціонально розгортає метафору Чорнобильської трагедії, що дозволяє акцентувати етичну тему гуманітарної катастрофи в Україні. В підтексті центральної метафори виникають типові характерні прикмети сатани як втілення зла, підступності, агресивності, владоловства. Тому у вірші створюється поетична структура багатоаспектності центрального образу твору в трактуванні ліричного суб'єкта. Специфіка трагічного звучання полягає в тому, що ліричний суб'єкт бачить абсолютне торжество зла, попереджаючи читача про подальші (після Чорнобиля) плани сатани, що загрожують людству. Звертаючись до традицій української пейзажної лірики, Ліна Костенко внутрішньо переосмислює, трансформує жанр опису природи в її хронотопічному аспекті в жанр соціальної громадянської лірики, зображуючи трагедію руйнування прекрасної Батьківщини через Чорнобильську катастрофу.

Вірш з надтекстовою назвою «Чорнобиль-2» покликаний акцентувати увагу читача на самому понятті «Чорнобиль-2». Поетеса використовує мову метафор, порівнянь, знакової предметності, розгортаючи тему антиприродного, антилюдського ефекту Чорнобиля як явища. В системі образів твору згадані «хворі» ліси («Ліси

хриплять застуджено, як бронхи» [2, с. 112]), відзначається гробова тиша зони («У Зоні тиша. Тиша гробова» [2, с. 112]), де означення «гробова» ніби розгортає тему загибелі, смерті, «мілітарного привида» Чорнобиля:

*Лиш мілітарним привидом епохи  
«Чорнобиль-2» над лісом проплива* [2, с. 112].

Чорнобильська трагедія трансформує, але остаточно не знищує природу, в якій ще збережені і «їжачок» («Там спить їжак. Їжак узимку лежень» [2, с. 112]), і «сова» («І ніч іде з ліхтариком сови» [2, с. 112]), і «косулька» («Там мох скубе косулька ще не вбита» [2, с. 112]). Метафоричний образ вірша «Чорнобиль-2» постає як втілення згубного зла, що руйнує природу:

*Йому не треба кленів і акацій,  
ні голосів, ні мальви на тину.  
Вже навітьржавим залишком локацій  
він може думать тільки про війну* [2, с. 112].

«Чорнобиль-2» виразно-оціночно визначений як «цар Антиприроди»:

*А він стоїть. Він цар Антиприроди.  
І на вітрах антенами гуде* [2, с. 113].

Співвідносячи природу і цивілізацію, Ліна Костенко протиставляє красу природи згубній, смертоносній силі цивілізації, яка породила антицивілізаційний ефект Чорнобиля.

У вірші «Кошій Безсмертний зону стереже» письменниця звертається до відомих фольклорно-казкових образів (Кошій Безсмертний, Котигорошко, Колобок) для того, щоб розкрити тему трагічної трансформації колись прекрасного локусу у світ, де немає місця казці, прекрасному:

*Як довго в селах казка не жила!  
Тепер вернулась — а вони порожні* [2, с. 205].

Три вірші («На березі Прип'яті спить сатана», «Кошій Безсмертний зону стереже», «Атомний Вій опустив бетонні повіки»), де присутні знакові образи Сатани, Атомного Вія, Кошця Безсмертного, утворюють внутрішньо об'єднаний ліричний цикл, присвячений Чорнобиллю, — своєрідний триптих. Об'єднуючим тут, зрозуміло, є



образ ліричного суб'єкта, який з глибокою пристрасністю, емоційністю гуманістично осмислює трагедію Чорнобиля, вдаючись до міфопоетичних казкових персонажів Сатани, Вія, Кошія Безсмертного. Це вже не широковідомі фольклорні чи книжкові образи, а метафоричне узагальнення, пов'язане з темою влади зла над прекрасним простором Чорнобиля, де мирно і щасливо жили люди. Вдаючись до такої образності, поетеса апелює до широкої аудиторії читачів, безсумнівно знайомих з цими персонажами.

Ліна Костенко звертається не тільки до конкретних, типологічних образів, а й використовує алегоричність у розкритті чорнобильської теми. Про це свідчить вірш «Чорні верби над ставом. Білий вечір води». Прикмети чорнобильського хронотопу — «чорні верби», «самотні сади», «некошена гуш» (тобто безлюдний простір), «цезій гусне в крові» [1, с. 252]. Тема руйнування природи й цивілізації в чорнобильському просторі створюється системою образів, які повертають нас у далеке, доцивілізаційне минуле людства («часи мезозою»), вводяться представники зниклих найдавніших тварин (динозаври, ящури, птеродактилі). В підтексті чорнобильського хронотопу виникає тема мертвої цивілізації, як її визначили закордонні журналісти, звертаючись до Чорнобильської трагедії, але не створюється узагальнений образ «мертвої зони». Основний концепт свідчить, що Ліна Костенко вірить у відродження життя. І хоча вона трактує Чорнобиль як трагедію, але трагедію оптимістичну, вводячи дескрипцію живої природи. Виникає певний картинний семантичний простір, заповнений образами тварин і рослин, метафорична семантика часу, яка покликана донести читачеві сенс згубності трагедії Чорнобиля, але не теми загибелі всього живого. Чорнобильський хронотоп, де точно вказано час і простір катастрофи, зіставляється з далеким історичним минулим. Поетеса зізнається, що «після Чорнобиля настає збій історичного часу. Інші стихії вирують на Землі, за іншим ритмом йде Історія» [3, с. 181].

Трансформуючи поетологічні особливості пейзажної лірики, де обов'язково повинна бути дескрипція природи, Ліна Костенко вводить тему зміни природи через Чорнобильську катастрофу. У вірші «Страшні корчі вербових ікебан» створюється історично датований пейзаж. Система деталей, де фігурують й оригінальні образи хворого дерева («Страшні корчі вербових ікебан» [2, с. 151]), і дикого кабана, який опиняється в міському просторі Чорнобиля («Недавно в

Чорнобилі дикий кабан / переходив вулицю біля аптеки» [2, с. 151]), і мертвої річки («і мертва річка зблискує, як ртуть» [2, с. 151], покликана передати трагічне світовідчуття ліричного суб'єкта. Але в змінених катастрофою пейзажах поетеса згадує про квітучу яблуню («яблуні цвітуть» [2, с. 151]), яка вводить тему перемоги життя над мертвим світом, незважаючи на те, що в цьому світі немає людей («людей нема» [2, с. 151]). Безлюдність пейзажу підсилює трагічний колорит, що дозволяє поетесі запліднити закони пейзажної лірики гострою соціально-історичною темою, підняти проблему гуманітарної катастрофи і тим самим трансформувати жанр пейзажної лірики в лірику громадянську.

Твори, присвячені Чорнобилю, не зібрані автором у групу віршів, але в читацькому сприйнятті вони групуються в особливий цикл. Можливо, Ліна Костенко не збирає твори з чорнобильською тематикою в окремий цикл тому, що Чорнобиль настільки глибоко проник у душу, світосприйняття ліричного суб'єкта, що він постійно виникає в її творах як периферійна тема, як асоціація з іншим проблемно-тематичним вузлом. Поетеса, називаючи одну зі своїх збірок «Інкрустації», ніби підкреслює, що вірші, які входять до неї, є різноманітними вкрапленнями, які притаманні феномену інкрустації. Такий принцип збірки дозволяє підкреслити властивий ліричному суб'єкту інтерес до різноманітних проблем, що створюють ефект «вузла проблем». Така структура, внутрішньо полемічна по відношенню до формування збірки на основі тільки однієї проблемно-тематичної єдності, створює образ ліричного суб'єкта як особистості, схильної до аналізу й переживання численних проблем життя сучасної людини. У підтексті такої структури лежить визнання найрізноманітніших проблем: особистих, соціально-політичних, етико-філософських – і їх певного органічного їх взаємозв'язку.

Усі вірші, які можна розглядати як чорнобильський цикл, пронизані творчою індивідуальністю Ліни Костенко, її вмінням спиратися на традиції, змінювати і збагачувати їх. Звертаючись до традицій класичної пейзажної лірики, де домінує дескрипція краси і гармонії природи, подана очима спостерігача, який милується нею, поетеса модифікує поетику цього жанру, реалізуючи тему трагічної дисгармонії природи, її руйнування через технологічну катастрофу Чорнобиля. Трагічнесвітовідчуття ліричного суб'єкта, що сприймає пейзаж Чорнобиля після катастрофи як свою особисту трагедію, трансформує

традиційну описово-аналітичну пейзажну лірику в лірику громадянську. І звернення до міфопоетичних образів, і соціальний підтекст, який виникає у віршах лірико-пейзажного жанру, змушує згадати про класичні традиції української поезії, зокрема про лірику Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, яких поетеса глибоко цінує. Цю особливість синтезу традицій у ліриці Ліни Костенко відзначає О. В. Ковалевський: «Ці дві течії духовного життя свого народу — сквородинську шевченківську — органічно поєднає у своїй творчості Ліна Костенко, доводячи, що і в сучасному складному, глобалізованому світі, повному небувалих історичних загроз, ріка української національно-духовної традиції не змліюється, а вперто прокладає собі шлях у майбутнє» [4, с. 14]. Григорій Клочек справедливо вважає, що «Ліна Костенко — прямий духовний нащадок Шевченка, Лесі Українки, Франка. Поетів такого масштабу, такого дарування народжується мало — один-два на століття. Вона наближена до Істини. У неї абсолютний слух до «голосу віків»... Ліна Костенко — Поет унайповнішому, справжньому розумінні цього слова. А це означає, що в неї загострене розуміння Краси. Поняття Краси стосується всього духовного і матеріально сушого у цьому світі. Є краса природи, краса слова, краса думки, краса почуття, краса вчинку... Саме на ґрунті возведеної до культу Краси (у всіх її виявах) і постають її поетичні шедеври» [5, с. 20–21]. В. П. Саєнко доповнює точку зору О. В. Ковалевського: «Дивовижне співзвуччя творчості Лесі Українки і Ліни Костенко, наче й немає між ними часової відстані, особлива духовна спорідненість і водночас незалежність власного художнього світу говорять про європейський тип митця, який укоренився в українській літературі...» [6, с. 241].

В поетичному світі Ліни Костенко, який надзвичайно багатий і різноманітний думками, почуттями, образами, трагедія Чорнобиля дуже часто відлунує навіть тоді, коли вірші прямо не розвивають цю тему. Так, наприклад, у вірші «Прийшов у місто дуже гарний лось» [2, с. 207] детально відтворюється образ тварини, яку люди сприймають і як ліричний об'єкт, і як прекрасну істоту природи, близьку людині:

*А що такого? Лосі нам рідня.*

*Креснув рогами — як трамвайні дуги [2, с. 207].*

Фінальний рядок несподівано апелює до теми Чорнобиля:

*Він, може, йшов до мене навмання —*

*з моїх лісів, з чорнобильської туги [2, с. 207].*

Наскрізними образами-лексемами, що об'єднують вірші в чорнобильський цикл, виступають топографічні назви: «Україна», «Чорнобиль», «Рудий ліс», «Прип'ять», «Зона», «Хіросіма», «Фукусіма», «Острів Надії», «Антиприрода». Ця система образів розвиває концепт непереможності життя, навіть незважаючи на смертельну небезпеку Чорнобиля. Зазвичай у пейзажній ліриці виділені пори року. У віршах чорнобильського циклу виникає тема позачасся, з якою пов'язується чорнобильський хронотоп.

Крім лісу, також репрезентуються типові для цієї місцевості тварини й риби (їжаки, лось, косулька, дикий кабан, щука, гуси, ворона, сова), рослини (клен, акація, верба, береза, бузок, яблуня, малина, жоржини), що представляють характерну флору й фауну України. Ця система образів розвиває концепт непереможності життя.

Ритмічно-інтонаційна напруженість віршів, створювана риторичними питаннями, знаками оклику, пронизує чорнобильську тему, виразно передає глибоко гуманістичне, емоційно-експресивне громадянське світосприйняття поетеси, для якої Чорнобильська трагедія — це постійний біль, який входить у трагічне світосприйняття і світовідчуття її ліричного суб'єкта. Слід погодитись із думкою Д. Дроздовського, що «Ліна Костенко — Поет, творчість якого, безперечно, вартує Нобелівської премії. Але ця премія — не результат навіть одного року. Зрештою, це випробування, яке може або пройти, або не пройти Україна. Не премія має бути стимулом, а потреба гідної думки про себе у світі. Коли голосом української культури (думки) у світі стає поезія Ліни Костенко, тоді можна не хвилюватися за майбутнє України»[7].

Безперечно, ліричні вірші Ліни Костенко, які складають окремий цикл, присвячений Чорнобилю, ввійдуть в історію української поезії як значний художній та громадянський внесок поетеси в скарбницю національної культури.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші / Ліна Костенко — Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. — 416 с.
2. Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської. — 2-е вид. — Київ:Либідь, 2016. — 288 с.
3. Дзюба І. Є поети для епох / І. М. Дзюба. — Київ: Либідь 2011. — 208 с.

4. Ковалевський О. В. Ліна Костенко: філософія бунту й «філософія серця»: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. В. Ковалевський. — Харків: Прапор, 2002. — 14 с.
5. 5. Костенко Ліна: навчальний посібник-хрестоматія / ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. — Кіровоград: Степова Еллада, 1999. — 320 с.
6. Саєнко В. П. Ліна Костенко і Леся Українка: традиція, контекст, художня своєрідність / В. П. Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства: збірн. наук. праць / ред. кол.: Шляхова Н. М. (відповід. ред.), Сивокін Г. М. та інші. — Одеса: Маяк, 2002. — Вип. 10 — С. 241–250.
7. Дроздовський Д. «...Не дай Бог бути лідером юрби!» [Електронний ресурс] / Д. Дроздовський // День. — 2010. — № 62. — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/ne-day-bog-buti-liderom-yurbi>

## ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАКТОВКИ ТРАГЕДИИ ЧЕРНОБЫЛЯ В ЛИРИКЕ ЛИНЫ КОСТЕНКО (статья вторая)

*Татьяна Филат, д-р филол. наук, проф.,  
заведующая кафедрой языковой подготовки*

*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 и центр лирического переживания, образуя законченное произведение. Чернобыльская трагедия настолько глубоко вошла в поэтическое сознание поэтессы, что даже в произведениях на другую тему 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 two)

*Filat T. V., Doctor of Philology, Professor, Language training department  
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. Dmitro Drozdovskiy. «...Ne day Bog buti liderom yurbi!» [«...Do not let God be the leader of the crowd!»] Gazeta «Den»no. 62, 2010. [Elektronniy resurs], D. Drozdovskiy, Rezhim dostupu: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/ne-day-bog-buti-liderom-yurbi>
2. Dzyuba I. (2011) E poeti dlya epoh [Therearepoetsforepochs], I. M. Dzyuba, Kyiv:Libid, 208 p.[in Ukrainian].
3. Kostenko Lina (2015) Trista poezIy. Vibriani virshi [Threehundredpoeticworks. Selected poems], Lina Kostenko, Kyiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, 416 p.[in Ukrainian].
4. Kostenko L. V. (2016) Richka Geraklita [TheriverofHeraclitus], Lina Kostenko: uporyad. ta peredm. O. Pahlovskoyi. 2-ge vid.. Kyiv:Libid, 288 p. [inUkrainian].
5. Kovalevskiy O. V. (2002) Lina Kostenko: filosofIya buntu y «filosofIya sertsya» [LinaKostenko: philosophyofriotand«philosophyoftheheart»]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. O. V. Kovalevskiy. Harkiv: Prapor, 14 p. [inUkrainian].
6. Lina Kostenko (1999): Navchalniy posibnik-hrestomatiya [Textbook-reader], ideya, uporyadkuvannya, interpretatsIya tvorIv Grigoriya Klocheka. Kirovograd, 320 p. [inUkrainian].
7. Saenko V. P. (2002) Lina Kostenko i Lesya Ukrayinka: traditsiya, kontekst, hudozhnya svoeridnist [LinaKostenkoandLesiaUkrainka: tradition, con-

text, artisticpeculiarity], V. P. Saenko, Problemi suchasnogo literaturoznavstva: Zbirn. nauk. prats: issue 10, Red. kol.: Shlyahova N. M. (vidpovid.red.), Sivokin G. M. ta inshi, Odesa: Mayak, P. 241–250.[inUkrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30 березня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146425>

УДК 821.161.1–1.Ширяев«20»

## ДИАЛОГ С СЕРЕБРЯНЫМ ВЕКОВ В «АРГЕНТИНСКОМ» ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ ПОЭТА-ЭМИГРАНТА А. ШИРЯЕВА. К ВОПРОСУ ОБ «АПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ» ПОЭТИКЕ

*Светлана Фокина, к. филол. н., доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*svetlana\_fokina@ukr.net*

*В статье исследовательский поиск направлен на выявление показателей диалога Андрея Ширяева с поэтической линией Серебряного века. Прослежены трансформации образной системы стихотворений О. Мандельштама, А. Ахматовой, А. Блока, М. Цветаевой, В. Каменского в рамках лирического сюжета стихотворения «Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...». Выявлены признаки близости авторскому сознанию А. Ширяева дионисийско-мистериального дискурса. Проанализированы признаки так называемой «апокалиптической» поэтики. Отмечена и некая тенденция тяготения к аполлоническим доминантам художественного мышления поэта-эмигранта. Осмыслено значение интертекстуальности и подтекста для создания ширяевского лирического сюжета.*

**Ключевые слова:** диалог, Серебряный век, поэт-эмигрант, «апокалиптическая» поэтика, метафоричность, дионисийский дискурс.

**Актуальность поднятой проблемы** обусловлена как интересом современной филологической мысли к феномену литератора-эмигранта, так и вниманием к аспектам дионисийского и аполлонического мироощущений художников слова.

**Исученность.** В предшествующей статье автора данного исследования была осуществлена попытка осмыслить «включение феномена танго и представлений о Карлосе Гарделе в авторский миф» [6, с. 279] Андрея Ширяева, а диалог поэта-эмигранта с Серебряным веком рассматривался в качестве перспективы дальнейшего исследования.

**Цель** — выявить, как интертекстуальные отсылки к лирике Серебряного века в ширяевском поэтическом тексте интерпретируются авторским поэтическим сознанием в ключе «апокалиптической» поэтики.

Ширяевское стихотворение «Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...» строится как своего рода парафраз прославленной и трагической биографии Карлоса Гарделя. Авторскую версию мифа о кумире Аргентины Карлосе Гарделе А. Ширяев создает через приз-



му углубленности в лирику Серебряного века как на уровне интертекстуальном, так и в плане усвоения его аксиологических доминант. По утверждению Ю. Степанова, «поэтика трагически ушедшего из жизни Андрея Ширяева максимально сложна и имеет <...> максимальный коэффициент тропонасыщенности» [5, с. 3]. Яркий выраженный метафорический потенциал лирики А. Ширяева, отмеченный Ю. Степановым, является свидетельством близости авторскому сознанию поэта-эмигранта элементов мистериально-дионисийского дискурса, с потенциальным тяготением соответственно к «апокалиптической поэтике».

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём.<br/>Бессонница. Гардель. Говядина на льдине.<br/>В пространстве между мной и колумбийским дном<br/>проносится июнь, как ветер в Мельдине.</i></p> <p><i>Шипит огонь. Шипит сквозь зубы патефон.<br/>Шнуруя у окна высокие ботинки,<br/>я путаю узлы, когда мадам Ивонн,<br/>качнув бедром, легко спускается с пластинок.</i></p> | <p><i>Она идёт. И я, невидимый холуй,<br/>скольжу за ней, как тень от факела Гекубы.<br/>Гардель. Он так похож на грубый поцелуй,<br/>что, стоя у перил, она кусает губы.</i></p> <p><i>Балкон и танго. Ночь. Потёртый переплёт,<br/>в котором я — Харон, приبلудная гримаса —<br/>готовлю для него последний самолёт<br/>и жарю для неё божественное мясо.</i></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Неравнодушие А. Ширяева к метатеме музыки вообще, а в данном поэтическом тексте — интерес к феномену танго и к личности его легендарного исполнителя, помимо сильного потенциала, связанной и с биографической особенностью современного поэта: временной работой в консерватории и его выступлениями в качестве барда. Внимание к музыкальности и музыкальной мифологии в лирике А. Ширяева может иметь еще одно объяснение: своеобразие поэтического мышления автора, сопрягающего различные метафоры, мотивы, мифологемы и мерцающие образы в лирический сюжет, неожиданный и даже парадоксальный, внешне принципиально лишенный логичности развития. Такая специфика поэтического мышления близка барочной и авангардной поэзии, обнажает музыкальность мировосприятия автора. Другим важным аспектом авторского сознания А. Ширяева становится предрасположенность к дионисийскому мировосприятию и

установка на диалог как модель создания художественности и познания мира. Такой тип диалога, укорененный в дионисийство, согласно концепции О. А. Ханзен-Лёве, можно охарактеризовать как апокалиптический (от «*apokalyptein*» = обнаруживать, раскрывать) [см. 7, с. 141]. По утверждению О. А. Ханзен-Лёве, «дионисийство олицетворяет принцип <...> внутренних и тайных энергий, телесности и инкарнации, акустических и просодических выражений-восприятий» [7, с. 136]. Диалогичность, метафоричность, трагичность и «недосказанность экстаза и музыкального элемента» [7, с. 140] присущи дионисийскому творческому акту, и соответствуют апокалиптической поэтике, ориентированной на обнажение потаенного и придание глубины поверхностному. При этом ширяевская поэтика явно не лишена и определенного тяготения (по принципу взаимодополнения) к некоторым элементам аполлонического, в частности к высокой степени интертекстуальности и особенной значимости подтекста.

Примечательно, что в стихотворении, посвященном К. Гарделю, явно просматриваются интертекстуальные переключки с различными стихотворениями Серебряного века. В данном плане необходимо обозначить те поэтические тексты, из которых наиболее четко выступают цитаты, аллюзии и смысловые пласты в ткани лирического послания А. Ширяева, в игровом ключе обращенного к Гарделю и мадам Ивонн. Прежде всего, следует выделить стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» О. Мандельштама, «Вечером» («Звенела музыка в саду...») А. Ахматовой, «Незнакомка» А. Блока, «Нет! Еще любовный голод...» М. Цветаевой и «Танго с коровами» В. Каменского. Отсылки к вышеупомянутым стихотворениям проявляются в ширяевском поэтическом тексте на уровне неточных, но вполне узнаваемых и даже эмблематических цитат.

А. Ширяев не только использует искаженную цитату-заглавие мандельштамовского стихотворения, но и переосмысляет ряд его мотивов, моделируя, таким образом, подтекстовый пласт своего лирического сюжета. Общая для обоих поэтических текстов тема бессонницы, но в ширяевском варианте вместо Гомера фигурирует Гардель. Такая переориентировка не случайна и означает установку на разнонаправленный диалог, как признак апокалиптической поэтики. Диалогические коды акцентируют глубинную значимость для автора культуры античности, европейского наследия, а главное — поэтической линии Серебряного века. При этом замена Гомера Гарделем зна-

менує необхідну А. Ширяєву смену орієнтирів для авторського свідання, особливо в процесі ідентифікації. Гардель стає знаком близькості латиноамериканської епістемати для емігранта в Еквадор російського поета. Для А. Ширяєва Гардель осмислюється як міфологічна фігура співака спроможна стати альтернативою великому еллінському аєду, створеному «Іліаду» і «Одіссею». Видно, в сприйнятті А. Ширяєва танго, виконувані Карлосом Гарделем, їх міфологізація народним свіданням, для Аргентинської і ширше всієї Ібероамериканської культури стають свого роду варіантом гомеровських поем.

Другий аспект ремінісценції мандельштамівського стихотворення в поетическому дискурсі А. Ширяєва – трансформації теми журавлиного клина в політ Гарделя в Медельїн, Єлени Троянської в образ рокової і притягальної мадам Івонн, мотива шуму моря і грохоту в аллюзію авіакатастрофи, в якій гине Гардель.

|                                                                                       |                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>О. Мандельштам</b><br><i>«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»</i>                  | <b>А. Ширяева</b><br><i>«Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...»</i>                  |
| <i>... сей поезд журавлиный,<br/>Что над Элладю когда-то поднялся.</i>                | <i>В пространстве между мной и колумбийским дном<br/>проносится июнь, как ветер в Медельине</i> |
| <i>Куда плывете вы? Когда бы не Елена,<br/>Что Троя вам одна, ахейские мужи?</i>      | <i>я путаю узлы, когда мадам Ивонн,<br/>качнув бедром, легко спускается с пластинки</i>         |
| <i>И море черное, витийствуя, шумит<br/>И с тяжким грохотом подходит к изголовью.</i> | <i>готовлю для него последний самолёт</i>                                                       |

Созвучия поетического текста А. Ширяєва, посвященного Гарделю, со стихотворенням А. Ахматової, більш приховані, ніж парафрази з О. Мандельштама. Але для моделювання ширяєвського ліричного сюжету ахматовські пласти не менш значимі. Мотив горестного музикального звона модифікується в метатему танго, виконуваних при житті К. Гарделем. Образ устриць на льоду замінюється телятиною, видно в підтексті підключаючи смислової комплекс, пов'язаний з символом заклання тельця і жертвоприношення. Єсть переключки і теми любовного свідання, рішення А. Ахматової і сучасним поетом. В ахматовському ліричному посланні обігра-

вається підкреснено маскулинний образ перемігача, володаря загадкової, насмішливої, невимовної і кілька зовнішньо холодної природи, що викликає в уяві читача воспоминання про імідж Ніколая Гумілієва, підтримуваному самим поетом і проявляючись в ахматовській ліриці як «вповне відома гумілівська поетична «міміка»» [4, с. 249]. В ширяєвській же поетичній версії міфологема чоловічості переадресовується Гарделю, а рокове початок — фантомній мадам Івонн.

| <i>А. Ахматова «Вечером»</i>                                                                                                                | <i>А. Ширяев</i>                                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Звенела музыка в саду<br/>Таким невыразимым горем.<br/>Свежо и остро пахли морем<br/>На блюде устрицы во льду.</i>                       | <i>«Бессонница. Гардель. Говядина на<br/>льдине»;</i>                                                     |
| <i>«Он мне сказал: «Я верный друг!»<br/>И моего коснулся платья»;<br/>«Лишь смех в глазах его спокойных<br/>Под легким золотом ресниц».</i> | <i>Гардель. Он так похож на грубый<br/>поцелуй,<br/>что, стоя у перил, она кусает губы.</i>               |
| <i>А скорбных скрипок голоса<br/>Поют за стелющимся дымом:<br/>«Благослови же небеса —<br/>Ты в первый раз одна с любимым».</i>             | <i>Балкон и танго. Ночь. Потёртый<br/>переплёт,<br/>&lt;...&gt;<br/>и жарю для неї божественное мясо.</i> |

В стихотворенні А. Ширяєва образ мадам Івонн і самоощущення ліричного героя явно орієнтовані і на парафраз «Незнакомки» А. Блока. Мотив нічного пирі і почуття обреченості і уєдіння із ширяєвської поетичної фантазії явно переключаються з ресторанної темою і мотивом самотності у А. Блока. Образ сонця, згаданий А. Блоком (*А в небі, ко всьому приучений, / Бессмысленно кривится диск*), в тексті А. Ширяєва модифікується в диск пластинки (*«...когда мадам Ивонн, качнув бедром, легко спускается с пластинки»*). Блоківська загадочна Незнакомка, представлена баченням, з'являючись, *«Всегда без спутников, одна, Дыша духами и туманами»* і незмінно зв'язана з перехідним простором вікна, перетворюється в ширяєвському поетичному свіданні в ще більш призрачну мадам Івонн, яку також оточують прямо і потенційно медіальні об'єкти (*узлы, пластинка, перила, балкон*). Зачарованість блоківського героя і образи сонних офіціантів і п'яниць *«с глазами кроликов»* замінені самоопределенням ширяєвського ліричного «я», характеризуючого свою унічижну позицію

влюбленного быть незаметным спутником-службой. Облик блоковской Незнакомки («*И шляпа с траурными перьями*») трансформируется во «вдовство» Мадам Ивонн после гибели Гарделя. В модифицированном виде А. Ширяев также обыгрывает блоковские строки «*Глухие тайны мне поручены, / Мне чье-то солнце вручено*», задавая экзистенциал обреченности лирического героя стать в мистериальном плане своего рода посредником гибели Гарделя («*готовлю для него последний самолёт / и жарю для неё божественное мясо*»).

|                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>А. Блок</b><br>«Незнакомка»                                                                                                                | <b>А. Ширяев</b><br>«Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...»                                                                                                  |
| <i>И каждый вечер, в час назначенный,<br/>(Иль это только снится мне?)<br/>Девичий стан, шелками схваченный,<br/>В туманном движется окне</i> | «я путаю узлы, когда мадам Ивонн,<br>качнув бедром, легко спускается с пластинки»;<br>«Гардель. Он так похож на грубый поцелуй,<br>что, стоя у перил, она кусает губы». |
| «Как я, смирен и оглушен»;<br>«И странной близостью закованный»                                                                               | «Она идёт. И я, невидимый холуй,<br>скольжу за ней, как тень от факела Гекубы»;<br>«...Потёртый переплёт,<br>в котором я — Харон, приبلудная гримаса»                   |

Тема **любовного голода** и каннибалические коннотации как метафора страсти, сближают стихотворение А. Ширяева с образной системой поэтического текста М. Цветаевой «Нет! Еще любовный голод...». Переосмысление цветаевских строк «*Но увы! На этот детский / Рот — Ширази лепестки! Все людское людоедство / Точит зверские клыки*» пронизывает ткань поэтической фантазии А. Ширяева. Идею «любовного голода» воплощает мадам Ивонн. Гардель же воплощает зрелость и мужественность («Гардель. Он так похож на грубый поцелуй»), переиначивающие цветаевский образ «детского рта». Гибель певца танго, неистовая любовь всего латиноамериканского мира и безжалостность к нему судьбы, становится ширяевским переосмыслением мотива «людского людоедства».

В ширяевской поэтической фантазии цветаевская метафора людоедства реализуется практически буквально как возможность поедания мадам Ивонн «плоти» сторовшего Гарделя («*И жарю для нее божественное мясо*»). Такой аспект высвечивает в героине демониче-

ские коннотации, акцентируя тему вампиризма. В то же время «вдовство» героини символически реализует ее желание воссоединения с Гарделем, аналогично страсти лирического героя к роковой женщине-фантому. По мнению Т. Михайловой и М. Одесского, «стремление обрести возлюбленную описывается посредством проекции как ее собственное желание воссоединиться с героем. Подвидом сюжета о жене из Иного мира может быть назван фольклорный мотив о расколдовывании девушки, временно (или от рождения) попавшей во власть сил тьмы» [3, с. 135]. Аналогичная ситуация, обыгрываемая в подтексте лирического сюжета А. Ширяева, позволяет интерпретировать стремление лирического героя униженно служить мадам Ивонн и необходимость переживать трагическую гибель Гарделя, даже чувствовать себя ее соучастником (*«готовлю для него последний самолет»*), как потенциальную возможность расколдовывания аргентинской версии Незнакомки.

В рамках данного научного поиска необходимо уточнить положение о сущности мадам Ивонн, предложенное автором исследования на предыдущих этапах осмысления феномена танго как музыки страсти в ширяевском лирическом послании [см. 6]. В предшествующей статье утверждалось: «... мадам Ивонн, становится воплощением сексуальности и предчувствия эротического переживания. Желая Гарделя, опьяненная музыкой танго, *«она кусает губы»*, что выдает интенсивность ее влечения, эротические стремления — даже симуляцию поцелуя, и предвкушение поглощения» [6, с. 282]. Следует отметить, А. Ширяев поливалентно моделирует женский образ-призрак, так что мадам Ивонн возможно воспринимать и как демоницу, и как воплощение влюбленности и непосредственности. Героиня оказывается сама зачарованной, а ее жизненный цикл совпадает с вращением диска пластинки с записью голоса Гарделя.

В стихотворении А. Ширяева есть мотивы и образы также, несомненно, общие с «Танго с коровами» В. Каменского: быстротечность жизни, танго, полет, говядина / мясо, заменяющее каменсковских коров, переходные пространства, граммофон, девушка, превратившаяся в ширяевской версии в воспетую Гарделем мадам Ивонн. Соотнесение загадочной мадам Ивонн с образом восхищенной и зардевшийся от счастья видеть авиатора каменсковской «пунцовой девушки» позволяет дать новый код для интерпретации ширяевского женского образа. В данной проекции героиня-фантом предстает ли-

пенной демоничности и рокового ореола Елены Троянской, обретая другую еленину ипостась быть воплощением женской прелести.

|                                                         |                                                                                                          |
|---------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>«Танго с коровами»<br/>В. Каменского</b>             | <b>«Креольский дрозд поёт всё лучше с каж-<br/>дым днём...»<br/>А. Ширяева</b>                           |
| <i>Жизнь короче визга воробья;</i>                      | <i>В пространстве между мной и колум-<br/>бийским дном /<br/>проносится июнь, как ветер в Медельине;</i> |
| <i>Мы — Открыватели Стран —<br/>Завоеватели Воздуха</i> | <i>готовлю для него последний самолёт</i>                                                                |
| <i>Или лучше — заведем граммофон</i>                    | <i>Шипит огонь. Шипит сквозь зубы патефон</i>                                                            |
| <i>Я хочу один — один плясать<br/>Танго с коровами</i>  | <i>Гардель. Он так похож на грубый поцелуй;<br/>Балкон и танго...</i>                                    |
| <i>От слез / Бычьей ревности</i>                        | <i>Говядина на льдине; и жарю для неё боже-<br/>ственное мясо</i>                                        |
| <i>И перекидывать мосты</i>                             | <i>у окна; я путаю узлы; стоя у перил; балкон</i>                                                        |
| <i>До слез<br/>Пуцовой девушки</i>                      | <i>...когда мадам Ивонн,<br/>качнув бедром, легко спускается с плас-<br/>тинки</i>                       |

А. Ширяев трансформирует коровью тему из каменковского поэтического текста, имплицитно вводя в свой стихотворение символ заклания тельца с авторским акцентом на гастрономическом коде («Бессонница. Гардель. Говядина на льдине»). Для аргентинской культуры показательно интерпретации мифологемы заклания не только в сугубо религиозном контексте, но и в плане документальном. Так в романе аргентинского писателя Томаса Элоя Мартинеса «Он поет танго» есть следующее упоминание: «...в Музее латиноамериканского искусства я натолкнулся на короткометражный фильм 1961 года под названием «Ремесло», в котором показывалось, как коров оглушают ударами молота, а потом живьем сдирают с них шкуру» [2, с.147]. Таким образом, знак заклания может восприниматься как преобразованный элемент эллинско-христианских традиций в рамках самобытной аргентинской эпистемы.

Гардель в мифологическом смысле предстает жертвой, что запускает механизм сакрализации. С точки зрения С. Зенкина, обретение сакральности соответствует двум этапам прохождения ритуала: жертвоприношение сменяющееся обретением божественности, в семиотическом плане предстает как «сложная игра подмен и «неузнаваемых»

ритуально-мифологічних превращень» [1, с. 229]. Статус жертви активізує в ширяєвському поетическому тексті діонісійський комплекс і відповідуючі потенціали трагічності, трансгресивності, метафоричності.

**Висновки.** Інтертекстуальні посилання на поетическі тексти О. Мандельштама, А. Ахматової, А. Блока, М. Цветаєвої, В. Каменського вступають в діалог со стихотворенням А. Ширяєва *о Гарделі*, формуючи підтекстовий рівень, який в то ж час стає чимось на зразок авторського коментаря-підстрочника. Трансгресивний потенціал образної системи поетическої фантазії російського поета *о Гарделі* можна пояснити рядом факторів. С однієї сторони близькістю діонісійському типу мироощущення, даючого установку на поліфонічність і музичальність. С другої – потенціальною пограничністю авторського свідомості поета-емігранта. Ширяєвський поетический міф визначає знаходження як непрямо авторського, так і лірического «я» на перетині культури російської, європейської і латиноамериканської з характерним набором різних міфологем, образів, інтертекстів. Пошук А. Ширяєвим в аргентинському епістемологіческому наслідді шляхів для нової самоідентифікації, органічних «апокаліптическої поезії», направлений на одночасне утвердження своєї укорененості в традиції лірики Сріб'яного віка.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зенкін С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / С. Зенкін. – М. : РГГУ, 2012. – 537 с.
2. Мартинес Т. Э. Он поет танго / Т. Э. Мартинес. – М. : Эксмо, 2006. – 288 с.
3. Михайлова Т. А. Граф Дракула: опыт описания / Т. А. Михайлова, М. П. Одесский. – М. : ОГИ, 2009. – 208 с.
4. Пахарева Т. А. Из чего соткан «Гость» А. Ахматовой / Т. А. Пахарева // Сріб'яний вік: діалог культур : [зб. науч. ст.] / [отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одеса : Астропринт, 2018. – С. 244–256.
5. Степанов Ю. Выдающийся поэт Андрей Ширяев : [предисловие к изданию] / Ю. Степанов // Ширяев А. В. Случайный ангел. – М. : Издательство Евгения Степанова, 2016. – С. 3–5.
6. Фокина С. А. Интерпретация танго как музыки страсти в поэтической фантазии Андрея Ширяева *о Гарделі* / С. А. Фокина // Мова і культура (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – Вип. 21; Т. V (194). – С. 278–286.



7. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду ; [пер. с нем.] / О. А. Ханзен-Лёве. — М. : РГГУ, 2016. — 450 с.
8. Ширяев А. «Креольский дрозд поёт всё лучше с каждым днём...» [Электронный ресурс] / А. Ширяев // Мастер зеркал — поэзия и проза. — Режим доступа к ист. : <http://www.shiryaev.com/kreolskij-drozhd-poyot-vsyoluchshe-s-kazhdym-dnyom/>

## ДІАЛОГ ЗІ СРІБНИМ ВІКОМ В «АРГЕНТИНСЬКОМУ» ЛІРИЧНОМУ СЮЖЕТІ ПОЕТА-ЕМІГРАНТА А. ШИРЯЄВА. ДО ПИТАННЯ ПРО «АПОКАЛІПТИЧНУ» ПОЕТИКУ

*Світлана Фокіна, к. філол. н., доцент*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті дослідницький пошук спрямований на виявлення показників діалогу Андрія Ширяєва з поетичною лінією Срібного століття. Простежені трансформації образної системи віршів О. Мандельштама, А. Ахматової, А. Блока, М. Цветаєвої, В. Каменського в рамках ліричного сюжету вірша «Креольський дрозд поет все лучше с каждым днем...». Виявлені ознаки близькості авторської свідомості А. Ширяєва до діонісійсько-містеріального дискурсу. Проаналізовані ознаки так званої «апокаліптичної» поезики. Відзначено певну тенденцію стосовно тяжіння до аполонівських домінант художнього мислення поета-емігранта. Осмислено значення інтертекстуальності та підтексту для створення ширяєвського ліричного сюжету.*

***Ключові слова:** діалог, Срібне століття, поет-емігрант, «апокаліптична» поезика, метафоричність, діонісійський дискурс.*

## DIALOGUE WITH THE SILVER AGE IN THE «ARGENTINA» LYRICAL PLOT OF THE POET EMIGRANT A. SHIRYAEV. TO THE QUESTION OF «APOCALYPTIC» POETICS

*Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*The relevance of the **lifted problem** is caused as the interest of a modern philological thought in a phenomenon of the writer emigrant, and attention in aspects of Dionysian and Apollonian attitudes of literary artists. **The purpose** of article is to reveal as intertextual sendings to lyrics of the Silver age in the shiryaevsky poetic text are interpreted by author's poetic consciousness in a key of «apocalyptic» poetics. The poem «The Creole Thrush Sings Better and Better Every Day ...» is under construction as paraphrases of the glorified and tragic biography of Carlos Gardel. A. Shiryayev is creates the author's version of the myth about an idol of Argentina Carlos Gardel at undoubted depth in lyrics of the Silver age. Pronounced metaphorical potential of lyrics of A. Shiryayev is the evi-*

dence of proximity author's consciousness of the poet emigrant of elements mysteriological Dionysian a discourse, with potential inclination respectively to «apocalyptic poetics». During the research have been analysed signs of so-called «apocalyptic» poetics. Also a certain tendency of inclination to Apollonian dominants of art thinking of the poet emigrant is noted. The implication of the poem of Shiryayev is formed by intertextual sendings to O. Mandelstam «Insomnia. Homer. Hard sails ...», A. Akhmatova «In evening» («Music ringed in a garden...»), A. Blok «The Stranger», M. Tsvetaeva «There is no love hunger yet...», V. Kamensky «Tango with cows» poetic texts. This subtext level is something like the author's comment and the word-per-word translation. The poetic myth by A. Shiryayev is characterized by proximity to Dionysian type of attitude and the transgressive nature of author's consciousness of the poet emigrant.

**Key words:** dialogue, Silver age, poet emigrant, «apocalyptic» poetics, metaphoricalness, Dionysian discourse.

## REFERENCES

1. Zenkin, S. (2012), *Nebozhestvennoe sakral'noe : Teorija i hudozhestvennaja praktika* [Not divine sacral : Theory and art practice], RGGU, Moscow, Russia.
2. Martines, T. Je. (2006), *On poet tango* [He sings a tango], Jeksmo, Moscow, Russia.
3. Mihajlova, T. A. and Odesskij, M. P. (2009), *Graf Drakula : opyt opisaniya* [Count Dracula : experience of the description], OGI, Moscow, Russia.
4. Pahareva, T. A. (2018), «From what A. Akhmatova's «Guest» is weaved», *Serebrjanyj vek: dialog kul'tur*, pp. 244–256.
5. Stepanov, Iu. *Vydaiushchiisya poet Andrei Shiriaev : (predislovie k izdaniyu)* [Outstanding poet Andrey Shiryayev: (the preface to the edition)], *Shiriaev A. V. Sluchainyi angel*, Izdatelstvo Evgeniia Stepanova, Moscow, Russia, 2016, pp. 3–5.
6. Fokina, S. A. (2018), «Interpretation of a tango as passion music in poetic imagination of Andrey Shiryayev about Gardel», *Mova i kul'tura*, vol. 21 / 5, pp. 278–286.
7. Hanzen-Ljove, O. A. (2016), *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture : Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in the Russian culture: From symbolism to avant-garde], RGGU, Moscow, Russia.
8. Shirjaev, A. «*Kreol'skij drozd pojot vsjo luchshe s kazhdym dnjom...*» [«The Creole thrush sings better and better every day ...» : lyric poem], available at: <http://www.shiryaev.com/kreolskij-drozd-poyot-vsyo-luchshe-s-kazhdym-dnyom/>

Стаття надійшла до редакції 18 серпня 2018 р.

## ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

---

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312—6809.2018.27.146426>

УДК 82. 0 (083. 77)

### А. БАРБЮС, Е. РЕМАРК Й О. ГОНЧАР: МАЙСТЕРНІСТЬ АНТИВОЄННОЇ РОМАНІСТИКИ

*Микола Гуменний, д-р філол. наук, проф.,*

*Віра Гуменна, канд. філол. наук, доц.*

*Південноукраїнський національний педагогічний університет*

*ім. К. Д. Ушинського, м. Одеса*

*pavlyuknadya@gmail.com*

*Стаття присвячена дослідженню художньої структури антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара. Окреслено спільне й відмінне в сюжетно-композиційній основі романів, психології персонажів, портретно-пейзажному аспекті, екстер'єрах та інтер'єрах, авторській мові тощо. Особлива увага акцентується на особливостях їхнього художнього методу — реалістично-натуралістичному (А. Барбюс й Е. Ремарк) і реалістично-романтичному (О. Гончар). При вивченні наскрізних художніх деталей, повторюваних епітетів або однокорінних слів, однотипних тропів, образів-символів, або мовно-жестової поведінки персонажів простежено специфіку художньої структури антивоєнних романів указаних авторів. Крім того, досліджено ключові слова романів, що слугують узагальненими формами образної свідомості, виявлено їх вплив на метафоричну і філософсько-моральну сутність творів. Проаналізовано особливості мовленнєвої структури романів, кваліфікуюча лексика та роль цих форм у тематологічній інтерпретації в руслі авторської позиції.*

**Ключові слова:** *художня структура, портретно-пейзажний аспект, сюжетно-композиційна основа, відступи — ретроспекції.*

В художній структурі антивоєнних романів «Вогонь» А. Барбюса, «На Західному фронті без змін» Е. Ремарка, «Людина і зброя» О. Гончара відтворені закономірності відображеної конкретно-історичної об'єктивної дійсності і своєрідність їхнього творчого методу. Відбір воєнних колізій, типізація характерних явищ трагічної епохи, оцінка і характеристика фронтовиків — усе це зумовило художньо-образну систему романів: сюжетно-композиційну основу, психологію персонажів, портретно-пейзажний аспект, екстер'єр та інтер'єр, авторську мову тощо. Власне стильова палітра митців і художні особливості романів можуть бути визначені на основі аналізу взаємодії їх змісту і

форми. Робота письменників над історичним матеріалом, осмислення ними політичних, соціальних, психологічних, побутових особливостей епохи, створення відповідних характерів, використання поетикальних засобів і виразності підпорядковані вирішенню основного завдання — створити художньо-філософську картину Першої та Другої світових воєн XX століття.

В реалістично-натуралістичному (А. Барбюс й Е. Ремарк) і реалістично-романтичному (О. Гончар) відображенні історичних подій актуальна воєнна тематика співвідноситься у митців з відтворенням індивідуальних переживань і вчинків персонажів. Особливості їхнього художнього методу — це глибокий психологічний аналіз людських переживань і чітко виражена в повістуванні точка зору авторів на відображені воєнні події, композиційна стрункість, продуманість всього епічного полотна — зумовлюють особливості численних батальних сцен в антивоєнних романах.

Усі спостереження А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара як учасників воєнних дій трансформувалися у свідомості Бертрана, Боймера і Колосовського, стали в їхніх антивоєнних романах справжньою трагедією для всього народу. Враження від фронтового життя сприймається ніби своєрідна кінострічка зустрічей, подій і доль, осмислених вказаними персонажами. І в цьому нескінченному потоці з'являються три особи, три характери, найбільш цікаві митцям, люди, чиї думки й погляди повинні стати нашими думками й поглядами. Таким чином синтезуються публіцистичні пласти з емоційно-сподівальними інтонаціями, безпосередньо пов'язані з особистим світом письменників, які відтворили специфічну діаграму душі фронтовика в усіх її проявах.

У структурі антивоєнних романів важливу роль відіграють повторення різних типів, що сприяють створенню єдності образу. Це, перш за все, наскрізні деталі, що були об'єктом дослідження деяких критиків (Д. Затонський, М. Гуменний, І. Семенчук) — «Вольпат трусився, і серед ганчірок, намотаних на голову, маленькі очі його хворобливо блищали від лихоманки» [1, с. 63], «Бліде Едорове обличчя хмурніє» [1, с. 101], у Фуйяда «крижаний вітер укриває червоними плямами... засмагле, довгасте обличчя з запалими щоками» [5, с. 127]; Кеммеріх «виглядає... жахливо, кволий, жовтий, на обличчі — якісь чужі риси» [5, с. 41], Бем «сліпий, збожеволівши від дикого болю, він уже не ховався» [5, с. 40], «губи в нього стали зовсім безбарвні, рот побільшав,

зуби випинаються, і здається, що вони крейдяні» [5, с. 49]; одна із куль «вдарила в скроню, розтрошила Панюшкіну голову — бризки мозку та крові загусли в його русьвому чубі» [2, с. 128], «Дев'ятий обдав його невидячим, помутнілим поглядом. Понузив голову» [2, с. 137], «Лагутін лежав поруч нього блідий, з безтямно заковченими під лоба очима» [2, с. 153]. Зовнішність солдата або його внутрішній стан відтворює низка повторюваних епітетів або однокорінних слів, що надають єдності деяким сценам: «Заклопотаний, темний, блідий, навіжений» [1, с. 30], «божевільний вигляд Кропа» [5, с. 44], «Мюллер волів би краще бігати босоніж по колючому дротіві» [5, с. 45], «смертельна небезпека» [2, с. 122], «грузький пісок» [2, с. 122], «холодна райдуга» [2, с. 124] та інші. Повторення, які характерні для однієї теми, можуть виникати і в інших епізодах, вони характеризують не лише персонажа, але й образ — екстер'єр: «блїде небо», «вогненний стовп», «пронизливий вітер», «мулисті мілини» [1, с. 26], «місячне світло» [5, с. 62], «найпоетамніше ество» [5, с. 63], «гарматні постріли», «червонувате світло» [5, с. 65], «зловісні загравища» [2, с. 144], «мертве полум'я» [2, с. 144], «вогняний дощ» [2, с. 148]. Повторення оцінних слів визначають забарвлення окремих фрагментів, відтворюючи погляди певного солдата, його сприйняття воєнних колізій та його товаришів по зброї.

Крім повторів, що концентруються навколо окремого персонажа, в романах широко використовуються повтори слів, що характеризують різних дійових осіб. Наприклад, у зображенні персонажів, митці використовують різноманітні епітети: у Гірлуара «невеличка голова з блїдим обличчям» [1, с. 30], Тюлак «високий і кістлявий» [1, с. 31], Самбремез «маленький гладун, чепурний» [1, с. 86], Бем «гладкий, лагідний хлопчина» [5, с. 40], «худющий Тьяден» [5, с. 35], «майор Краснопольський, щуплявий, хворобливий на вигляд чоловік» [2, с. 116], Дев'ятий «кремезний, широкоплечий» [2, с. 132] тощо.

Повторення або однокорінні слова можуть характеризувати й учасників однієї сцени, коли почуття одного солдата або збігаються з почуттями іншого, або передаються йому: «Тірлуар...раптом шаленіє: його лице зморщується, стає злим, кулачки стискуються... — Він божевільний і навіжений, — заявляє Мартро, що має звичку збільшувати виразність своєї думки, вживаючи синоніми» [1, с. 30], «Раптом Тьяденові саянула якась думка. Його гостре, наче мишачий пісок, обличчя аж засвітилось, очі хитро примружилися, вилиці випнулися і він присунувся ближче: Голубчику, то ти й хліба одержав сьогодні на

сто п'ятдесят душ, еге? Помідор отетеріло закліпав очима» [5, с. 36–37], «...поранений біг, охопивши обличчя так, ніби тримав у руках зрубану голову, і все кричав, ревів нелюдським голосом: «Достреліть! Добийте!...» Так оце вона, війна в своєму справжньому образі! — встиг подумати Колосовський, глибше втискуючись у борозну...» [2, с. 92].

Різних персонажів і сюжетні лінії зближує повтор слів, що належать до одного семантичного поля. Літературні критики відзначали, що душевний стан персонажів передається метафорами, зв'язаними темою війни, обстрілів і страждань: «...ми повертаємось у конуру, де живемо. Її зворушлива простота хвилює мені душу, безліч душ. Досить було показатися сонцю, відчутти на собі його проміння й влаштуватися трохи зручніше, як повне страждань минуле для нас більше не існувало, і жахливе майбутнє теж... «Нам тепер добре,» — і край» [1, с. 89], «На брустверах, у сховищах, скрізь, де їх зненацька заскочила смерть, стояли і лежали люди з синіми обличчями...» [5, с. 122], «Степурині рани теж розболілись, печуть. Провалившись до борту кузова, він зіплює зуби, щоб не застогнати, коли машина гуде. При кожному таким ударі він відчуває свої порвані атлетичні м'язи на ногах, всі осколки, що, як залізні остюки, позастрявали йому в тілі» [2, с. 160].

В єдиному образному аспекті відображаються й різні прояви людського життя під час війни. Контрастні сцени — почуття любові між Марієттою й Едором (він загинув), між Мар'яною й Лагутіним (його було вбито), у Ремарка почуття любові простежується лише на рівні флірту — співвіднесені не лише тематично, композиційно, але й образно. Ці образи пов'язані не тільки один з одним, але й зі своїм найближчим оточенням і мають дотичність до відповідних реалій війни. Правий дослідник, стверджуючи, що «звернення до тієї чи іншої теми свідчить про певну ідеологічну позицію автора...» [4, с. 100].

Різних персонажів об'єднує наскрізний мотив, який має пряме вираження — мотив смерті, загибелі. З його розвитком пов'язана не тільки сюжетна лінія Ламюза, Едора, Гуньяра, Барб'є, Годфруа, Кеммеріха, Качинського, Боймера, Лагутіна, Степури, Духновича, хоча тут її вираження найбільш очевидне. Цей мотив виникає й у відношенні до інших персонажів: Вольпата, Параді, Тірета, Кропа, Левандовського, Колосовського, Колумба та ін. Таким чином, різні воєнні ситуації оцінюються поліаспектно.

Визначені смислові ознаки виявляються єдиними для різних персонажів романів. Змінюється лише міра інтенсивності їх проявів і ха-

рактих їх розподілу між діючими особами. При всій своїй визначеності персонажі романів виявляються відкритими.

Повтори визначають не лише ставлення персонажів одного до іншого, але й відношення їх до навколишнього світу. Повтори знаходяться в основі одного із типів тропів — порівняння або метафори, відштовхуються від реалій, що мають самостійну значущість у художньому світі і творів. За допомогою порівняння такого типу персонаж зіставляється з предметним світом, що його оточує. Однотипні тропи мають різне походження і різне призначення в текстах. Одні з них виникають безвідносно до характеру відтворюваного трагічного світу, інші ніби виростають із цього світу. Деякі порівняння, що не мають домінантного значення у вузькому контексті мають наявну функціональність у широкому. Але у всіх випадках солдати (у Барбюса і в Ремарка) ідеалізують почуття товаришкості як і стоїки в античні часи [6, с. 137]. Адже їхня позитивна програма була дещо обмеженою — вони протиставляли фронтову дружбу жорстокій війні.

Цілком закономірна для антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара змістовна наднасиченість порівнянь, метафор, художніх деталей, які, як правило, слугують своєрідним мікрокосмом цілого. Органічно властиву здатність «синтезувати» реальність, доводити образ до такої міри концентрованості, коли на самому елементарному рівні вже вгадуються значні аспекти воєнного часу, навряд чи можна пояснити, не звертаючись за допомогою до такого поняття, як символ. Це тим більше стосується так званих «наскрізних образів» в аналізованих романах, що виконують різноманітні функції, але до певної міри зберігають постійність, символічність значень. Серед таких образів-символів можна назвати такі, як кров, обстріли, смерть, поранення, що виникають як символи в реальних умовах війни, що дозволяють зробити висновок про надзвичайне значення цієї символіки в ідейно-художній системі романів.

В антивоєнних романах указана символіка детермінована не лише ідейно-тематичним аспектом, але й реалістичними образами й деталями, які ні в чому не відступаючи від принципів реалізму, вбирають у себе символічні ознаки. Сама ідея реалістичного функціонування символу в художній системі А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, на нашу думку, належить Б. М. Ейхенбауму, але цілком можливо, що цей процес вбирає в себе значно більше коло художніх явищ, ніж прийнято вважати. Адже вказані образи-символи детерміновані конкрет-

но-історичними обставинами війни, її трагічними колізіями та чорно-сірою кольористикою, що втягує в зону символічного впливу цілу низку деталей, які зумовлюють рівень реальності. Потужний символічний заряд, втілений в образах-символах, має постійну тенденцію до розширення.

Доцільно розглянути деякі особливості взаємозв'язку образів-символів «поранення», «крові», «смерті», а також епітетів «чорний», «сірий» в антивоєнних романах. Образ «крові» часто повторюється в контексті, поглиблюючи тему смерті: «...незважаючи на втому, що пригнічує їх, і на зовсім недавню різанину, що забризкала їх кров'ю, незважаючи на загибель їхніх братів ... вони святкують своє врятування» [1, с. 63], у Годфруа «вирвало всю середину тіла. Він умить зійшов кров'ю на місці...» [1, с. 61], «Єфрейторові, що біг поруч зі мною, відірвало голову. Він пробіг ще кілька кроків, а в нього з ший дзюрком б'є кров» [5, с. 96], «...поранені хапають нас за ноги і кричать, коли ми через них перестрибуємо» [5, с. 97], «Степура ... як і раніш, лежав на своєму місці, весь підпливши кров'ю» [2, с. 249]. Описи крові в багатьох сценах безпосередньо пов'язані з темою страждань і смерті. Уже з перших сторінок романів образ «поранення» формує два основних мотиви — життя і смерті. З розгортанням сюжету образи-символи «крові», «поранення», «обстрілів» стають постійними атрибутами текстів, являючись своєрідним матеріальним втіленням світла-тьми.

Персонажам романів необхідно фактично пройти через «два життя» — уявне й істинне — і відповідно пережити (що правда не всім вдається) «дві смерті» — фізичну і духовну. Відображення цього процесу помічаємо і в сюжетно-композиційній структурі романів, на сторінках яких відтворено складну діалектику людських страждань, переживань, роздумів і досить часто фізичну смерть фронтовиків. Іншими словами, уже композиція орієнтує на можливість символічного прочитання текстів.

Використання епітета «сірий» можна розглядати як своєрідний кольоровий символічний ряд, що тісно пов'язаний з іншим символічним рядом, створеним за допомогою епітета «чорний»: «світло-сірі мундири» [1, с. 49], «чорні лакові чоботи» [1, с. 49], «сірим небом» [1, с. 59], «сіруватий світанок» [1, с. 59], «темна хмара» [1, с. 59], «світло-сіре покривало» [1, с. 72], «темно-руда фарба» [1, с. 141], «сіра земля» [5, с. 189], «синьо-чорна грязюка» [5, с. 42], «чорні губи» [5, с. 105], «чорний обрис лісу» [5, с. 100], «темна ніч» [2, с. 145], «чор-



ний автомат» [2, с. 146] та інші. В результаті ми маємо об'єднаний сприйняттям наратора потік зовнішніх вражень (зорових, слухових, дотикових), несподіваних асоціацій досягнутих здебільшого шляхом персоніфікації. Тут виразно простежується відчутний для імпресіоністичної поетики синтез чуттєвих вражень.

В аналізованих романах значну роль відіграють кольорові епітети, що сприймаються поряд з іншими деталями і образами одночасно у двох планах — конкретному і символічному, які, власне, виконують основне змістове навантаження. Наприклад, Е. Ремарк ніби стягує функціональність чорного кольору до фінальної кінцівки роману, коли рядовий Боймер гине. Але цей образ невіддільний від наскрізного образу-символу війни, який, починаючи із самої назви і закінчуючи розв'язкою (сцена смерті), слугує символічним вираженням основного конфлікту і власне визначає трагічний пафос роману. В романі ж А. Барбюса спостерігаємо рівномірну поліфункціональність кольорових епітетів: в описах екстер'єрів, в портретних характеристиках і в авторських відступах. Усі перераховані поетикальні атрибути підпорядковані розкриттю ідейно-тематичної основи роману і психології персонажів. Роман А. Барбюса «Вогонь», пронизаний внутрішнім ліризмом, поєднує високу змістовність з філігранною обробкою кожної художньої деталі. Заангажовані літературні критики не могли зрозуміти, що в романі відображення людей і воєнних ситуацій і висновки, що напрошуються з цього відображення, наскрізь соціальні. У романі ж О. Гончара наявне поєднання воєнних сцен і розгорнуте життя народу в тилу. В романі відтворені масштабні контрасти — воєнного і тилового життя людей. Але засоби художнього створення образу — портрет, опис обставин, діалоги, сцени, кольорові епітети, порівняння, метафори, авторська характеристика — насичені в антивоєнних романах глибоким психологічним змістом. Тут доречно погодитись із думкою дослідника, що «колір ізоморфно перетворюється в сигнал нової інформації — почуттєвий, у новий образ, який здатний викликати, перш за все, приємне або неприємне почуття, почуттєву оцінку певного явища, події, факту, предмета чи обставини» [3, с. 299].

Пейзаж, інтер'єр зазвичай подаються у сприйнятті внутрішнього мовлення персонажів і не порушують загального характеру структури оповідності художнього тексту (являючись однією з різновидів репродуктів).

Якщо підійти до повістувального художнього тексту з погляду мовленнєвої взаємодії автор-персонаж, то в якості об'єкта дослідження неминуче будуть виступати способи акцентування на мовленні персонажів, а точніше, на мовно-жестовій поведінці діючих осіб, оскільки інформація про мовлення персонажів (в її вербальному і невербальному вираженні) органічно пов'язана з інформацією про їх емоційний та психологічний стан, діях, вчинках, обставинах (найбільшою інтенсивністю в указаному поетикальному аспекті відзначається роман А. Барбюса, дещо менше — роман Е. Ремарка і зовсім незначною мірою — роман О. Гончара).

В романах указаних авторів помічаємо, що в аналітичних формах авторські інтенції виражені більш чітко. Тут подаються вказівки на вербальну мовленнєву поведінку (жест, міміку, інтонацію, емоційний стан), немовленнєву поведінку (дії, вчинки), що вступають у певні відношення з вербальним мовленням. Подаються також вказівки на обставини мовлення і дії, на наявні різного роду мотивування, кваліфікації й оцінки (інколи прямі оцінювання).

Заслуговує на увагу така особливість мовленнєвої структури романів, як внутрішнє мовлення-сприйняття солдатів. Звертає на себе увагу значна питома вага внутрішнього мовлення персонажів у мовленнєвій і взагалі художній структурі романів. Усі події пропущені через призму свідомості фронтовиків. В їх сприйнятті і внутрішньому мовленні подані пейзаж, портрет, побутові деталі тощо. Найбільш вживаним є «приховане» внутрішнє мовлення-сприйняття, що поєднане з авторською мовою. Воно вводиться в текст, як правило, дієсловами на означення сприйняття і почуттєвості: підходить, лається, скаржиться, зморщується [1, с. 30], зупиняється, свистить, розтерти, забрати, дивується [5, с. 192], добувають, виконувати, підводиться, кинулись, розкладалися [2, с. 136].

У тісному зв'язку із внутрішнім мовленням знаходяться багато-аспектні функції слів у складній мовленнєвій архітектоніці аналізованих романів. Звертає на себе увагу лексика, що ґрунтується на предметно-змістових і оцінних аспектах. В основному це слова, експресивний характер яких невіддільний від їх значення. В той же час окресленість реалістичних художніх характеристик, особлива повнокровність відображення створюється завдяки гострому індивідуальному переосмисленню емоційно-експресивних елементів, що стійко зв'язані зі словом у мові.

У використанні оцінної лексики в А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара спостерігаємо зіткнення протилежних типів оцінок, яке підпорядковане і в пейзажі, і в оповіді про військові події, і в системі образів розкриттю ідейно-художньої концепції романів. У сферу оцінності потрапляє лексика з так званою «асоціативною ефективністю»: виразні, оцінні її якості базуються на здатності викликати уявлення про ті чи інші форми життя і діяльності.

Кваліфікуюча лексика набуває більшої ваги і психологічної значущості в описах виразу обличчя персонажа. Слова з оцінним значенням, що характеризують погляд того чи іншого персонажа, вираз його обличчя як найбільш важливу особливість його душевного складу, вводяться митцями при особливій напрузі, актуалізації стилістичних засобів, при порушенні так званого «ефекту очікування», що створює відповідний ритм змістового центру тексту: «Обличчя залишаються сірі й чорні: можна подумати, що вони не в силі видертися з нічних обіймів і що ніколи не пощастить позбутись їх» [1, с. 70]; «Верхня частина... тулуба стоїть, прихилившись до стіни, обличчя лимонно-жовте...» [5, с. 104]; «Сірі очі великі, обличчя широке, суворе, в ранніх зморшках» [2, с. 245].

Розвиток думки в аналізованих романах здійснюється через тематологічну інтерпретацію, через зіткнення характерів і військових ситуацій, оцінок, думок, висновків. У групуванні персонажів, подій, відображення внутрішнього життя персонажів спосіб протиставлення має безмежні можливості. Зіткнення різних сил організує оповідь на всіх його рівнях. Найбільш плідним в осягненні секретів майстерності вважаємо шлях від художнього тексту до концепції, а від концепції до тексту, до закону стилю, якому підпорядковане все.

Отже, структура письменницької думки відчувається у творі на всіх його рівнях. Авторська думка то з'єднує частини в єдине ціле, то ділить ціле на окремі частини. В результаті цього виникає подвійна структура оповіді, вона виражає різноспрямований хід думок і почуттів героїв. Створивши модель стану людини на війні, внутрішнє ество якої визначається зіткненням протилежних життєвих обставин, митці досліджують складний психологічний аспект.

Ми вже писали про традиції А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, але ставити спільний принцип організації структури романів указаних митців у залежність від певних традиційних орієнтирів було б несправедливо по відношенню до них. Ситуації Першої та Другої світових

воєн, що склали основу аналізованих романів, — ситуації грандіозного світового конфлікту, в якому зіткнулися політика, економіка і мораль...

У глибині дослідження людського життя на війні, в його єдності з життям народу полягає одна із найхарактерніших і найбільш важливих особливостей реалізму авторів антивоєнних романів. Ця особливість переконливо проявляється і в принципах сюжетобудови в них. У тих випадках, коли складна політично-етична і філософсько-історична система ідей не могла бути реалізована в характерах героїв, вона знаходила вираження в романах у позасюжетних елементах оповіді. Авторські відступи, філософські чи етичні роздуми складають суттєву сторону композиції аналізованих романів.

У структурі антивоєнних романів знаходимо авторські відступи-ретроспекції, в яких йдеться про певний період життя героїв: «Там він народився, ріс, був щасливий і вільний. Він бавився там на золотистій, рудуватій землі, грався навіть у солдатів. Запал, з яким він вимахував дерев'яною шаблюкою, наливав рум'янцем його кругленькі щоки, що тепер геть позападали, пожовтіли й немов укрилися шрами...» [1, с. 130]; «Нас, дітлахів, тополі чимось прваблювали, і ми ціліснінькі дні проводили біля них, слухаючи тихий шелест листя. Ми сиділи під ними на березі річечки, звисивши ноги в її прозорі квапливі хвилі. Свіжий дух води і мелодія вітру в верховіттях тополь оволодівали нашою уявою» [5, с. 99]; «Крізь тисячокілометрові завії снігів, скрізь фронти, крізь рублені стіни казарми приходить до нього з тієї польової доріжки вона» [2, с. 351].

В текстових фрагментах романів помічаємо конкретні ілюстрації нових авторських принципів співвідношення суб'єктивних і об'єктивних елементів стилю. Тут, перш за все, відтворюються довоєнні згадки героїв про суттєві епізоди їхнього життя. Саме відображення здійснюється з погляду суб'єкта-персонажа з помітною авторською експресією (особливо в О. Гончара вона проявляється в романтично-ліричному аспекті), де оцінні спогади і характеристики несуть суб'єктивне забарвлення.

Повістування, навіть коли воно не зв'язано з тією чи іншою персонафікованою формою (в А. Барбюса — щоденник і листування, в О. Гончара — листування і спогади оповідача, в Е. Ремарка — спогади оповідача), завжди виражає погляди оповідача. Розповідаючи про воєнні події митець, як би він не прагнув до об'єктивного, епічного відображення життя, завжди вносить у оповідь своє трактування,

своє розуміння й оцінку відтворених явищ, завжди надає об'єктивній оповіді своє бачення.

Оповідь в антивоєнних романах супроводжується авторськими ремарками, коментарями, що захоплюють увагу читача до таких сторін явища, подій чи життя солдата. Вона безпосередньо розкриваються не лише у вчинках та його діях, але й у тих узагальненнях, трактуваннях, характеристиках, які дає оповідач відображеному явищу або переживанню.

Композиційна роль автора в розвитку сюжетної системи антивоєнних романів значна і різноманітна, об'єктивне і суб'єктивне її розуміння сприяє з'ясуванню своєрідності художньої майстерності митців. Принцип життєвої правди виявляється домінуючим у створенні письменниками сюжетної системи своїх романів (А. Барбюс опублікував свій роман по гарячих слідах війни у 1916 році, Е. Ремарк — у 1929 році, О. Гончар — у 1959 році). Хронологія створення їхніх романів свідчить про те, що письменники мали у своєму розпорядженні різні часові можливості для художнього й філософського осмислення жаклих подій війни (звичайно, тут слід враховувати й рівень їх таланту). В розкритті народної теми значну роль відіграє оповідач, який пояснює справжній сенс воєнних подій і значення діяльності народних мас.

Відтворюючи людські характери в усьому різномайтті їх життєвого прояву, автори знаходять саме ті мовленнєві форми, що найкраще відповідають різним сферам життєдіяльності людини на війні. Майстерність письменників полягає в тому, що вони вміють відбирати із багатого лексичного і синтаксичного запасу саме ті слова і звороти, що передають психологію й провідні риси характерів їх персонажів.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барбюс А. Вогонь / Анрі Барбюс. — К. : Молодь, 1974. — 303 с.
2. Гончар О. Твори: в 7 т. / Олесь Гончар. — К. : Дніпро, 1987. — Т. 4. — 589 с.
3. Гуменний М. Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара: компаративний аспект : монографія / Микола Гуменний. — Вид. др., доп. — К. : Євшан-зілля, 2012. — 376 с.
4. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима. — М. : Наука, 1977. — 229 с.
5. Ремарк Е. М. Твори : у 2 т. / Еріх Марія Ремарк. — К. : Дніпро, 1986. — Т. 1. — 573 с.
6. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии / А. Н. Чанышев. — М. : Высшая школа, 1991. — 512 с.

**А. БАРБЮС, Э. РЕМАРК И О. ГОНЧАР:  
МАСТЕРСТВО АНТИВОЕННОЙ РОМАНИСТИКИ**

*Николай Гуменный, д-р филол. наук, проф.,*

*Вера Гуменная, канд. филол. наук, доц.*

*Южноукраинский национальный педагогический университет  
им. К. Д. Ушинского, г. Одесса*

*Статья посвящена исследованию художественной структуры антивоенных романов А. Барбюса, Э. Ремарка и О. Гончара. Выделены общее и отличительные особенности в сюжетно-композиционной основе романов, психологии персонажей, портретно-пейзажных описаниях, экстерьерах и интерьерах, авторской речи и тому подобное. Акцентируется внимание на особенностях их художественного метода — реалистически-натуралистическом (А. Барбюс и Э. Ремарк) и реалистически-романтическом (О. Гончар). При изучении сквозных художественных деталей, повторяющихся эпитетов или однокоренных слов, однотипных тропов, образов-символов или языково-жестового поведения персонажей прослежено специфику художественной структуры антивоенных романов указанных авторов. Кроме того, исследованы ключевые слова романов, которые служат обобщенными формами образного сознания, а также отмечено их влияние на метафорическую и философско-моральную сущность произведений. Исследуются также особенности речевой структуры романов, квалификационная лексика и роль этих форм в тематологической интерпретации в русле авторской позиции.*

**Ключевые слова:** художественная структура, портретно-пейзажный аспект, сюжетно-композиционная основа, отступления — ретроспекции.

**A. BARBUSSE, E. REMARK AND O. GONCHAR:  
SKILL ANTI-WAR ROMANCE**

*Mykola Gumennyj, Vira Gumenna*

*South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky,  
Odessa, Ukraine*

*The article is devoted to the study of the artistic structure of anti-war novels by A. Barbus, E. Remark and O. Gonchar. The general and distinctive features in the plot-compositional basis of the novels, psychology of the characters, portrait-landscape aspect, exteriors and interiors, author's speech and so on are allocated. A special attention is paid to the peculiarities of their artistic method, such as realistic- naturalistic (A. Barbus and E. Remark) and realistic-romantic (O. Gonchar). In the study of cross-cutting artistic details, repeated epithets or words of the same root, the same type of tropes, images, symbols or language-gesture behavior of the characters traced the specifics of the artistic structure of the anti-war novels of these authors. In addition, the key words of the novels, which serve as generalized forms of figurative consciousness, as well as their influence on the metaphorical and philosophical-moral essence of the works, are studied. The features of the speech structure of the novels, qualification vocabulary and their role in the thematic interpretation in line with the author's position are also studied. The images-symbols,*

*which are determined by the specific historical circumstances of the war, its tragic collisions and black-and-gray coloristic, which draws into the zone of symbolic influence of the row of details that determine the level of reality, are characterized in the article. The process of combining of the journalistic layers with emotional-confessional intonations directly related to the personal world of the writers who recreated a specific diagram of the soldier's soul in all its manifestations is studied. It is traced that in the analyzed novels the significant role is played by the color epithets, which are perceived along with other details and images simultaneously in two plans — concrete and symbolic, that perform the main semantic load.*

**Key words:** *art structure, portrait-landscape aspect, plot-compositional base, retrospective indentations.*

### REFERENCES

1. Barbius, A. (1974), *Vohon*, Molod, Kyiv [in Ukrainian].
2. Honchar, O. (1987), *Tvory* (Vol. 1–7), Vol. 4, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
3. Humennyi, M. (2012), *Zakhidnyi antyvoiennyi roman i proza O. Honchara: komparatyvnyi aspekt*, Vyd-vo «Ievshan-zillia», Kyiv [in Ukrainian].
4. Dyma, A. (1977), *Прынтсыры sravnytel'nogo lyteraturovedeniya*, Nauka, Moscow [in Russian].
5. Remark, E. M. (1986), *Tvory* (Vol. 1–2), Vol. 1, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
6. Chanyshev, A. N. (1991), *Kurs lektsyi po drevnei y srednevekovoi fylosofiy, Vysshaya shkola*, Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 30 березня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146611>

УДК 82.091:165.212:792.012

## АРХІТЕКТУРНІ ТА ТЕАТРАЛЬНІ КОДИ В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

**Наталія Коробкова**, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
[korobkova-onu@ukr.net](mailto:korobkova-onu@ukr.net)

*Секрет підвищеної уваги кінотворців до роману «Привид опери» Гастона Леру у його специфічному світі, який провокує до міждискурсивного, інтермедіального перекодування, відкритого полілогу мистецтв. Предмет статті — інтермедіальність, яка розглядається у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу. В романі виявлено елементи інших видів мистецтв. Назва фокусує увагу на головному герої і на місці дії. Оперний театр стає головним діючим персонажем. Леру виводить на метафізичний рівень реальну архітектурну споруду — Гранд-опера в Парижі. Митець зосереджує увагу на антитезі верху і низу опери як двох світів: натхнення/творчості і ненависті/страху, і, як наслідок, добра і зла. Художньо-естетична концепція роману «Привид опери» виразнюється за рахунок інтермедіальних акцентів. Провідна ідея прочитується крізь архітектурні, театральні, музичні контексти, декодування яких сприяє наближенню до таємничого феноменального таланту Леру — майстра слова.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, архітектурні та театральні коди у літературно-художньому творі.

Серед класиків пригодницького, детективного, фантастичного та містичного роману, безумовно, одне з найвизначніших місць належить Гастонові Леру, який набув величезної популярності завдяки циклу детективних романів, об'єднаних постаттю детектива-аматора, професійного репортера — Рультабія. Неабиякий письменницький успіх зумовлено, зокрема, автобіографічним контекстом. Прототипом головного героя вважають самого автора, який будучи журналістом з юридичною освітою, написав значну кількість статей різних жанрів: судові репортажі, театральні рецензії, статті злободенного політичного та історичного змісту. Тиражі газет із судовими репортажами Леру розліталися миттєво, що засвідчувало високий градус читацького «горизонту очікування». За журналістську діяльність 1902 року став кавалером Ордена Почесного легіону. Проте справжня слава закріпилася завдяки мюзиклу, створеного на основі його роману, який побачив світ у 1910 році. Англійський композитор барон Ендрю Ллойд Веббер у 1986 році створив найпопулярніший музичний



спектакль останньої чверті ХХ століття — мюзикл «Привид Опері». Головні ролі в ньому зіграли Майкл Кроуфорд (Привид Опері) і Сара Брайтман (Кристина Дае). У 2004 році Джоел Шумахер зняв за мотивами мюзиклу фільм. Названі факти культури і стали **об'єктом дослідження**. Слід сказати, що на сьогодні екранізовано близько тридцяти творів Леру. Деякі романи Леру було екранізовано кількаразово. Кіноверсій «Привида опері» існує аж п'ять (1925, 1943, 1989, 1998, 2004). Вочевидь, секрет такої пильної уваги кіномитців криється у специфічному художньому світі твору (що провокує до міждискурсивного інтермедіального перекодування), відкритому для міжмистецького полілогу. **Предметом** цієї студії є виявлення інтермедіального зрізу названого вище роману на рівні функціонування у ньому архітектурних і театральних кодів.

Підкреслимо, що останнім часом в українському літературознавстві можна спостерігати поживлення наукового інтересу до проблем інтермедіальності, яке матеріалізувалося в появі монографій Л. Генералюк, Г. Клочека, В. Просалової та ін.; серії різноаспектних публікацій (згадаймо лише на сторінках журналу «Слово і час» статті О. Брайка, Н. Гаврилюк, Т. Денисової, О. Дубініної, І. Заярної, М. Луговика, М. Трофійчука, Е. Циховської та ін.). Отже, обраний ракурс дослідження є **актуальним**.

В. Просалова розглядає інтермедіальність у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу. Її монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) містить багато цінного матеріалу з історії та теорії проблеми інтермедіальності. Зокрема, йдеться про те, що поняття «інтермедіальність» виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йєнс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш'якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. На думку В. Просалової, інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної «розгерметизації», кон-текстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до

іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх»[1, с. 22]— зазначає дослідниця. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

Взаємопроникнення мистецтв, на думку В. Будного, М. Ільницького, можна спостерігати на різних рівнях структури літературного твору. На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки. На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії. На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. На жанровому рівні взаємопроникнення елементів різних мистецтв особливо виразне. Міжмистецький синтез є умовою існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства — етюд, акварель, шкіц. На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції (взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. На рівні перформанції (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом [див. 2].

Розглядаючи світовий контекст інтермедіальної компаративістики, слід згадати про найбільш відомі класифікації інтермедіальних взаємозв'язків. Так, чотири типи інтермедіальності виділяє Й. Шрьо-

тер (три з них можна спостерігати в аналізованому романі). До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує синтетичну, формальну (трансмедійну), трансформаційну та онтологічну інтермедіальності. Синтетична інтермедіальність — процес синтезу кількох різних медіа і виникнення нового інтермедіума. Власне, роман «Привид опери» стає прецедентом до виникнення мюзиклу, де переплетено музику, хореографію, а в основі — літературний твір. Формальна (трансмедійна) — художня репрезентація або естетична реалізація в одному медіумі формальних концептів і структур іншого медіума. Наприклад, репрезентація в аналізованому романі / мюзиклі / кінофільмі різних «текстів у тексті» (Ю. Лотман) — шедеврів театрального мистецтва (опер, балетів), кодів музики, архітектури тощо. Трансформаційна — репрезентація одного медіума в іншому (Паризька Гранд Опера як місце дії і «діюча особа»). Онтологічна — виявлення властивостей одного медіума через зіставлення з іншими, наявність спільних рис у різних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність драми).

Питання взаємодії і взаємозв'язку мистецтв, літератури в системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, на думку Д. Наливайка, в сучасній компаративістиці є надзвичайно актуальним, а відтак і дискусійним. В. Будний, М. Ільницький визначають інтермедіальність, по-перше, як внутрішньотекстову взаємодію в літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури.

На думку Ю. Лотмана, в системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів: «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом смислотворення» [5, с. 107]. Принагідно згадаємо думку Ю. Лотмана про те, що «...культура у принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем» [5, с. 107], а тому цілком природною є взаємодія літературно-художнього твору з семіотично відмінними дискурсами.

Розглянемо архітектурні та театральні коди в художньому світі аналізованого роману.

Назва фокусує увагу на головному герої і місці дії. Як зазначала Г. Соловйова, Оперний театр стає головною діючою особою (або ж співучасником). Використовуючи таку унікальну декорацію, Леру блискуче реалізує інверсію Шекспірівської формули «світ — театр, люди — актори». В романі світом стає театр, а актори грають ролі в театрі життя. Прикметним є й те, що Леру виводить на метафізичний рівень, універсалізує цілком реальну архітектурну споруду — Гранд-Опера у Парижі, яку будували п'ятнадцять років під керівництвом Шарля Гарньє. Його ще називають «палацом Гарньє» у стилі необароко. Споруду перевантажено скульптурним декором, пишно убраним мармуром, оніксом, золотом. Будівля має аж п'ять підземних поверхів. Надзвичайно цікавою є історія саме низу театру. Йдеться про наймістичніший підвал Парижа, у якому таки мешкав справжній привид (з огляду на історію Парижа, не один). Париж відомий своїми катакомбами. Розробка підземних ресурсів була одним із найважливіших напрямів економіки XII століття. А з XV видобуток проводили на двох рівнях. Загальна довжина підземних галерей 500 км. З 1763 року Парламент Парижа постановив перенести усі кладовища у катакомби. Зокрема, в катакомбах знаходяться моці міністрів Людовіка XIV Кольбера і Фуке, діячів революції: Дантона, Лавуазьє, Робесп'єра і Марата, літераторів: Рабле, Шарля Перро, Жака Расіна та багатьох інших відомих людей Франції.

Таким чином, архітектурний шедевр Парижа містифіковано не тільки в художньому світі роману Гастона Леру. Як мінімум два прикметних факти з історії паризької опери, на думку дослідників, надзвичайно зацікавили Леру.

По-перше, 1896 року сталося падіння 700-кілограмової противаги на голову консьєржки під час вистави. Пізніше крізь призму авторської свідомості цю не надто романтичну подію буде трансформовано у більш феєричне падіння люстри (вагу якої було гіперболізовано до 200 000 кг), яке має неабияке значення в розгортанні сюжету твору. Щодо кіноверсії Шумахера, то саме момент падіння люстри на аукціоні стає актуалізацією ретроспективного плану зображення. Люстра стає знаком, який позначає увесь трагізм історії Привида. Важливим виявляється й те, що падіння люстри в романі і кіноверсії є цілком вмотивованим. Це була помста скривдженого Привида.

По-друге, в 1907 році відбулося поховання записів видатних оперних виконавців у підвалі Гранд-Опера. В романі цей факт стає від-

правною точкою детективного складника. Саме тоді знаходять рештки Привіда Опера, що стає доказом його існування навіть більшим, ніж численні записи в архіві Національної Академії музики, епістолярних свідчень тощо. Статика, відтворена архітектором, набуває в літературі (а тим більше, у мюзиклі і кіно) динамічного висвітлення, підміняється розгортанням сюжету. Так, уже на початку твору закладено важливу топографічну характеристику Опері. Вона має піднесено-неймовірний верх і низ — таємний, зловісний, сповнений справжніх готичних таємниць і жахів. Подібний принцип контрастного зображення застосовано і до моделювання Привіда. Зовнішність Привіда різко контрастує з його геніальними здібностями. Він є таким же амбівалентним, як і опера, якій він служить.

Гастон Леру, як і більшість митців XX століття, наближається до художнього осмислення проблеми відчуженості людини, так чи інакше пов'язаної із проблемою зла.

Завдяки інтермедіальному посиланню / експліцитній алюзії на оперу «Фауст» актуалізовано зв'язок Еріка із активною структурою, яка функціонує протягом усіх культурно-історичних епох, органічно пристосовуючись до вимог сприймаючого інонаціонального контексту (Нямцу). Як відомо, за середньовічною легендою, здібності і знання доктора Фауста народна фантазія пояснювала зв'язком із дияволом.

Імпліцитною є алюзія на інший, не менш відомий образ Робінзона. Як зазначає Тарно Кунас, спостерігаємо «прозаїзацію» робінзонади, «у результаті якої ізоляція людей від соціуму відбувається на підкреслено повсякденно-побутовому рівні і необхідна для дослідження деструктивних процесів людської психіки» [3, с. 64]. Ці «Робінзони» приречені на спілкування із собою, і саме в цьому полягає трагедія їх існування. У таких випадках робінзонада досить часто стає добровільною, що пояснюється індивідуалістичним імморалізмом героїв, ескапістськими міркуваннями та ін.

Асоціальність Еріка є досить явною і набуває загрозливих обрисів. У книжці «Зло. Розкриття сутності зла в літературі та мистецтві» знаний фінський філософ і письменник Тарно Куннас аналізує прояви зла в художніх і мистецьких творах і наводить переконливі й яскраві докази того, що зло ніяк не може бути однозначним полем для розгляду й аналізу моральних проблем. Так зло є найвищою цінністю, необхідною умовою того, щоб людина відбулася. Слідом за Ніцше,

який стверджував, що не існує поняття зла (і поняття добра), а натовість — сукупність різних понять, він виокремлює кілька різновидів зла: абсурдне (влада долі над людиною, прояв трагічного нещасного випадку, антична література, Сартр, Камю), моторошне (править у народних казках, триллерах, пригодницьких романах), зло як порочність (відповідає християнському гріху), хворе зло (зло, що не усвідомлює себе). Зло є центральним поняттям принаймні європейської літератури. Частотність його проявів у мистецтві частково пояснюються християнським впливом: потужне почуття гріха старих європейців, а також почуття провини і каяття зробили зло квінтесенцією літератури. Дослідник акцентує увагу і на суміжних поняттях імморальності — відсутності моралі, аморальності — безневинності і неусвідомлення сутності та наявності моралі, імморалізму (усвідомлене зло й служіння злу).

Зло, пов'язане із Еріком, безумовно, є абсурдним: він неначе безневинний страдник і безневинна жертва, на місці якого міг би опинитися кожен, він — свідчення того, що невдача та зло можуть спіткати будь-кого без розумного на те пояснення. Але він перетворює абсурдне зло на мистецтво. Злу потрібна влада, аби сповіщати про себе, йому властива схильність до садизму, що, власне, і виявляється в поведінковій стратегії Еріка.

Водночас, Привид є уособленням харизматичного зла, того, що не дає людині робити добро та любити, у нього ніби забрали янгольські крила. Власне, Ерік викликає жах, жаль і, як не дивно, симпатію. Він понад усе прагнув, щоб його любили, саме любові йому не вистачало, аби стати добрим. Примірявши на себе маску зла, Привид був служителем зла, а насправді шукав правди і добра. Фаустівський мотив рефреном прочитується і в образі Крістіни. Вона вступає в союз із дияволом, а точніше його втіленням — Еріком, щоб перемогти власну кризу творчості та відкрити нові творчі джерела.

Ерік у романі має моторошний вигляд, його зовнішність викликає виключно відразу і жах. Власне, це був живий мрець із головою-черепом. Тому і приховував обличчя під маскою. В мюзиклі і у фільмі його образ значно опоетизований, бо деформовано лише половину обличчя, завдяки чому герой стає більш цікавим для глядача і навіть привабливим. Основною маскою стає розроблена дизайнером Марією Б'єрнсон вертикальна напівмаска, яка стає символом героя мюзикла в цілому, а також загальнокультурним знаком. Завдяки масці, яка

поділила обличчя навпіл, посилено його внутрішню роздвоєність. У такий спосіб відображено концепцію привида як містичної істоти, яка за певних обставин опинилася між світами, має ознаки і пекла, і раю, водночас належить світу тіней, театральних образів і людей. Тип маски символізує світле начало, яке, безумовно, є в ньому, а також понівечений стражданнями бік його душі. Таким чином, маска у мюзиклі — не умовний сюжетний елемент. Вона набуває символічного значення, тому повніше розкривається внутрішній світ персонажа, його душевний стан. Цілісному враженню сприяє також музичний супровід і сценічна дія. Підкреслено ідею про те, що маска — це не власний вибір Еріка, а вимушений крок.

Наприкінці роману Ерік намагається виправдати свої надто жорстокі, аморальні і протизаконні вчинки психотравмами, глибоко закоріненими в дитинстві. Першу маску наділа на нього мати, бо не в змозі була дивитися на власну дитину. У мюзиклі посилено цей нюанс уривками болісних спогадів: «*This face, which earned / A mother's fear and loathing... / A mask, my first / Unfeeling scrap of clothing...* (Це обличчя, яке заслуговує на / Острах матері і відразу батька/ Маска, моя перша / Шматок тканини, що нездатна відчувати) [7, с. 273].. У цьому фрагменті підкреслено максимальне дистанціювання Привида від зовнішнього світу, адже його відцуралися і зрадили рідні. Паралельно відчутно постає ідея про те, що маску на нього надягло і суспільство, не здатне сприймати його таким, яким він є; *Hounded out by everyone! / Met with hatred everywhere! / No kind word from anyone! / No compassion anywhere!* (Усі мене переслідують! / Зустрічають з ненавистю усюди! / Жодного доброго слова ні від кого! / Жодного співчуття нізвідки!) [7, с. 267].

Як у тексті роману, так і у спектаклі / екранізації втілено ідею про те, що маска / напівмаска дає Привиду відчуття упевненості. Надягаючи чуже / інше обличчя, він не лише приховує за ним власну потворність, але й позбувається страху бути незрозумілим, несприйнятним, і найголовніше — це рятує від нескінченних насмішок, якими сповнене його життя. Автори поетичного тексту мюзиклу Ч. Харт (Ch. Hart) та Р. Стілго (R. Stilgoe), поглибили психологічний портрет героя. В мюзиклі запропоновано дещо відмінний від тексту роману варіант життя Привида до Оперного театру. Його оповідає закоханому у Крістіну віконту де Шаньї мадам Жирі (у мюзиклі балетмейстер) на початку 2 дії. Йдеться про Еріка, якого демонстрували у клітці у театрі / балагані людей — потвор за великі гроші.

Слід звернути увагу на подвійну оцінку мадам Жирі (у романі вона виступає у якості помічниці, у кіно її функція наближається до янгола-охоронця): захопленість талантом і водночас жаж і відраза від зовнішності. Вона виголошує негласні закони суспільства: «зустрічають по одягу, проводжають по розуму». Це прояснює ставлення Привида до людей: відчувши людську жорстокість, герої за допомогою маски відсторонюються і водночас прагне помсти, змушуючи боятися і підкорюватися. Ерік — упевнений у собі і всемогутній господар театру. У цьому плані показовою є сцена 5 дії 1, коли Крістіна зриває маску. У романі і фільмі це викриття відбувається у підвалі опери і переломлюються сприйняттям Крістіни, передаються її словами. У мюзиклі дія розгортається безпосередньо на сцені, що дозволяє тонше передати відчуття героя. У ремарках указано, що в цей момент спотворене обличчя бачить лише Крістіна, тоді як глядач — нормальне обличчя у профіль. Ерік лютує: «*Damn you! You little prying Pandora! / You little demon — / Is this what you wanted to see? / Curse you! You little lying Delilah! / You little viper — Now you cannot ever be free!*» (Хай тобі! Ти, маленька допитлива Пандоро! / Ти маленький демон — / Що ти хотіла побачити? / Прокляття! Ти маленька брехлива Даліла! / Ти маленька змія — / Тепер тобі ніколи не бути вільною!) [7, с. 71–72].

У цих словах більше ефектно театрального докору, ніж злості (це підкреслено постійним пом'якшенням грубих слів епітетом «маленька», що показує справжнє ставлення до Крістіни. Ерік переймається тим, що Крістіна відсахнеться від його потворності. Автор мюзикла і кіно зігнорували дійсно моторошною сценою, зображеною у романі, коли Ерік у стані афекту починає зривати із себе за допомогою рук Крістіни рештки шкіри з обличчя. Натомість звучить сповнений боєм і самоіронією монолог, де Привид оцінює власну зовнішність і просить Крістіну побачити за нею його справжню суть: «*Stranger then you dreamt it / Can you even dare to look / Or bear to think of me: / This loathsome gargoyle, who / Burns in hell, but secretly / Yearns for heaven, / Secretly... / Secretly... / Fear can turn to love — / You'll learn to see, to find the man / Behind the monster: this... / Repulsive carcass, who / Seems a beast, but secretly / Dreams of beauty / Secretly... / Secretly...*» (Незнайомець це, про якого ти мріяла / Чи зможеш ти відважитися поглянути / Або змиритися з думкою про мене: / Цю огидну горгулію, яка / Горить у пеклі, однак потайки / Тужить за небесами / Потайки... / Потайки... / Страх може обернутися симпатією / Ти навчишся роздивлятися лю-



дину / усередині монстра: цей / Відразливий каркас, який / Нагадує тварину, але потайки / Мріє про красу / Потайки... / Потайки...») [7, с. 73–74].

Показовим є використання під час монологу Еріка ритмоінтонаційних формул давнього французького танцю гавот, який вирізнявся галантністю і манерністю. Цей танець підкреслює гірко-іронічне ставлення Еріка до оточуючих — людей, які живуть у строгих рамках, де кожен ховається за зовнішністю і не вдивляється у суть речей. Наприкінці сцени Крістіна повертає герою маску і він знову упевнений і спокійний.

Маска дозволяє простежити суттєві зміни образу Еріка: ексценричний, чуттєвий, одержимий, на межі безумства — такий він у романі; спокійний, гірко розчарований в оточуючому світі — у мюзиклі.

Маска — ілюзія захисту від світу і водночас прагнення підлаштувати свою зовнішність до вимог оточуючих. Незважаючи на намагання абстрагуватися від суспільства, Ерік прагне до нього. Він переймається тим, що ніхто не хоче побачити його душу страдника. Використання маски стає одним із шляхів соціалізації і продиктовано бажанням приховати потворність, аби хтось помітив його чесно. Спілкування з Крістіною — спосіб налагодити зв'язок із зовнішнім світом, наблизитися до визнання. Водночас Привид не може змиритися із своїм обличчям, яке сприймає як таке, що і само по собі є маскою, дарованою лихою долею. У словах героя про те, що і горгулія, яка горить у пеклі, потаємно мріє про небо і красу, звучить біль людини, яка живе в ілюзорному ідеальному світі мистецтва з особливими законами краси, і тому власне каліцтво відчувається особливо гостро.

В уявленні Привида його творчість потребує посередника задля досягнення абсолютної гармонії. Це має бути людина, позбавлена фізичних вад, що сприятиме передачі довершеної краси, яку відчуває Ерік. Крістіна Дає стає таким ідеальним посередником, про що він співає у «Музиці ночі» (сцена 5, д. 1): «You alone can make my song take flight / Help me make the music of the night (Лише ти можеш дати літ моїй музиці / Допоможи мені створити музику ночі)» [7, с. 68].

У сценічному образі Привида фігурують ще дві додаткові маски. У романі він з'являється як гість на балі-маскарадi, не приховуючи власного зовнішності (оточуючі сприймають обличчя як маску, зроб-

лену у вигляді черепа). У мюзиклі змінено смисл власне маскарарду: Привид неочікувано постає в масці смерті, яка відображає його душевний стан, прагнення злякати, змусити слухатися, повернути повну владу над Крістіною: «Dressed all in crimson with a death's head visible inside the hood of his robe, the Phantom has come to the party. With dreadful wooden steps he descends the stairs and takes the centre of the stage / («Привид прийшов на бал, одягнений в усе малинове, з черепом, що його видно було з-під капюшона мантиї. Навіюючи жах, він упевнено крокує униз сходами і стає посеред сцени) [7, с. 183]. Востаннє герой приховує обличчя під час прем'єри власної опери «Дон Жуан, який торжествує», яку він змушує поставити на сцені театру. Цієї сцени в романі немає. У мюзиклі вона є важливою, бо дозволяє висвітлити індивідуально-авторські акценти Веббера в інтерпретації образу. Функцію маски виконує капюшон. «The Phantom, disguised as Don Juan pretending to be Passarino, emerges. He now wears Passarino's robe, the cowl of which hides his face» («Привид, одягнений як Дон Жуан, що імітує Пассаріно, з'являється. Він тепер у мантиї Пассаріно і капюшоні, який приховує його обличчя») [7, с. 250]. Наприкінці сцени Крістіна в ролі Амінти, жертви Дон Жуана, відкриває його обличчя публіці. Привид без звичної напівмаски. Ця незначна деталь відіграє важливу роль в еволюції персонажа. Поступово, ближче до фіналу герой відмовляється від маски і стає собою. Коли Крістіна жертвує свободою заради коханого Рауля, роздвоєність Привида долається, темне начало його душі руйнується. Він усвідомлює недостойність і безглуздість своєї поведінки, рушіями якої були ревності, відчай, жадоба помсти людям.

У фіналі мюзиклу немає душевного зламу і трагедії, якою закінчується роман Леру, де привид помирає на самоті від нерозділеного кохання. У мюзиклі звучить піднесена тема «Музика ночі» — своєрідний гімн мистецтву і творчості. Кохана залишила його, але лишилася музика ночі — внутрішній світ, творчість, де він може лишатися собою. Маскаррад втрачає сенс: ховаючись від людей, не сховаєшся від себе. Фінал символізує просвітлення, перемогу над злом. Еріх пробає світ за біль, усвідомлює і приймає себе таким, яким він є.

Отже, порівняно із першотвором, у мюзиклі основний смисловий акцент зміщується на маски, які є активними елементами дії, набувають символічного значення. Вони є візуальним відображенням його внутрішнього світу. У такий спосіб поглиблюється його психологіч-

ний портрет, який дозволяє спостерігати еволюцію образу героя. Наприкінці Ерік перемагає себе і відмовляється від маски як захисту від зовнішнього світу і себе.

Підсумовуючи, зазначимо, що художньо-естетична концепція роману «Привид опери» Гастона Леру набуває виняткової виразності через посередництво інтермедіальних акцентів. Головна ідея твору прочитується крізь архітектурні, театральні, музичні контексти, декодування яких сприяє наближенню до потаємного феноменального таланту Леру-майстра слова.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойд-Уэббера конца 1960—1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика : автореф. дисс. ... к. искусствоведения / Андрущенко Едена Юрьевна. — Ростов-на-Дону, 2007. — 26 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
3. Куннас Тармо. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві / Тарно Куннас; пер. з фінської І. Малевич та Ю. Стояновської. — Львів : Видво Анетти Антоненко ; К. : Ніка-Центр, 2015. — 288 с.
4. Леру Г. Призрак оперы / Гастон Леру; пер. с фр. Д. Мудролюбовой. — СПб. : Азбука-классика, 2016. — 352 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
6. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури / Просалова Віра. — Донецьк : ДОННУ, 2014. — 154 с.
7. Webber A. L., Hart Ch., Stilgoe R. The Phantom of the Opera (piano-vocal score). N. Y. : RNH, 2010. Parts I—II. 300 p.

### АРХИТЕКТУРНЫЕ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОДЫ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*Наталья Коробкова, к. филол. н., доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Секрет повышенного внимания кинотворцов к роману «Призрак оперы» Гастона Леру кроется в его специфическом мире, провоцирующем к междискурсивному интермедіальному перекодированию, открытому полилогу искусств.*

*Предмет статьи — интермедіальный срез романа «Призрак оперы». Интермедіальность рассматривается в двух ракурсах: как явление искусства и как метод анализа. Интермедіальный анализ выявляет элементы других видов искусств в литературе. Название романа фокусирует внимание на главном герое и месте действия. Оперный театр становится главным действующим персонажем. Леру*

выводит на метафизический уровень реальное архитектурное сооружение — Гранд-опера в Париже. Художника интересует антитеза верха и низа оперы как двух миров: вдохновения/творчества и ненависти/страха, и, как следствие, добра и зла. Художественно-эстетическая концепция романа «Призрак оперы» становится выразительнее за счет интермедийных акцентов. Основная идея прочитывается сквозь архитектурные, театральные, музыкальные контексты, декодирование которых помогает приблизиться к таинственному феноменальному таланту Леру — мастера слова.

**Ключевые слова:** интермедийность, архитектурные и театральные коды литературно-художественного текста.

## ARCHITECTURAL AND THEATRICAL CODES OF LITERARY AND ARTISTIC TEXT

*Nataliia Korobkova, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*The classic of the adventurous, detective, fantastic, and mysterious novel, Gaston Leroux got the enormous popularity through the cycle of eight detective novels united by the figure of a detective-amateur, professional reporter — Rulitaby. It is believed that the author was his prototype. A well-known journalist, a lawyer, Gaston Leroux is the author of a large number various articles. But the real fame solidified through the musical based on his novel which was published in 1910. In 1986 English composer Baron Andrew Lloyd Webber created the most popular musical performance of the last quarter of the twentieth century — the musical «The Phantom of the Opera». In 2004 Joel Schumacher made the film based on the musical. These facts of culture became the object of the research. Today there are about thirty films based on Leroux works. The secret of such attention of cinema makers is in a specific artistic world of the product that provokes interdisciplinary intermedial transcoding, which is open to inter-artistic polylogue. The subject of this research is the intermedial cut of the novel. Intermedialism is viewed from two perspectives: as a phenomenon of art and as a method of analysis. Intermedial analysis is aimed at identifying the means of adjoining arts that are realized in the literature. Reading of painting, cinematographic or musical codes allows to reveal the semantic depths of the text, to find hidden values in the intricate discourses.*

*The title of the novel focuses on the main character and place of action. The opera house is the main character. Leroux brings it to the metaphysical level, universalizing a very real architectural structure — Paris Grand Opera. The artist is interested in the antithesis of the top and bottom of the opera as two worlds: inspiration / creativity and hatred / fear, and consequently — good and evil. The similar principle is also used in the modeling of Phantom. His appearance sharply contrasts with his ingenious abilities. He is as ambivalent as the opera he serves.*

*Compared with the novel, in the musical and the film, the main semantic focus is shifted to masks, which are active elements of action and get a symbolic meaning. They are a visual reflection of his inner world. In this way, his psychological portrait deepens, which allows to observe the evolution of the character. In the end, Eric refuses to wear a mask as a defense from the outside world and himself.*

*Artistic and aesthetic concept of Gaston Leroux's novel «The Phantom of the Opera» acquires exclusive expression through intermedial accents. The main idea of the work is read through the architectural, theatrical, and musical contexts, which decoding contributes to the approach to the secret phenomenal talent of Leroux.*

**Key words:** *intermedialism, architectural and theatrical codes of literary and artistic text.*

## REFERENCES

1. Andruschenko, E. Yu. (2007), Musikls E. Lloid-Webbera konca 1960–1980 godov: Syujeti. Janr. Stilistika. [Andrew Lloyd Webber musicals of the late 1960–1980s: Plots. Genre. Style, Rostov-na-Donu [in Russian].
2. Budniy, V. (2008), Porivnjalne literaturoznavstvo [Budny V., Ilitsky M. Comparative literature] Kyiv, Publishing House «Kievo-Mogilyanskaya Academy» [in Ukrainian].
3. Kunas, T. (2015), Zlo, Rozkrittya sutnosti zla u literaturi ta mystectvi [Kunnas Tarmo Evil. Disclosure of the essence of evil in literature and art], Translated by Malevich I. and Stoyanovska Yu., Kyiv, Nika-Centre [in Ukrainian].
4. Leru, G. (2016), Prizrak operi. [Leru G. Phantom of the Opera] Translated by Mudrolyubova D., SPb. [in Russian].
5. Lotman, Yu. (1970), Strutura hydojestvennogo teksta [Lotman Yu. Artistic text structure], Moscow, Art [in Russian].
6. Prosalova, V. (2014), Intermedialni aspekti novitnoi ukrainskoi literature [Prosalova V. Intermedia aspects of the newest Ukrainian literature], Donetsk [in Ukrainian].
7. Webber, A. L., Hart Ch., Stilgoe R. (2010), The Phantom of the Opera (piano-vocal score), Parts I–II, RNH, N. Y. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 27 вересня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312-6809.2018.27.149472>

УДК 821.161.2-311.6.09:[003.071+81'42]-042.72

## ПЕРИТЕКСТ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ «ЗОЛОТІ СТРЕМЕНА» РАЇСИ ІВАНЧЕНКО

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

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

ORCID ID 0000-0001-5732-5138

[mizinkina-o@ukr.net](mailto:mizinkina-o@ukr.net)

*У статті зроблено короткий огляд вивчення проблеми паратекстуальності як у зарубіжному, так і у вітчизняному літературознавстві. Проаналізовано основний епіграф до роману та ряд епіграфів, їх вмотивованість стосовно чотирьох його розділів. Також розглянуто специфіку заголовочного комплексу «Золотих стремей» завдяки типологічному зіставленню з іншими текстами культури, що прямо і опосередковано прочитуються в романі. Підкреслюється нерозривний зв'язок елементів перитексту з основним текстом.*

**Ключові слова:** епіграф, текст, заголовок, роман, Раїса Іванченко, паратекстуальність, перитекст.

На сьогодні чи не найбільш вивченим з-поміж типів міжтекстової взаємодії у працях як зарубіжних, так і вітчизняних літературознавців є інтертекстуальність. До неї близьким за функціональним призначенням (пояснювати основний текст художнього твору) є такий тип транстекстуальності як паратекстуальність. Вагомий внесок у розгляд проблеми відношення тексту до білятекстових елементів (заголовка, присвят, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови та ін.) зробив французький вчений Жерар Женетт («Паратексти: пороги інтерпретації», 1997). Причому тексти, що безпосередньо передують основному тексту твору, він назвав *peritex*, а ті, що віддалені (слово від видавця, рецензії критиків, щоденникові записи автора, його листування, інтерв'ю з автором і т. п.) — *epitex*. Паратекстуальний підхід визначають продуктивним на шляху розуміння різних творів філологи ХХІ ст. (Міхал Гловінський, Олександр Колотов, Катерина Меламедова, Ксенія Толчєєва, Наталя Фатєєва, Тетяна Шмельова та ін.), оскільки питання вивчається як з точки зору літературознавства, так і в аспекті лінгвістики. Намаганням пояснити багатоаспектність паратекстуальності позначені і новітні розвідки українських дослідників Наталії Білик, Галини Віват, Ольги Погорєлової, Мар'яни Сокол, Лариси Статкевич, Юлії Шуби та ін.

Незважаючи на те, що специфіка паратекстуальних зв'язків в історичній романістиці вже поставала предметом аналізу автора цієї статті [6], однак проблема потребує ще подальшого осмислення. А тому **завдання** статті вбачається у відстеженні зв'язків перитексту і основного тексту; виявленні обґрунтованості номінування як роману загалом, так і його розділів зокрема; встановленні функціональності епіграфу для реконструювання семантичного поля художнього твору.

Яскравим прикладом механізмів втілення, взаємопроникнення та розчинення чужих текстів у художньому світі історичної белетристики служить третій за часом видання роман Раїси Іванченко «Золоті стремена», що вирізняється з-поміж усіх інших творів письменниці наявністю та багатозначністю епіграфів.

Як відомо, епіграф посідає проміжне місце поміж назвою твору і самим текстом. Уже розташування такого напису вказує на його важливість та багатозначність. А якщо він передує всьому тексту роману і далі наявний перед кожним «оглавком», то це наштовхує на думку про свідоме прагнення автора привернути увагу читачів до нього.

Микола Гей писав, що «епіграф виступає немовби додатковим реченням до заголовка твору. Одне називає явище, друге пояснює. Можна це співвідношення уявити і дещо по-іншому. Одне адресоване тематичному змісту книги, друге — його ідеї. Але художня їх функція однакова» [1, 196]. Схожу точку зору має й Наталя Кузьміна, вважаючи, що епіграф містить змістовно-концептуальну інформацію і виявляє ідею, концепцію твору [5, 60].

Роман «Золоті стремена» відкривається епіграфом, узятим зі «Слова о полку Ігоревім»: **«Вступайте ж, господини, в золоті стремена за кривди сього часу, за землю руську...»**. Відразу відзначимо, що слова «золоті стремена», наявні в цитаті, — з пам'ятки кінця XII ст., що вже вказує на певну спорідненість творів.

Відомо, що ідея «Слова...» полягає в заклику руських князів до єднання для спільної боротьби проти зовнішніх ворогів. Можна також констатувати, що вона — завдяки епіграфу стає також ідеєю «Золотих стремени». Адже роман про XIII ст. — один із найважливіх періодів в історії Київської Русі. Фактично це був час занепаду давньоруської держави. Науковці з'ясували кілька причин, що призвели до трагічного фіналу у вітчизняній історії. Скажімо, Наталя Полонська-Василенко твердить: «...надто великі розміри держави» [7, 179], «численність нащадків Ярослава та брак певних законів престолонаслідування» [7,

180], — ось приховані загрози. «Третьою ґрунтовною причиною занепаду Київської держави було роздрібнення її <...>. Спостерігалось два процеси: намагання Великого князя київського об'єднати всі землі під своєю владою і прагнення окремих земель відділитися і створити власні держави, своїми династіями», — вважає історик. «Водночас із послабленням держави загострювалися міжусобні війни князів за великокнязівський стіл і між окремими князівствами — за Київ та інші міста... Трагедією міжусобиць було ще й те, що князі часто закликали собі на допомогу половців. Половецькі напади стали постійним явищем» [7, 181], — це була ще одна вагома причина. Також «велике місце належало торгівлі в житті України. Але зовнішня торгівля України-Руси занепадала» [7, 182]. І, нарешті, «в часи її найбільшого ослаблення на неї чатував новий ворог — монгольські орди, що дістали у нас назву татар. Ці орди довершили занепад Київської держави, на тлі якої піднімалося Галицько-Волинське князівство, що продовжило на сто років існування Української держави з новим політичним осередком на заході, об'єднало всю Правобережну Україну і зберегло її історичні традиції» [7, 183].

Свій погляд на цей етап у державотворенні висловив й Орест Субтельний, всю політичну історію Київської Русі уклавши у періоди, де «останній період характеризують безупинні руйнівні князівські чвари, зростаюча загроза нападів кочових племен та економічний застій. Остаточне зруйнування Києва монголо-татарами у 1240 р. ознаменувало собою трагічний кінець Київського періоду історії України» [11, 50].

Треба відзначити, що всі, окреслені істориками, причини занепаду Київської держави знайшли своє відображення в художній інтерпретації Раїси Іванченко в романі «Золоті стремена». Ідея об'єднання задля спільного протистояння ворогу не раз звучить із уст персонажів роману. Приміром, один із головних героїв Федір Положишило висловлює свої спостереження і думки так: *«Скільки князів перебачив, усі за себе тільки дбають, за честь свою, іншим безборонно голови стинають, а за землю руську і славу прадідівську не жадають вступити в стремена. <...> Чвари кругом, уособиці, бунти... Немає спокою у руській землі. Побував він в усіх кінцях її — у Суздалі й Твері, у Володимирі на Клязьмі й у Новгороді Великому. Повсюди водив свої купецькі валки. Чого тільки не надивився. Ніде князі не мають сили своєї. За двадцять літ в одному Новгороді на Волхові змінилося*



тринадцять князів!.. Нікому щастя немає на землі, де гуляє сваволя, де коромола кує кайдани на князівські руки і відчиняє ворота біді на всіх порубіжжях» [4, 270].

Письменниця почасти відсилає увагу читача до дії персонажів з тим предметом-знаком, що виступає ключовим словом у заголовку твору. Так у романі «торкають стременами коней» [4, 152] бояри Мирослав, Жирослав, Мончюк, Кирило, княжий одвізник Федір Положишило на полюванні; «витягся у стременах» [4, 230] і мурза Куремса перед нападом хана Батия на угорського короля Белу та ін. Зрозуміло, що означення «золоті» вказує на приналежність стремени до обладунків князівських коней. Адже віддавна «колір був промовистим символом соціального статусу» [9, 124]. Золотий колір є символом багатства, розкоші, сонця, влади. Саме до руських князів звертається безіменний наратор в романі: *«Де сила ваша, князі Руські? Де вої, що можуть золоченими шоломами Дон випити, а Волгу веслами розплескати? Чому замовкли ваші серця, з міцного буласту викувані, хоробрістю гартовані? Онуки Ярослава Мудрого і Володимира Мономаха! Навіщо схиляли перед ворогом свої стяги й вклали у їхні мечі пощерблені? Навіщо славу дідівську зганьбили?.. Ставайте ж, господини, в золоті стремена, за обиди чад ваших, за землю руську!..»* [4, 205]. Тут вбачаємо доволі прозорий перегук як в стилістичному, так і семантичному планах зі «Словом о полку Ігоревім». Порівняймо уривок із героїчної поеми в перекладі Леоніда Махновця, в якому досі невідомий автор звертається: *«Великий княже Всеволоде! / Не мислю б тобі прилетіти іздалека — / отчий злотий стіл постерегти! / Ти-бо можеш Волгу веслами розкропити, / а Дін шоломами виляти! / ... / Вступіте, господарі, в золоті стремена / за обиду часу нашого, / за землю Руськую...»* [10, 79]. Отже, як в «Слові», так і в романі руських князів закликають до єднання на противагу трагічному прикладу нерозважного Ігоря Святославича.

Символічним видається змалювання картини підпорядкування стремени різними князями. Перед зустріччю із суперником чернігівський князь Ростислав Михайлович *«піднімається на стременах, блискавично вихоплює з лагалища меч, в цю шалену мить його ліва нога зривається, він перекочується на бік, стрімголов летить униз»* [4, 277]. (Щоправда, неприємність сталася нібито завдяки угорцю бану Фільнію та польському воеводі Флоріану Войцеховичу, які мали на меті не допустити смерті чернігівського князя в рицарському двобої.) В ін-

шому епізоді роману бачимо, як, завдячуючи дідку Двонарю, що при-тримав стремена, князь Данило *«легко виніс своє грузьке тіло в сідло. Кінь відчув на собі вправного вершника й прищулив вуха. <...> Торкнув стременими в боки степовика, і той узяв на рись»* [4, 281]. Символічними тут видаються не лише картини вправності тримання князів на конях, але і їхні помічники. У першого — це угорець та поляк, у другого — простий руський смерд. Не випадково й результатом вирішального бою між військами князя Ростислава та князя Данила Галицького була перемога другого. Романістка недвозначно натякає на важливість підтримки співвітчизників-одноплемінців. І тут можна простежити ідейне спрямування роману — треба покладатися на підтримку свого люду, а не на чужих найманців.

Думка про те, що сила князя саме в його підданих, простих людях із народу (а не боярах, сусідських князях), є однією з провідних у романі. Спочатку про це князеві Данилу говорить соцький Микула: *«Осподине! Не погнітивши бджіл, меду не їдять. Боярове наші — гірше ос... Усіх нас жалять... усе запроднують. Князя Мстислава Удалого згубили. І тебе згублять, коли шибала на них не припасеш! Мужі градські, местичі всі, і слободичі, і смерди, і холопи — ото твоя сила, твій вірний меч супроти коромольників. Правуй ними праведно і завжди при силі будеш»* [4, 128].

Такі настанови давали молодому Данилові на початку його князювання в Галичі, де «бояре далі снували свої інтриги й коромоли» [3, 86]. Це вони, «бояре висунули йому нового конкурента в особі чернігівського князя Ростислава Михайловича» [3, 86]. А після вже згаданої Ярославської битви ратник Федір Положишило давав пораду князеві Данилу: *«Отут-о, у народі своєму, княже, сила твоя. Опріч — ніде! <...> А ще скажу: кожен народ людьми своїми держиться — умільцями, трударями. Не стане добрих людей на Русі — і загине земля. Бережи людей, княже!»* [4, 283].

Невдовзі князь Данило в цьому пересвідчиться. Адже після відходу з території Русі загарбників Золотої Орди угорський король Бела IV *«наважився <...> вдарити вдруге на знесилену Русь. Довелося Данилові самому, без сторонньої підмоги ступити в золоті стремена... Самому стати проти цих західних хрестоносців...»* [4, 288].

І от на останніх сторінках роману, які відтворюють прикінцеві роки життя князя Данила Галицького, йому знову *«треба хапатися за меч! І знову кликати русичів, аби ставали в золоті стремена! За волю!»*

[4, 403], оскільки, достойно оцінюючи сильного князя Галицько-Волинської землі, представники Золотої Орди (воеводи Куремса та Бундай) здійснюють походи проти непокірного.

Бачимо, що словосполучення «золоті стремена», взяті з іншого знакового для української історії та культури тексту, постійно зринають у романі. Відкрите цитування фрагменту зі «Слова» в ролі епіграфа розкриває наміри письменниці, яка проводить аналогії в розгортанні подій двох творів, в яких йдеться про різні століття.

Стає зрозумілим і номінування роману — «Золоті стремена». Означення стрепен як «золотих», як уже зазначалось, вказує на приналежність їх верхнім верствам суспільства XIII ст., а саме — князям. І найчастіше в ці стремена вступав один з головних героїв роману — князь Галицько-Волинської землі Данило Галицький. Тому можемо говорити про певну асоціацію стрепен із князем Данилом.

Із ознак князівського статусу в заголовок винесено «золотими» саме золоті стремена, — очевидно, тому, що вони є тією деталлю, яка символізує особливий статус вершника та його вправність. Саме Данило Галицький був тим надійним князем-форпостом, який дбав про землю руську, стримував ворогів Київської Русі від зазіхань на її територію.

Окрім загального епіграфу, такі елементи перитексту спостерігаються і перед кожним розділом роману. Спільним для них є те, що вони постають не лише квінтесенцією, згустком, концентрацією того тексту, який розміщений після них. І тут письменниця неприховано посилається на ті джерела, звідки взято вислови.

Так, тексту «оглавка першого» передує вислів *«В лукаву душу не увійде премудрість і не буде перебувати в тілі уярмленім»*, взятий з «Книги премудрості Соломона», гл.І, вр.4. Літературознавці зазначають, що коли епіграфи беруться з канонічних книг, то «вони надають окремим історіям повчального змісту, підносять усе описане до рангу всесвітньої драми» [2, 212]. Загальновідомо, що «Книга премудрості Соломона» (грец. «Σοφία Σαλωμῶνος» (Премудрость Соломона), лат. «Liber Sapientiae» (Книга Мудрости) — це старозавітна біблійна книга з вираженим дидактичним спрямуванням. Загалом у творі, що датується III ст. до н. е., автор (очевидно єврей) проголошує велич народу Ізраїля, якого він втішає в його стражданнях; зазначає, що віра в єдиного Бога ставить євреїв вище інших народів; попереджає ворогів євреїв про те, що Бог на боці Свого народу та суворо наказує його го-

нителів. В романі таким знедоленим народом змальовується основна маса населення Київської держави в часи лихоліття.

Прикметно, що саме першому розділу роману передують слова з першої глави «Книги...», в якій автор звертається до володарів із закликом до справедливості, оскільки премудрість не увійде в лукаву душу; тільки праведність безсмертна, неправда призводить до смерті. Різна міра премудрості притаманна вчинкам героїв-можновладців (княгині Анні, князю Данилу Романовичу, королю Андрію Другому, краківському князю Лешкові, сandomірському воєводі Пакославу, боярину Мончюку та ін.) із першого розділу твору, що має красномовний заголовок «Коромола». Через відтворення історичних подій XIII ст., в яких вирішальну роль відігравали сильні світу цього, Раїса Іванченко виявляє свої концептуальні підходи та апелює до сучасників-читачів словами із сакрального тексту.

Епіграфами можуть служити вислови відомих особистостей, що стали афористичними. Так спостерігається у другому оглавку роману з номінуванням «Утвердження». Характеристику діяльності Данила Галицького на посаді очільника Галицько-Волинського князівства в початковий період авторка роману подає через вислів (*«Цар короною розуму не здобуде, бо володарює ум»*), який приписують Демокріту (бл. 460 до н.е. — 370 до н.е.). Давньогрецький філософ-матеріаліст, з-поміж іншого, «висунув тезу, що мистецтво управління державою — найвище з усіх, тож управляти нею мають обізнані, найкращі» [8]. За коментарями істориків (Д. Дорошенко, Н. Полонська-Василенко) та в художній інтерпретації Раїси Іванченко одним з найвидатніших володарів XIII ст., зважаючи на результати зовнішньої і внутрішньої політики, був руський князь Данило Галицький (1205–1264).

Центральна сема «розум» червоною ниткою проходить в «оглавку другого». Народну мудрість *«по розум іди до людей, а по серце — до матері»* [4, 94] звучить із уст княгині Анни на завершення її благословення сина Данила Романовича перед походом проти Лешка краківського. Героїня Анна вирізняється з-поміж як жіночих образів роману, так і чоловіків-володарів, бо *«в такій жінці, як Анна, окрім жінки, живе ще й інше сильне єство, яке розумом своїм, серцем, чуттям іноді буває сильніше від чоловічої витривалості й волі»* [4, 129]. Аналізуючи свої помилки (*«усе робив по боярській раді — землі жалував, і на Данила Володимирського, зятя свого, руку з мечем возняв»*), *«карається за скудоту розуму свого»* [4, 125] князь Мстислав Удатний наприкінці

земного шляху. *«Ще не старий ні тілом, ні розумом»* [4, 132] був ігумен Печерського монастиря Іван в той час, коли з ним зустрічається княгиня Анна задля підтримки свого сина Данила Романовича. В поважних літах боярин Мирослав *«раптом відчув, що він уже нікому не потрібен, що його розум вичерпався»* [4, 142]. Тобто, характеристики персонажів роману вияскравлюються завдяки апеляції до їх розумових потенцій.

Оскільки епіграфи виражають особистісне ставлення до тексту, то їх немає і не може бути у фольклорі [2, 212]. Зате такими елементами перітексту можуть бути вислови з усної народної творчості, як це демонструє організація третього розділу роману. Його назву *«Навала»* дешифрує епіграф *«Ігрючи воду, пам'ятай про джерело»*. Так пояснюється проблема пам'яті своїх витоків, яка неодноразово порушується в романі та особливо актуалізується в оглавку третьому.

На фоні оповіді про часи передбатиєвого та мовномасштабного нашестя (в тексті зазначаються і конкретні роки — 1234, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241) йде мова про пригоди Федора Положишила. Поневірвання чоловіка пов'язані з тим, що *«не вдається ніяк йому, онукові смерда Микули і синові загиблого здателя володимирського Івача, нажити добра багато. Бо, щоб розбагатіти, треба стати резоїмцем й упирем — рези, ногати, гривни людям під заклад давати, а за це з них три шкури драти. Не може він цього робити. На зрубаному дереві уже не зацвітуть квіти. А він, як те зрубане деревце, не пускає коріння в чужому городі»* [4, 172]. За допомогою поетичного паралелізму письменниця дає характеристику герою, який у численних перепетях завжди згадує своє походження, подумки прагне до батьківщини. Такі вічні істини, спостережені та відзначені народним баченням, підтримуються та розвиваються і в романі Раїси Іванченко.

Диалогічні відношення заголовок–епіграф до тексту четвертого розділу роману засвідчують рядки, автором яких є Павло Тичина. *«... Бери все просто, як земля. / Лиш те на ній од смерті виживас, / Що має силу життяну в собі. / Ти не дивись на жертви, що земля приймає, — / Дивись на покоління в боротьбі»* — епіграф, взятий з поезії «Весна 1942 р.». Особливо чутливе і загострене відчуття поетом трагедії та жахів другої світової війни навесні передається через порівняння убієнних з рослинами. Персоніфікація пори року спонукає митця до переосмислення життєвих реалій, весна пропонує змінити кут зору, що й виразилось в словах епіграфу. Спонукальний тип висловлювання

дозволяє Раїсі Іванченко переадресувати (весна→поет→читач) звернення до реципієнта, попереджаючи про масштабність боротьби між державами. Таке ж протистояння, на переконання письменниці, відбувалося і в XIII ст., що образно відтворено в оглавку «Між двох сил».

Таким чином, паратекстуальний аналіз допомагає розкрити імпліцитність зв'язків заголовків — епіграф — текст. Елементи перітексту допомагають впорядковувати структурно-композиційну організацію роману, що сприяє загальному сприйняттю твору.

В романі «Золоті стремена» спостерігаються епіграфи, що походять з різних текстових джерел. Вони постали одночасно коментарем до основного тексту та літературною ремінісценцією.

Епіграфи роману, як проміжна ланка системи перітексту, єднають основний текст з претекстами загальної культури людства. Добираючи епіграфи до окремих розділів роману, письменниця натякає на паралелі в історіях народів, відомих особистостей, фактів, подій. Епітети доповнюють, трактують основний текст, розкривають ставлення автора, вступають у діалог з читачем та спонукають його до міркування; розширюють смислові межі заголовка. Аналіз автономних та метонімічних епіграфів засвідчив вмотивованість заголовків.

Отже, роман «Золоті стремена» продемонстрував взаємозалежні відносини системи «заголовок — епіграф — текст», з'ясувавши які, можна глибше пізнати і художній світ твору, і весь обшир смислових полів, що був закладений в основний текст.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. — М. : Наука, 1975. — 472 с.
2. Давыдова Т. Т. Теория литературы: учеб. пособие [для студ. высш. учебн. завед.] / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. — М. : Логос, 2003. — 229 с. — (Учебник XXI века).
3. Дорошенко Д. І. Нарис історії України: в 2 томах / Д. І. Дорошенко. — К.: Глобус, 1992. — Том 1 (до половини XVII століття). — 238 с.
4. Іванченко Р. П. Золоті стремена : [роман] / Раїса Петрівна Іванченко. — К. : Радянський письменник, 1984. — 447 с. — (Першотвір).
5. Кузьмина Н. А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста / Н. А. Кузьмина // Вестник Омского университета. — 1997. — Вып. 2. — С. 60–63.
6. Мізінкіна О. О. Паратекстуальність як ознака художності історичних романів / О. О. Мізінкіна // Художність літератури: аспекти теорії та істо-

- рії: [зб. наук. праць / за ред. Є. М. Черноіваненка]. — Одеса: Астропринт, 2016. — С. 201–226.
7. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2 т. / Наталя Полонська-Василенко. — К. : Либідь, 1995. — Т. 1: До середини XVII століття. — 672 с.
  8. Прозорова Н. С. Демокріт // Юридична енциклопедія : [в 6 т.] / ред. кол. Ю. С. Шемшученко (відп. ред.) [та ін.]. — К. : Українська енциклопедія, 1998. — Т. 2 : Д–Й. — 744 с. — <http://cyclop.com.ua/content/view/1035/58/1/12/#23967>
  9. Словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. — К. : Міленіум, 2002. — 260 с.
  10. Слово о полку Ігоревім / передм. та прим. Л. Махновця, О. Мишанича. — К.: Веселка, 2008. — 134 с.
  11. Субтельний О. Україна: історія / Орест Субтельний. — К. : Либідь, 1991. — 512 с.

### ПЕРИТЕКСТ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА «ЗОЛОТЫЕ СТРЕМЕНА» РАИСЫ ИВАНЧЕНКО

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

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

*В статье сделан краткий обзор изучения проблемы паратекстуальности в зарубежном и отечественном литературоведении. Проанализированы основной эпиграф к роману, а также эпиграфы и их обоснованность к его четырем разделам. Рассмотрена специфика заглавного комплекса «Золотых стреман» благодаря типологическому сопоставлению с другими текстами культуры, которые прямо и опосредованно прочитываются в романе. Таким образом, подчеркивается неразрывная связь элементов перитекста с основным текстом.*

**Ключевые слова:** *эпиграф, текст, заглавие, роман, Раиса Иванченко, паратекстуальность, перитекст.*

### PERITEXT IN RAISA IVANCHENKO' S HISTORICAL NOVEL «GOLDEN STIRRUPS»

*Olena Mizinkina, Candidate of Philology, associate professor*

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

*The article gives a brief overview of the problem of paratextuality in both foreign and Ukrainian literary studies. It is noted that the author has already addressed the issue of interconnections between elements of the frame text in historical novels, but it is worth further elaboration.*

*The tasks of the article are to track the links between peritext and the main text ; to reveal the validity of the nomination of a novel in general, and its chapters in particular;*



to establish the functionality of the epigraph in order to reconstruct the semantic field of artistic work.

The general epigraph and its consistency with the title of the novel are analyzed. Due to the typological comparison of the passages of the novel with the «Lay of Igor's Warfare», the close connection of the two texts is proved, which is reflected in the title.

An open connection between the novel and other literary works of culture of this historical period is observed in the organization of four chapters of the novel. Epigraphs to the first and fourth sections are metonymic because they appear as part of other texts such as «The Book of Solomon's Wisdom» and the book of P. Tychnya's poems «The Spring of 1942». Democritus' expression and the folk proverb reveal as autonomous epigraphs to the second and third chapters. The reflection of the semantic loads of epigraphs are observed in the titles and chapter texts.

The conclusions emphasize the inextricable connection between the elements of peritext and the main text. The multifunctionality of epigraphs in «title — epigraph — text» system are observed, since they simultaneously appeared as a commentary on the main text and literary reminiscence. Choosing the epigraphs to separate chapters of the novel, the writer hints at the parallels in the history of nations, famous personalities, facts, events. The epithet complete and interpret the main text, reveal the author's attitude, engage in dialogue with the reader and encourage him or her to think; extend the semantic boundaries of the title. The analysis of text-around elements testified the metatextual connections of the historical novel by Raisa Ivanchenko.

**Key words:** epigraph, text, title, novel, Raisa Ivanchenko, partextuality, peritext.

## REFERENCES

1. Gej, N. K. (1975), *Hudozhestvennost' literatury. Poehtika. Stil'*, Nauka, Moscow [in Russian].
2. Davydova, T. T. and Pronin, V. A. (2003), *Teoriya literatury: ucheb. posobie* [tutorial] Logos, Moscow [in Russian].
3. Doroshenko, D. I. (1992), *Narys istoriyi Ukrayiny*: v 2-x tomakh (Vol. 1–2), Vol. 1 (do polovyny XVII stolittya), Globus, Kyiv [in Ukrainian].
4. Ivanchenko, R. P. (1984), *Zoloti stremena* [Golden Stirrups], Radyans'kyj py's'mennyk, Kyiv [in Ukrainian].
5. Kuz'mina, N. A. (1997), EHpigrafi v kommunikativnom prostranstve hudozhestvennogo teksta, *Vestnik Omskogo universiteta*, issue. 2, pp. 60–63.
6. Mizinkina, O. O. (2016), Paratekstual'nist' yak oznaka xudozhnosti istory'chny'x romaniv, *Xudozhnist' literatury: aspekty teorii ta istoriyi*, Astroprynt, Odesa, pp. 201–226.
7. Polons'ka-Vasylenko, N. (1995), *Istoriya Ukrayiny*, (Vol. 1–2), Vol. 1. Do seredy'ny' XVII stolittya, Ly'bid', Kyiv [in Ukrainian].
8. Prozorova, N. S. (1998), Demokrit, *Yury'dy'chna ency'klopediya*, (Vol. 1–6), Vol. 2: D–J., Ukrayins'ka ency'klopediya, Kyiv [in Ukrainian].
9. Sloznyk symvoliv kul'tury' Ukrayiny' (2002), [za zag. red. V. P. Koczura, O. I. Potapenko, M. K. Dmy'trenka], Milenium, Kyiv [in Ukrainian].



10. Slovo o polku Igorevim, (2008), peredm. ta pry'm. L. Maxnovcya j O. My'sha-ny'cha, Veselka, Kyiv [in Ukrainian].
11. Subtel'ny'j, O. (1991), *Ukrayina: istoriya*, Ly'bid', Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 25 вересня 2018 р.*

## РЕЦЕНЗІЇ

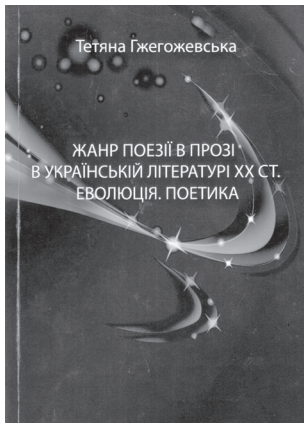
DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146427>

### ЩЕ ОДИН КРОК В ОСМИСЛЕННІ ЖАНРОВОЇ ПРИРОДИ «ПОЕЗІЇ В ПРОЗІ»

*Ірина Нечиталюк, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
niv2010@ukr.net*

**Рецензія: Гжегожевська Т. О. *Жанр поезії в прозі в українській літературі XX ст. Еволюція. Поетика* : Монографія. — Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет, 2017. — 160 с.**



Дослідження цікаве принаймні з двох причин: насамперед тим, що увага зосереджена на системному аналізі творчості численної плеяди українських письменників, починаючи з кінця XIX і по 60–80 роки XX століття, а також і тим, що пропонує цілісний аналіз досі несправедливо обійденого увагою жанру — «поезії у прозі».

В монографії дві художні системи протиставляються одна одній як такі, що органічно доповнюють одна одну, вивершують нові змістоорганізуючі можливості як лірики, так і прози.

Перший розділ монографії присвячено висвітленню теоретико-методологічних засад вивчення «поезії у прозі». На особливу увагу заслуговує аналіз генези та еволюції поезії у прозу та виокремлення ознак жанру. На думку дослідниці, «поезія у прозі — це особливий жанр, якому властиві поєднання ліризму з прозовим викладом (ліро-епічна природа), настроєвість, фрагментарність, суб'єктивність, психологізм, поетичне звучання, сфокусованість на переживаннях, почуттях. Лінійна організація мовного ма-

теріалу в таких творах зумовлює смислову, інформативну та трохеїчну варіативність тексту, який, з одного боку, може бути абстрактним, або конкретним» [36].

Для опрацювання доволі великої кількості матеріалу Т. Гжегожевська, цілком логічно, обрала хронологічний порядок при організації структури монографії. Так, другий розділ присвячено аналізу жанрових модифікацій «поезії у прозі» першої половини ХХ століття. Попри значну кількість постатей (О. Кобилянська, Леся Українка, М. Яцків, Г. Хоткевич, Б. Лепкий), обрану авторкою для дослідження викликає певне здивування відсутність таких майстрів художнього слова, як В. Стефаник та М. Коцюбинський, а між тим означений жанр не тільки був виразно заявлений у творчості останніх, а й, безперечно, належить до кращих зразків «поезій у прозі» зазначеного періоду.

Третій розділ: «Розвиток жанру поезії в прозі у творчості українських письменників 60–80 років ХХ століття» присвячено розгляду особливостей жанру у творчості Нью-Йоркської групи (Ю. Тарнавський, Р. Бабовал), що виводить дослідження з географії материкової України і залучає діаспорну культуру; шістдесятників (І. Драч, Є. Гуцало); Київської школи (В. Голобородько, М. Воробйов). В окремому підрозділі досліджується творчість В. Затуливітра, що, на мою думку, виглядає не цілком вмотивованим.

Підсумовуючи аналіз шляхів розвитку «поезій у прозі» в українській літературі 1960–1980-х років, Т. Гжегожевська підкреслює, що «цей жанр зазнає змін. Тематологічний зріз дає уявлення про спектр порушених питань — загальнолюдських, вічних і часткових, мінливих, — що постають у різних авторів, які скористалися жанровою моделлю. Це питання швидкоплинності часу, сенсу буття людини і покликання творчої особистості, трагічного дитинства на тлі воєнних подій, нерозривного зв'язку з рідною землею та її минулим» [131].

Принциповою і, на мою думку, переконливою є позиція автора рецензованої монографії щодо того, що «поезія в прозі стала одним із засобів подолання стильових канонів прози. Суб'єктивність, авторські рефлексії, що переростають у художній автобіографізм, переважування вираження над зображенням, перехід від зовнішньо-подієвого до внутрішньо-психологічного сюжету і визначили особливість способу сприйняття та відтворення світу, які дають авторам поезії в прозі на малій площі художнього твору передати універсальність світу і поліфонізм його звучання» [139].

Висновки монографії впорядковано таким чином, що не лише підсумовують ключові моменти роботи у відповідності до поставлених завдань, а й чітко доводять, що жанр «поезії у прозі» є складним синтетичним утворенням, у межах якого відбуваються активні процеси дифузії жанрової системи, зумовлені проникненням ліричного струменя у прозову канву тексту.

Заслуговує на повагу список опрацьованих джерел (біля 300), що, безперечно, вказує на широку обізнаність дослідниці із науковим контекстом з зазначеної проблематики, та надає ваги висновкам, до яких дійшла Т. Гжегожевська.

Монографія Т. Гжегожевської читається легко і викликає цікавість, оскільки написана, з одного боку, лаконічним науковим стилем, з іншого, не переобтяжена складною термінологією та химерними синтаксичними конструкціями. Запропонована авторська модель розвитку жанру поезії у прозі ХХ столітті — одного з найважливіших етапів літературного процесу — стала гідним внеском у сучасне літературознавство.

*Стаття надійшла до редакції 7 липня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146428>

## 20-Й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР: СУЧАСНІ ПОШУКИ І ВИМІРИ НАУКИ

*Микола Пащенко, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
fdp@onu.edu.ua*

**Рецензія: Філологічні семінари. Театр літературного процесу: Теорія і дійові особи. Вип. 20. — К., 2017. — 335 с.**

З часу проведення останнього 20-го Філологічного семінару минуло два роки. Слід констатувати, що ця форма широкого наукового діалогу літературознавців може бути перервана. Адже нові вимоги стосовно збірників наукових праць ускладнили роботу по формуванню редакційних і авторських колективів, особливо у сфері гуманітарних наук, оскільки зорієнтованість усього загалу літературознавців на мінімальну кількість науко-метричних видань зарубіжжя (які, як ми уже встигли пересвідчитись, є обмеженими у своїй спроможності публікувати статті великої кількості науковців) не дозволяє вітчизняним збірникам наукових праць набутти відповідного їм статусу, водночас унеможливорює ведення активного діалогу стосовно тенденцій і національної специфіки літературного розвитку, зокрема в Україні. Окрім того, сьогочасні вимоги до наукометричних видань подекуди деформують і суттєво затримують науковий поступ викладача. Отже, і філологічний семінар, і видання матеріалів цих наукових студій, як і інших провідних наукових збірників в Україні, звичайно під загрозою закриття. А що далі?..



У 20-му семінарі, пише у вступному слові до наукового збірника В. Мартиненко, взяли участь понад 50 науковців з університетів України, Польщі, Чехії, Словаччини, Великобританії та Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Академії наук України. Будучи ініціатором і керівником семінару в новітній його історії, починаючи з 1996 року, **М. Наєнко** у вступній статті до збірника «Літературний процес і його імітації», віддає належне історії семінару та його видатним фундаторам, зокрема зазначає, що діяльність філологічного семінару започаткував у 1904 році академік В. М. Перетц і що його школу пройшли майбутні

професори М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Д. Чижевський та ін. М. Наєнко, започатковуючи огляд спектру проблематики семінару, уже в заголовку фокусує увагу на актуальних питаннях теорії літературного процесу та на історико-літературних аспектах процесу художньої творчості. Осмислюючи поняття «літературний процес», він наголошує на розрізненні «об'єктивно-органічного» і «імітованого», в останньому, вважає літературознавець, все «підганяється» під наперед визначену ідею. Автор має на увазі нормативні, регламентовані стилі творення, такі як класицизм, соцреалізм чи навіть монументалізм раннього середньовіччя (с. 10). Таким чином М. Наєнко відстоює думку, що літпроцес — це об'єктивно-органічне протікання творчості, вільної від будь-яких ідеологічних надбудов авторської свідомості. Імпонує також його позиція стосовно основної ознаки і рушія літературного процесу, а саме «форми художнього мислення». Адже саме вона визначає обличчя літературного процесу в ту чи іншу епоху. І членується літпроцес за домінуванням у ньому або почуттєвого, або раціонального начал. При цьому М. Наєнко звертається до найбільш оптимальної, на його погляд, дефініції літпроцесу Є. Черноіваненком, який вважає, що літературний процес становить собою незворотну, цілеспрямовану, закономірну зміну літератури, внаслідок чого вона переходить з одного якісного стану в інший (с.12). Започатковуючи розмову про структурування літпроцесу, М. Наєнко оприлюднює модифіковану, на відміну від підходів формалістів 20-х років ХХ ст., і водночас наближену до позиції М. Бахтіна, концепцію статусу і взаємодії змісту і форми і наполягає на тому, що «змістом у художньому творі слід вважати не якусь сюжетно-фабульну подію, а саме **форму** викладу її». Тим самим повертає нас до «єдності», точніше до проблематики і методології вивчення художнього явища і власне літературного процесу в нерозривності, нерозчленованості (змісто-форма, формо-зміст — М. Бахтін). Він відзначає наявність таких підходів у теоретичних судженнях Платона та Арістотеля і констатує, що «до універсальної суті цієї проблеми літературознавству нового часу вдалося докопатися лише на рубежі ХІХ–ХХ століть» (с. 12), коли були здійснені спроби виділити в літературному процесі всі добре відомі нині стилі.

Характеризуючи продуктивні сили філологічного семінару Володимира Перетца, М. Наєнко говорить про формотворче розуміння змісту літератури більшістю із представників цієї філологічної шко-

ли, зокрема М. Зеровим, В. Филиповичем, М. Драй-Хмарою, Д. Чижевським. В його огляді творчості письменників різних періодів української історії, особливо видатних творчих особистостей, відзначається певна закономірність: на його думку, більшість із письменників не вписувалась у періодизацію європейських стилів, тим самим і визначала своєрідність українського слова, літературного процесу в Україні (с. 13). М. Наєнко, відзначаючи сучасний стан літературного процесу, який позначений згасанням постмодернізму і народженням історизму (типологічним є термін Я. Поліщука «автентизм»), або метамодернізму, відзначає, що постмодернізм на своєму ранньому етапі розвитку дав світові глибоко національні твори. В сучасному його стані це здебільшого, хоча й різні літературні світи, однак, які знаходяться «на вершині своєї форми», тобто естетично значимої, яка позначена художнім ідеалізмом (с. 16), Все інше — є суто формотворчими «роботами» зі словом, або ж бізнесова форма письма (с. 14).

Автор статті розуміє всю умовність такої кваліфікації літератури(твору чи творчості) з точки зору їх присутності чи відсутності в літературному процесі. Приймаючи ту істину, що велике можна розглядати лише зі значної часової відстані, М. Наєнко, завдяки виставленому ним критерію «художнього ідеалізму форми», характеризує безперервність літературного процесу (хоча подекуди відзначає майже припинення літературного розвитку!) і називає відомі сучасному читачеві твори, це зокрема «Записки самашедчого» Л. Костенко, «Трудова книжка матері» М. Томенка, «Чорний Ворон» В. Шкляра, «Прийдімо вклонімося...» Ю. Мушкетика, ряд поезій І. Драча, мемуарні твори дисидентів, які залишаються для майбутнього читача і при цьому він все ж таки визнає непередбачуваність долі цих творів. Автор статті вбачає в них, як уже зазначалось, «художній ідеалізм форми як основи творчості і форми відображення дійсності». Нагадаємо що «ідеалізм форми», особливо починаючи з к. XIX — поч. XX ст., досить потужно маніфестував злам художніх систем, ставав чинником літературної еволюції як в теорії, так і безпосередньо в художній творчості(формалізм, футуризм, неокласицизм тощо). М. Наєнко насамкінець дає оцінку сучасній літературі як такій, яка після двох останніх українських революцій освоює дійсність поки що «досить і досить кволо» (с. 17). Причину такого стану літератури М. Наєнко озвучує словами В. Голобородька: «Вірш не пишеться у відриві від дійсності» (с. 18).

Після вступної, а саме методологічної щодо проблем літературознавства статті М. Наєнка, наступні статті групуються уже за рубриками, це зокрема: «Теоретичні проблеми», «Літературний процес і класична література», «Новітня епоха в розвитку літературного процесу». Слід зауважити редакції збірника, що заголовки рубрик на означення етапів літературного процесу чи принципів групування статей, на жаль, недостатньо виділені візуально, порівняно з назвами статей(?!).

Отже, суто теоретичні питання висвітлюються в 14 статтях. Так над проблемою **«Игра в литературе, литературой и с литературой»** розмірковує **Іво Поспішил** (Чеська республіка, Брно). Він висловлює критичне ставлення до окремих літературних премій, зокрема Нобелівської, яку вважає складовою «гри в літературі і з літературою» на тлі економічних, ідеологічних та політичних інтересів. Тут же критично ставиться до виділення лауреатів за проблематикою ідентичності національних літератур(?!). Коментуючи різні фактори і підходи, автор доходить думки, що в цьому змаганні за премію, окрім оцінки справжньої літератури як прекрасного мистецтва, яке володіє естетичною функцією, діє ще й, а подекуди й домінує, штучне творення художньої цінності речі, в тому числі і за рахунок опитування суспільної думки. Виходить, що гра впливає на фінансовий ринок, стан валюти, на банківську політику, на військово-промисловий комплекс. Таким чином, «гра» — це складова маніпуляцій, боротьба за владу у сфері літератури, а сама література — це вид шоу-бізнесу. Іво Поспішил нагадує усім, що протиотрутою цим віянням у літературі та літературознавстві є все-таки прекрасне («изящное»), наділене естетичною функцією. Такий підхід до літературного процесу, його концепцій, які базуються на об'єктивних естетичних критеріях (с. 23), має проявитися через «оновлення» літературного життя, включаючи літературні дискусії, полеміки. При цьому «гра літературою, з літературою і в літературі перейде в інший, позитивний статус, а не буде загрозою справжнім цінностям» (с. 23). Варто доповнити автора статті і узагальнити сказане ним: літературна еволюція і власне літпроцес неможливі також без продуктивної літературної критики як складової літературознавства. Щодо відзначення твору чи творчості премію Нобеля за ознакою національної ідентичності, в даному випадку письменниці Алексієвич Світлани, то це питання не стільки «гри», скільки проблематики модернізації форм проявлення національного



як ціннісного чинника в художньо-естетичному пізнанні дійсності, що, безперечно, є досить актуальним для сучасника.

**Нонна Шляхова** (Одеса) виступила на семінарі за темою «**Читання як літературознавчий феномен**». Вона схарактеризувала сутність комунікативного підходу до літературного твору як мистецтва слова. Однак предметом такого дослідження обрала не власне художній твір, зокрема «Шинель» М. Гоголя, а інтерпретацію цієї повісті Д. Чижевським. Крізь призму індивідуального прочитання «іншим», автор статті поглиблює проблематику читача, диференціюючи її як процес і результат, це, зокрема, читання, сприймання та розуміння. До формування власної концепції «читача» (термін є об'єднуючим модусом у проблематиці та терміносистемі літературознавства!) Н. Шляхова залучає судження М. Драгоманова, П. Куліша, І. Франка, О. Потебні, О. Білецького, М. Бахтіна, звертається при цьому до праць сучасних дослідників, зокрема Н. Астрахан, М. Зубрицької. У працях останньої Н. Шляхова виділяє, на її погляд, найбільш раціональне — спостереження щодо парадоксальності, яка лежить в основі художньої комунікації. Адже вона є складним соціальним явищем і водночас глибоко індивідуалізованим, особистісно сфокусованим та інтимно зорієнтованим процесом. Звідси і невичерпність значень («значеннєва невичерпність»). Ця якість породжується багаторазовим читанням і пере-прочитаннями, власне співтворчістю читачів. Автор статті при цьому зауважує, що такому прочитанню підлягають не обов'язково твори, які мають статус класичних. Отже, Н. Шляхова осмислює метод Д. Чижевського, спрямований на пошук «ключа» в художньо-естетичному розгадуванні мовленнєвих стратегій М. Гоголя, вкладених в уста Акакія Акакійовича, композиційно поданих в неочікуваному місці тексту. Вона звертає увагу на відзначене дослідником багаторазове вживання в повісті слова «навіть» (не менше 73 рази), яке подекуди повторюється аж занадто згущено..., і наводить риторичне зауваження Д. Чижевського: «Що це не випадковість(!)».

Поставивши, вслід за Д. Чижевським, питання про багатозначність, багатофункціональність прийомів М. Гоголя, автор статті, застосовуючи метод «повільного читання», визначає оповідну точку зору оповідача, дистанційовану від автора і наближену до героя, яка характеризується «збідненістю, недорікуватістю» мовлення Акакія Акакійовича. Саме від цих формальних елементів, таких як гра зі словом, від ремісничого характеру словесної творчості (як «зроблено»

твір) залежить «істотний зміст» літературного твору. Тут варто розширити використовуване Н. Шляховою поняття «істотний зміст» і поглибити його, включивши в його структуру емоційно-експресивну виразність, без якої Д. Чижевський не вбачав можливості ціннісного, естетично вартісного, а відтак і художнього осмислення предмета сприймання. Варто також доповнити судження автора статті і в тому, що наближеність оповіді до точки зору і стилю суджень, власне «слова героя», кардинально позначилась на стилі оповіді М. Гоголя. Отже, суб'єктивність слова автора змінюється на суб'єктивність слова героя. Таким чином збільшується дистанція між оповідачем і героєм. Така двошаровість оповідної стратегії автора породжує діалогізм точок зору оповідача і читача, героя і читача, закладає основи новелістичної структури прози. Н. Шляхова відзначає також у цьому ряді чинників художнього «найістотніші риси» гумору М. Гоголя, зокрема комізм (с. 27), який засновується на принципі повторюваності, ритмі змінності протиставлень, антитетичного зіставлення «осмисленого» і «безглуздового». При цьому повторювані слова «навіть» чи «ніщо», або ж «ніякий» із заперечною часткою *ні*- виконують домінуючу роль у передачі сприймання героєм світу. Коментуючи рецепцію Д. Чижевського, Н. Шляхова наголошує, що М. Гоголь намагається перенести нас у внутрішній світ свого героя (с. 28). Його «маленький світ», який дорівнює «світу великому», власне предметний, речовий світ сприймається читачем з точки зору «маленької людини» — знизу догори. Н. Шляхова не дає узагальнюючих суджень щодо методології художнього: не вказує на приналежність твору в даному випадку до сентименталістського стилю письма, образотворення і узагальнення, що є загальновідомим. Для неї важливіше відзначити в концепції Д. Чижевського доцільність читачького осягнення світу текстуальних значень «шинелі» з увагою до «дрібниць» і «деталей» — всього, що пов'язане з формою, адже у формі літературного твору нема дрібниць, як їх нема у «грі», в «ремеслі», бо ж твір це і гра, і ремесло, які структурно і процесуально є взаємодіючими і взаємодоповнюючими.

Окрему групу взаємопов'язаних досліджень започатковує стаття Віри Просолової та Ярослави Григошкіної «Арабески як авторські жанрові маркери і принципи побудови творів». Автори здійснили компаративне вивчення арабесок Павла Богацького та Миколи Хвильового. Пам'ятаючи про жанрові канони арабески, автори виражають твори вказаних письменників на відповідність-невідповідність їх форми

традиції української, російської і світової літератури в цьому жанрі, відзначають індивідуальні підходи у структуруванні їх творів. Вони активно уводять в орбіту аналітичних суджень про жанрові різновиди арабесок проблематику інтертекстуальності, гетерогенності, відкритості, інтермедіальності, гібридизації, орнаментування, фрагментарності. Зауважу також, що завершуючи розмову про повторюваність і варіативність мотивів П. Богацького та М. Хвильового, можна було б привести синтезуючі судження не лише про фрагментарність, а й про циклічність характеру структури цих жанрових форм із зазначенням особливостей процесів творчості і прочитання їх як двох близьких і водночас відмінних форм, позначених суб'єктністю. Остання (читачка) характеризується множинністю кількісною і якісною: часовою дистанцією відносно першого, залежно від завдань — виходячи із застосування відмінних чи тотожних естетичних засад при формуванні образу світу. Увівши термін «гібридизація» у зв'язку із засвоєнням жанрових особливостей інших видів мистецтв, автори не врахували потребу більш чіткої диференціації понять (відповідно і термінів!), зокрема в ряді «гібридизація — інтермедіальність — синтез мистецтв» тощо. Залишились недостатньо аргументованим і відповідно мотивованим зв'язок поняття «відкритий твір» із усіма відзначеними особливостями творів П. Богацького та М. Хвильового, приведеними у викладі змісту статті. Вважаю що «відкритість» і є жанровою домінантою арабесок П. Багацького та особливо — М. Хвильового.

Саме ця проблематика стала предметом дослідження Г. Ключека у статті **«Відкритий твір та проблема множинності його інтерпретації»**. Автор статті, як і проф. Шляхова Н. М., вийшовши із одеської філологічної школи, зокрема проф. Вязовського Г. А., вважав за потрібне, поряд із диференціацією термінів і понять змістоформи, розглянути їх у взаємопов'язаності, як позначення процесуального зв'язку складників народжуваного твору. Він пише, що «твір, розвиваючись, перебуваючи у русі, освоює тему, виражає ідею, розв'язує чи лише ставить проблему», при цьому свідомо майже ототожнює поняття тема/ідея/проблема. Як бачимо, досить неочікувано як для нормативної поетики — основи літературознавчих знань і навичок аналізу художніх явищ, Г. Ключек, дещо персоніфікуючи твір, пише, що «твір, розвиваючись, перебуваючи у русі, освоює тему, виражає ідею, розв'язує чи лише ставить проблему», які (як впливає із тексту статті) є для автора так званою «синтезованою тріадою»(!).

Далі, ведучи розмову про повноту осягнення теми, ідеї та проблематики, автор зосереджує увагу на відносності поняття «повнота» і робить акцент на індивідуальності сприймання і осягнення повноти різними реципієнтами, які переживають сильні художні враження від творів, не претендуючи на проникнення в суть явища. В міркуваннях автора статті про множинність тлумачення художнього твору ніби навмисне опускається момент специфіки сприймання лірики, епосу і драми. Лише з часом стає зрозумілим, що мова йде про суто поетичні форми у процесі коментування праць О. Потебні та А. Горнфельда. Автор статті при цьому зосереджує увагу на суперечності між «свободою можливих інтерпретацій твору» і «об’єктивним розумінням твору», яка постала перед А. Горнфельдом, і засвідчує, що різні методології при цьому обирають свій предмет чи сегмент вивчення в художньому творі. Таким чином пізнання твору, повнота осягнення його змісту (і не менш важливо — емоційного переживання! — *уточнення моє. — М. П.*) для Г. Ключека, як і для Ф. Гронфельда, пов’язана з цілістю, створюваною автором. Саме ним — творцем — об’єктивується цілісність і адекватне авторському задуму сприймання твору.

Таким чином Г. Ключек джерелом істинно суб’єктивних вражень інтерпретатора бачить автора і цілісність твору. Тут варто додати суттєве уточнення: саме автор, створений ним текст і особливо — процесуальність в часі, супроводжувана просторовими вимірами і образами, коригують суб’єктивність сприймання і співпереживання читача, інтерпретатора. Отже, спочатку прочитується авторська концепція світу і відповідно твору, а потім, залежно від жанрово-родових і міжмистецьких чинників, можливі їх інтерпретації — їх множинність. Г. Ключек у даному випадку пов’язує множинність інтерпретацій зі змінами парадигми літературної творчості, зумовленої свободою в закодуванні тексту і світу, власне її кінцевого результату, який полягає у виробленні символістської образності саме з появою модерністського письма, орієнтованого на більш інтелектуальну спроможність читача, інтерпретатора, що характеризує його індивідуальну свободу у виборі смислів. Посилаючись на У. Еко, І. П. Ільїна, автор статті говорить про відкритість твору і виражає в кінцевому рахунку своє розуміння, наводячи судження того ж У. Еко про правило організування, узагальнюючи: «твір у русі» — це «можливість чисельних особистих відчуттів, однак у межах того світу, який має на увазі автор»

(с. 42). Таким чином Г. Клочек вслід за У. Еко наголошує, що твір набуває справжньої художності, коли є «твором у русі».

З метою моделювання інтерпретаційного діалогу між реципієнтом і текстом Г. Клочек звертається до аналізу поезії М. Вінграновського «Вас ніхто так не любить. Я один», тим самим розкриває особливості структури тексту, яка передбачає «розмаїтість декодування», власне міру «відкритості твору». Автор статті знову ж таки бере до уваги «вичерпаність» чи «невичерпаність» його формозмісту. Слід погодитись з ним, що розмаїтість декодувань «відкритого» твору може бути пов'язана із особливою його структурою, розрахованою на асоціативність мислення реципієнта. Варіант прочитання Г. Клочеком поезії М. Вінграновського — це власне зразок одиничної, а не множинної інтерпретації. Тому варто цей варіант зіставити з іншими інтерпретаціями, щоб позиціонувати його як оригінальний.

Дотичною до інтерпретаційної проблематики статей Н. Шляхової і Г. Клочека виявилася стаття Лідії Кавун «Пам'ять у літературознавчій рецепції». Отже, головним предметом аналізу обрано «пам'ять». Уточнимо: це проблематика в першу чергу психології творчої праці, а відтак і співтворчості. Саме вона наповнює і утримує культурні відкладення в межах свідомого і несвідомого — того асоціативного поля, яке стає джерелом образотворення (асоціації, міфи, архетипи, стереотипи, власне предикати в структурі образів світу). Автор статті характеризує особливості і види пам'яті, звертаючись до літературознавчих праць, переважно М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Л. Сазонової, які в часі наближені до модерністського і постмодерністського періоду в культурі і літературі зокрема. Автор статті лише означає проявлення механізму пам'яті в літературознавчій рецепції, яка розглядається то як «велика пам'ять» (М. Бахтін), то як «творча пам'ять» (М. Зубрицька), то як «пам'ять культури» (Ю. Лотман), то як «пам'ять літературної творчості». Спільне для цих термінологічних означень пам'яті — це надіндивідуальний механізм збереження й передачі деяких повідомлень(текстів) й напрацювання нових, що виникають на основі попередніх, не знищуючи їх.

Стилістично перегукується з назвою філологічного семінару стаття Романа Козлова «Дуби й ліщина, плетінь і мурава: літ процес у методології Івана Франка». Образні висловлювання Івана Франка так чи інакше фіксують митті літературного процесу та його складові. Автор статті групує ці висловлювання за принципом флористичних

образів на означення якості літератури та за типами образів на позначення відношень письменника і світової літератури. Метафоризм образів І. Франка — органічна особливість поетичного висловлювання. Образна форма, особливо анімалістична, як зазначає автор статті, поступово зникає з літературно-критичних праць письменника. Фіксуючи уникнення Франком образно-метафоричних форм у статті «Галицко-русская библиография XIX столетия...» (1899), автор мотивує цей факт запозиченнями із його власної наукової лектури. Напевне, тут варто було б додати, що І. Франко, будучи ученим із європейською освіченістю, готував свою лектуру із розрахунку не лише на україномовну аудиторію. При цьому позначені українською національною специфікою образи могли бути неадекватно потрактовані представниками інших культур. Саме тому він і вдається до не стільки «незвичних» порівнянь, скільки до наукової термінології зі сфери філософії, психології, які були на слуху у будь-якого представника європейської культури.

Цікаві спостереження над метафоризмом висловлювань І. Франка щодо літературних фактів і літературного процесу засвідчують предикативність образної передачі думки в науково-критичних працях. Багатство і можливості адекватної і водночас образно представлені думки науковця і поета/письменника сприяють взаєморозумінню між автором, тестом і читачем. Пам'ять як чинник і принцип акумуляції «культурного коду» в мистецтві і літературі та «національна пам'ять» як спроба оновлення літератури — це дві споріднені теми доповідей філологічного семінару, які спонукають до осмислення літератури у світлі проблематики праць Т. С. Еліота, який вважав, що пам'ять є одним із важливіших чинників, які складають функцію літератури, спрямовану на збереження, примноження форм художньо-образного осмислення дійсності та передачі всього цього надбання наступним поколінням.

Окрім Лідії Кавун, до цієї категорії в дещо іншому аспекті процесології літератури звертається **Оксана Пухонська**. Автор статті «**Реконструкція національної пам'яті як спроба оновлення літератури**» вважає, що після падіння берлінської стіни і розвалу Радянського Союзу була оголена проблема пам'яті, пов'язана з двома різними в культурному відношенні наслідками звернення до історичної, національної пам'яті, що особливо є актуальним для колоніально залежних народів від російської гегемонії в минулому і сьогодні. Одна справа «пам'ять» про

історично достовірні факти і стан речей, їх об'єктивна оцінка, інша — «поскольку так сложилось, то так и должно быть». У підручниках і посібниках з теоретичного літературознавства зайняли чільне місце теми стосовно національної ідентичності українського літератури. Ця тематика, а відтак і проблематика замінила ідеологічно канонізовану дихотомію «національне та інтернаціональне», а поява метафоричного терміну «травматична пам'ять» стала позначувати проблематику ряду творів, які вийшли в останні десятиліття. Герої цих творів пам'ятають про поневолення, приниження, колоніальний стан України і її народу. Це, зокрема, романи «Тема для медитації» Леоніда Кононовича, «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Століття Якова» В. Лиса тощо. Автор статті розмірковує над проблемою дегероїзації минулого як міфу, яка зокрема відкрила можливість іншого трактування історії, реінтерпретації міфу Великої вітчизняної війни, однак вона погоджується з тим, що це вже інша історія — кінця старого світу (Ганна Госк). Це і війна «із власне українськими особливостями», де є і точка зору українця в маргінальних літературних вимірах другої світової війни. Автор вивершує виклад основних положень дослідження зразків радикальної деструкції радянських політичних міфів зверненням до творів про сучасну війну на Донбасі.

**Олексій Сінченко** висвітлює проблематику пов'язану з динамікою чинників, їх комплексів, які так чи інакше впливають на літературний поступ. Використавши термін «символічне насильство», введений П. Бурдьє, автор у статті **«Символічне насильство або дещо про практики підпорядкування в літпроцесі»** прагне довести, що ні «еволюція», ні «прогрес» не є домінантами в сучасному літературному процесі (с. 84). Він стверджує підходи, за якими літературний процес постає не лише як культурний феномен, а й стає одним із різновидів виробництва товару у сфері соціального і економічного життя, тобто, окрім символічної якості, має ще й ринкову вартість. Власне ця думка є новою лише в тому сенсі, що відштовхнувшись від соціологізму радянського літературознавства, а точніше — всупереч йому, автор акцентує увагу на «ринковому» призначенні літературного твору (творчості), як одному із чинників літературного процесу, і вважає його домінуючим. Однак, доповнимо сказане автором статті: весь обшар літератури — неоднорідне явище, його, напевне, слід диференціювати і вважати, що ринкове призначення стосується в першу чергу «масової літератури».

Дотичною до літератури є позалітературна форма інтерпретації літературного твору, що автор статті **«Реальне шоу — перекреснений текст художньої літератури» Е. Шестакова** критично осмислює як «перекреслений текст». Суто компаративістична проблематика стала предметом і методом дослідження **Олени Бистрової «Титульна сторінка та ілюстрації до літературного твору як рецептивний вектор»**. Таке ж спрямування має стаття **Анни Степанової «Тема безумия в рассказе Эдгара По «Система доктора Смоля и профессора Перро» и его киноинтерпретации Клода Шаброля»**. Як аргумент у структурі зіставлення автор цієї статті розглядає тему божевілья, відмінність романтичної і модерністської інтерпретації. Зауважу, що в анотації автор статті помилково обидва твори називає «кіно інтерпретаціями! Насправді ж мова йде про кіноінтерпретацію Клодом Шабролем сюжету оповідання Едгара По як спосіб переосмислення феномену божевілья(безумства).

У проблематиці збірника окреме місце посідає ряд різнопланових статей, так **Марія Фока** у статті **«Визначення імпліцитних смислів рубаят Омара Хайяма як наукова проблема»** аналізує підтекстовий рівень поетичних творів, що виявляє полісемантичність у функціонуванні образу(мотиву?!) «вино» в чотиривіршах поета. Автор зазначає, що саме переклади на різні мови виявляє варіанти трактування цього образу-інваріанта. Через різні позиції, відмінні варіанти автор пропонує вивчати багатство символіки образу вина в рубаях Омара Хайяма. Зіставлення експліцитного(поверхневого і прямого сприймання) та імпліцитного(з виявом підтексту) дає автору можливість усвідомити концепцію поета стосовно Бога й канону релігії, заперечення яких є провідною тенденцією, яка впливає із підтексту. У статті **Дарини Голуб «Шпион, появившийся из холода» (Критическая рефлексия генезиса шпионского романа)»** дається огляд закордонної критики про жанр шпигунського роману із зосередженістю на творах Л. Флемінга та Ю. Семенова. Теза про «розрив» детективного та шпигунського романів і утвердження останнього є, по суті, провокативною і сюжетотворчою у викладі цієї проблематики. Як констатує автор статті, йдеться швидше про жанр та одну із його модифікацій в історико-літературному процесі, тобто про його еволюціонування, обумовлене індивідуально-творчими, соціально-історичними та культурними чинниками. Стаття корисна переважно тим, що в ній розглядається саме становлення шпигунського роману в різних національних літе-



ратурах, їх історична обумовленість, в тому числі породжувана традиціями творення антибондівського героя в літературі і кіно Сходу в протиставленні Заходу. Розділ **«Теоретичні проблеми»** завершує англійська стаття **Емілі Ваттон** (студентки Кембріджського університету) **«English Literary criticism: from its beginnings to the present»** (Англійська літературна критика...). Автор аргументує специфіку англійської літературної критики і своєрідність її розвитку, зосереджує увагу на поширенні феміністичної критики, що є однією із визначальних складових її специфіки.

Серед статей розділу **«Літературний процес і класична література»** окрему групу складають дослідження творчості Тараса Шевченка. Так **Олександр Боронь** у статті **«Кобзарь Тараса Шевченка в перекладі російських поетів» (1860) у літературному процесі свого часу** на підставі вивчення рецензій на збірку російськомовних перекладів Шевченкових поетичних творів робить висновок, що літературно-критична рецепція на російськомовне видання «Кобзаря» стала важливішим фактором утвердження думки про самостійний розвиток української літератури. **Роксана Харчук** у статті **«Вплив історичної літератури на творчість Шевченка»** доводить, що праці Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича М. Максимовича справили не менш визначальний вплив на розуміння української історії Шевченком, ніж «Історія Русів» та «Запорізька старовина». **Ольга Ніколенко** досліджувала **«Риси Байронічної поеми у творчості Шевченка («Катерина»)»**. Стаття явно компаративного спрямування, однак переважила у структуруванні цього наукового видання потреба згрупувати всі праці, присвячені творчості Т. Шевченка. Варто відзначити, що автор статті вказує не лише на подібність, а й на відмінні риси текстових структур поем Дж. Байрона і «Катерини» Т. Шевченка. Імпонує теза автора про синтетичність жанру твору як наслідок поєднання європейських і національних традицій, реалістичних і романтичних тенденцій в поетиці образотворення. Стаття **Алли Калинчук «Микола Сумцов — дослідник, популяризатор і укладач творів Тараса Шевченка»** має енциклопедично-бібліографічний характер дослідження, в якому систематизуються факти науково-творчої біографії науковця, наводяться й узагальнюються підходи вченого до проблематики, витоків творчості, специфіки поезії Шевченка, до різних аспектів як поетичної творчості, так і малярства. Автор статті звертає увагу на коло проблем і аспекти вивчення творчості поета, при цьому оперує значним переліком праць

(всього — 32 позиції), які складають уявлення про наукову спроможність вченого-шевченкознавця.

Ряд досліджень присвячено персоналіям художньо-творчого спрямування з характеристикою їх місця в літературному процесі. Так **Ольга Новик** у статті «**Данило Мордовець у літературному процесі XIX ст.: тексти і контекст**» досліджує творчість цього україномовного і російськомовного письменника у контексті вимог Миколи Костомарова, Тараса Шевченка. Автор статті «**Постать Миколи Стороженка в літературознавчій науці к.XIX-п.XXст. (До 180-річчя вченого)**» **Галина Александрова** наголошує на важливості праць М. Стороженка для сучасного літературознавства, які відзначаються комплексним підходом аналізу явищ художньої літератури. У статті **Ярослава Козачка** «**Роман Володимира Леонтовича «Хроніка Гречок» — епопея геноциду українства**» твір аналізується у контексті ідей та традиційних підходів до естетики жанру, який характеризується типологією характерів, драматизмом, панорамністю хронотопу, національними традиціями. Автор статті «**Український художній переклад 70–90-х років XIX — початку XX ст. крізь призму читачької рецепції (літературно-критичний контекст)**» **Ольга Тетеріна**, звертаючись до вітчизняних інтерпретацій зарубіжних зразків художньої літератури, доводить, що тогочасна читачька рецепція служила критерієм відбору інонаціональних творів для перекладу українською мовою, їх адекватної художньої інтерпретації, і що важливо — визначала, як вважає автор статті, напрямок національного культурного поступу.

Розділ «**Новітня епоха в розвитку літературного процесу**» започатковується статтею **Тараса Салиги** «**...Між хаосом і життям, між пеклом і небом... (до сторіччя написання твору Осипа Турянського «Поza межами болю»)**». Мова йде про поетичний портрет митця в українській літературі, по-перше маловідомого, по-друге, до кінця неосмисленого. Недарма Т. Салига не вказує на жанр твору Осипа Турянського «Поza межами болю» (1921), завдяки якому письменник став відомим, причому швидше на Заході, ніж в Україні. Т. Салига цитує і коментує висловлювання про творчість О. Турянського таких його сучасників, як П. Карманський, Р. Плен, наводить судження літературознавців З. Гузара, Р. Федорова, С. Пінчука, М. Наєнка тощо. Апетуючи до дисертаційного дослідження Михайла Селегія, автор статті заглиблюється у сферу теорії літератури, зокрема монтажно́ї природи твору. Проблематиці форм суб'єктності в поезії присвячена стаття

Яни Галкіної на тему «Суб'єктна структура циклу М. Зерова «Мотиви Одиссеї» як єдиної ліричної системи» вона осмислена у контексті руйнування романтичної суб'єктності та освоєння українською поезією нових способів реалізації категорії суб'єктності (с. 195). Автор наводить судження про прояви ліричної суб'єктності «від Шевченка до Лесі Українки», які не порушували романтичний принцип організації ліричного героя (с. 196), і зазначає, що у XX ст. вони стали різноманітними та експериментальними, де ліричний герой стає лише одним із можливих способів реалізації суб'єктності. Дослідниця доходить висновку про постійну змінність суб'єктної структури як основного художнього прийому, який визначає специфіку жанру, нову ліричну сутність поезії М. Зерова, зокрема в циклі як одній ліричній системі, що характеризує його як поліфонічну суб'єктну структуру.

Тема «Художнє осмислення театрального мистецтва в російській літературі 1920–30-х років» стала предметом вивчення Ірини Заярної. Вона висвітлює проблематику взаємодії мистецтва літератури і театру в аспектах теоретичної та історичної поетики, адже вона поставала неодноразово в літературознавстві як минулого, так і сучасності, що проявлялось як взаємопроникнення форм і прийомів літератури і театрального мистецтва. Автор статті зосереджує увагу на потребі системного висвітлення художньої інтерпретації театрального мистецтва в літературі зазначеного періоду. Вона визначає ряд чинників художнього і наводить фрагменти мистецької рефлексії письменників у драматичних і прозових текстах: іронічно-пародійного, гротескового в комедії М. Булгакова «Багровий острів», іронічного змалювання авангардних методів сценічної інтерпретації класики в романі К. Ваганова «Бамбочада», зокрема в описі незвичайної, перш за все, конструктивістської версії класичного балету «Лебедине озеро». Література зазначеного періоду фіксує «трагічні реалії» функціонування театру в умовах ідеологічного тиску, сатиричного змалювання глядача нової формації, відстороненого від культури (М. Зошенко «Аристократка», «Прелести культури»). Автор також зосереджує увагу і на проблематиці висвітлення в літературі психології театральної творчості і в підсумку констатує, що суттєвим виявом театральності в літературі є сатирично-пародійне і трагікомічне змалювання буття театру, долі митця в тогочасній історико-культурній ситуації та «відтворення творчого процесу письменника-драматурга, його стосунків з театральним середовищем» (с. 207).

**Валентина Школа** аналізує вплив поетики сервантівського «Дон Кіхота» на творчість М. Куліша. Розкриваючи тему «**Транзитивність сюжету «Дон Кіхота»** (на матеріалі п'єс Миколи Куліша)», автор простежує вплив роману на рівні образів героїв, вважає типологічною рисою двох творчих особистостей «гумористичний струмінь» і, зокрема, наголошує, що твори М. Куліша сповнені трагізму. Проблематика творчості українських письменників 20–30 років стала предметом дослідження **Миколи Крупача «Трупи в житах» «Червоної України» («Вертеп» Аркадія Любченка в оцінці Юрія Шереха)**. Автор статті критично осмислює образ «Червоної України» 1920 років як у самому творі, так і в оцінці Ю. Шереха. Стаття водночас є критикою рецептивних методологій, в міфологізації яких не завжди вдало використовуються узагальнення алегорично-символічного характеру, які можуть бути потрактовані амбівалентно. **Ольга Харлан** у статті «**Історія життя Наталі Забіли: зламана доля чи літературний успіх?**» розглядає теж у проблемному ключі творчу біографію письменниці, яка відчуваючи на собі тиск тоталітарного режиму, все-таки реалізувалася як творча особистість при написанні творів «про дітей і для дітей». **Ірина Баранюк** досліджує «**Етичні оповідання Василя Сухомлинського як еталонні твори художньої педагогіки**». Звертаючись до оповідань «Вранці на пасіці» та «Як діти раділи, а Ялинка плакала», автор статті визначає домінантні рівні в поезиці видатного педагога. На першому — подієва сфера втягує читача у внутрішній світ твору, чим досягається «подвійна інтенційність (автора, читача), на другому — розкодовується підтекст. Породжений таким чином смисл входить у свідомість дитини і стає вже її власним смислом, складає духовне життя. Саме в цьому автор вбачає етичну і педагогічну спрямованість оповідань Василя Сухомлинського. **Валентина Нарівська** звертається до теми «**Скіфська пектораль і поетична пасторальність Бориса Мозолевського**». Автор статті розкриває усвідомлення ученим і поетом краси пекторалі та аналізує поетичну рецепцію образного світу, сюжет і композицію образу пекторалі, її пасторальність у тексті і світі твору В. Мозолевського. Стаття «**Про «наукову поетику» Михайлини Коцюбинської (сучасний погляд на аналіз поеми П. Тичини «Похорон друга» Тетяни Зелених)**», будучи зразком методології «критика критики», є, по-перше, осмисленням концепту т.зв. «наукової поетики», по-друге, послідовним обґрунтуванням першості Михайлини Коцюбинської в утвердженні цієї синтезованої галузі літературознавства, по-третє, глибоким і вдумливим

прочитанням/осмисленням Михайлиною Коцюбинською поеми Павла Тичини «Похорон друга» як своєрідного діалогу між Поетом і Критиком. Попри стилістично невиправдані повтори і текстуальні збіги на сторінках 252, 254), слід віддати належне автору статті в тому, що вона означила провідне місце Михайлини Коцюбинської в інтерпретації важливіших концептуальних засад М. Бахтіна. **Оксана Андріяшик** досліджує **«Своєрідність авторських рецепцій у невідомих сторінках Романа Андріяшика»**. В назві теми насторожує невизначеність предмета дослідження. Напевне, слід було уточнити: мова йде про життя письменника, про сторінки епістолярію, про начерки до романів? Згодом при ознайомленні із текстом статті стає зрозумілим, що мова йде про цілий комплекс джерел, в яких пояснюються мотиви, образи, заголовки, називання предметного світу, відтвореного у романах Р. Андріяшика. Тобто «сторінки» — це власне підготовчі записи, сліди творчої роботи письменника.

У статті професора зі Словаччини **Михайла Романа** з назвою **«Деякі особливості розвитку української літератури Словаччини на рубежі XX–XXI століть»** розкривається літературний процес національних меншин русинів-українців на теренах Словаччини. Автор оцінює стан української літератури, яка так чи інакше заявила про себе в складних умовах: у відриві від літпроцесу на теренах східної і західної України, в непростих стосунках із соціумом і літературою Словаччини та Чехословаччини, на територіях пограниччя... Автор таким чином, зосередившись на суто зовнішніх факторах літературного процесу, не став заглиблюватись у пояснення внутрішньо-психологічних передумов і чинників творчості українських письменників поза межами України, що, безперечно, може бути перспективною темою для дослідження особливостей розвитку української літератури на території Словаччини. **Тетяна Вірченко** у статті **«Право на голос(критерій присутності сучасної української драматургії в літературному процесі)»**, шукаючи відповіді на поставлене питання, доходить висновку, що причини відсутності масових театральних постановок в театрах та «нечитомість» інтелектуальної драми криються в їхньому ж колообігу». Вона має на увазі наявність виданих книжок, міжнародну співпрацю, інформаційні ресурси, критичні розвідки тощо. Практична реалізація цих напрямків діяльності, на її погляд, можлива при наявності освітніх майданчиків не лише для прозаїків і поетів, а й для драматургів. Тему **«Гри як домінанти художнього стилю Міли Іванцової»** розвиває **Олена**

**Колінко**, яка вважає, що гра сприяє оновленню структури літературного твору, демонструючи тим самим складність сучасного світу, який не вкладається у звичну парадигму й пропонує більш складні варіанти людських стосунків.

**Ніна Бернадська** у статті «Від Києва до Мукачеве, або як вписатися в сучасний літературний процес» досліджує літературознавчо-критичний дискурс творчості закарпатського прозаїка Дмитра Кешелі, основну увагу приділяє проблемі інтерпретації роману «Родаки», позначеному містифікацією попередньо виданих письменником творів, таких як «Видіння зрячої води..», «Політ співочого каміння». Автор статті дає власне судження про композицію, заголовок твору, які направляють читачьку увагу, викликають зацікавленість текстом і творенням світу твору. Вона виходить на узагальнення про вибудову письменником «загадково-первісної міфічно-архетипної картини українського (закарпатського) світу, вираженої символами «слово — вода — камінь». Коментуючи фінальну фразу «...Господь створив людину не для знищення, а для життя», автор статті замикає коло проблем, поставлених і художньо вирішуваних у романі, тим самим відзначає глибину його філософічності.

«Художня рефлексія війни у чеській прозі 60-х років XX століття» (Й. Шкварецький — Б. Грабал — Л. Фукс) — так формулюється тема дослідження Оксани Палій. Основна увага приділяється проблематиці руйнування героїчного пафосу, героїчного міфу про війну, зокрема на прикладі романів «Боягузи», «Танковий батальйон», збірок оповідань «Семисвічник», «Вавилонська історія» Й. Шкворецького. В цьому ж проблемному полі автор статті розглядає і творчість Богуміла Грабала, відзначає трагікомічне зображення долі пересічної людини. Однак творчість Ладіслава Фукса, на думку автора статті, має іншу модель. Зокрема він вказує на те, що в центрі його уваги — екзистенційне відчуття жаху від агресивного середовища. Така рецепція відзначається у романах «Пан Теодор Мукндсток», «Спалювач Трупів». В романі «Миші Наталії Моосгабр» поетикально поєднується реальність із фантасмагорією, що породжує гротескність зображення, з'являються утопічно-алегоричні форми образотворення з елементами готичних жахів містики та казки. В цих формах постає розгорнута картина диктатур, воєн, фашистського та комуністичного терору.

У нетрадиційному підході до вибору предмета дослідження — у здатності наближати літературознавство до завдань навчальної робо-

ти зі студентами — означається тема **Анатолієм Ткаченком: «Романи масової культури очима студентів-літераторів»** Автор статті виконав соціологічно-поетологічне дослідження творів масової культури крізь призму їх сприймання студентами; воно орієнтоване водночас на запити читачів і прагматику видавців. Варто зауважити, що за такими параметрами, як принадність заголовка, композиція, фабула, сюжет, умотивованість ситуації, характери або психологія персонажів, мова, читабельність(і, відповідно, прогноз щодо продажу!) та зауваженнями щодо запропонованих студентами параметрів аналізу творів автор статті робить акцент на дійсно «традиційних вимогах щодо змісту й форми» літературного твору. Ці вимоги представлені у статті досить широко і ґрунтовно. В перспективі подібних досліджень можна було б виділити такі аспекти, як «прагматика видавців» і «запити читачів», омовленим автором статті як «читабельність», водночас диференціювати їх із врахуванням чинників читабельності через зверненість до питань майстерності, новизни тих чи інших ціннісних орієнтацій, наявності чи встановлення або рівня домінування сюжетності чи психологізму, або ж ліризму, епічності чи драматизму, зверненості до логіки перипетій, до розуму, емоцій чи до процесів емоційно-психологічних переживань тощо.

Матеріали наукового збірника «Філологічні семінари. Театр літературного процесу: теорія і дійові особи», випуск 20-й засвідчили високий рівень осмислення колективом авторів проблематики сучасного українського літературознавства. Однак, слід сказати, що цей процес може перерватися. На цьому важливо наголосити у зв'язку із критичною ситуацією, яка складається внаслідок неадекватного ставлення до вищої освіти, її наукового потенціалу.

*Стаття надійшла до редакції 7 вересня 2018 р.*

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146612>

### ШЛЯХАМИ НАУКОВОГО ПОШУКУ (ОДЕСА, 4–5 ЖОВТНЯ 2018 РОКУ)



**НАУКОВІ ЧИТАННЯ,**  
присвячені пам'яті доктора  
філологічних наук, професора  
Нонни Михайлівни Шляхової

4-5 жовтня 2018 року

ПРОГРАМА

2018 року виповнилося б 85 років доктору філологічних наук, професору Шляховій Нонні Михайлівні. Кафедра теорії літератури та компаративістики, безперечним лідером якої 26 років була Нонна Михайлівна, стала ініціатором проведення Наукових читань, які відбулися 4–5 жовтня 2018 року у приміщенні Культурного центру Наукової бібліотеки Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Конференцією було об'єднано представників усіх кафедр філологічного факультету не тільки тому, що до історії кожної з них Нонна Михайлівна мала безпосереднє відношення, а й у більшій

мірі через різноаспектну проблематику її наукових зацікавлень. І літературознавці, і мовознавці завжди знаходили пункти перетину теоретичних ідей під час традиційних факультетських круглих столів та інших креативних івентів, організованих Шляховою Н. М.

У межах Наукових читань відбулась презентація книжково-ілюстраційної виставки «Шляхами наукового пошуку». Завдяки наполегливій і кропіткій праці співробітників Наукової бібліотеки ОНУ імені І. І. Мечникова, у першу чергу її директора М. О. Подрезової, усі присутні мали змогу ознайомитися із науковими працями Нонни Михайлівни, виданнями, які вона редагувала, а також раритетними довідковими книгами. Усі охочі скористалися нагодою потримати в руках і погортати друковані праці професора Шляхової Н. М.: від автореферату її дисертації і до останніх публікацій, які побачили світ уже після смерті автора.



Форматом проведення заходу було передбачено такий календар роботи: по-перше, меморіальний блок, який містить калейдоскоп спогадів про Нонну Михайлівну; по-друге, власне виголошення наукових доповідей, яке відбулося в секціях. Наукову полеміку було розгорнуто в межах п'яти напрямків, які відображають сферу зацікавлень професора Шляхової. Це, зокрема, психологія творчості, авторські іпостасі, рецептивно-інтерпретаційні параметри функціонування художнього твору, а також комплекс наукових рефлексій, які постали внаслідок розробки окремих проблем, зумовлених ідеєю діалогічності мистецтва. На пленарному засіданні були присутні донька Нонни Михайлівни доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Одеська юридична академія» М. В. Мамич та онука кандидат юридичних наук О. В. Шевченко-Бітенська. Відрадно є й те, що до участі в конференції долучилися молоді колеги: не лише аспіранти, але й магістранти і студенти бакалаврату.

Пленарне засідання було відкрито доповіддю доктора філологічних наук, професора кафедри теорії літератури та компаративістики, декана філологічного факультету Черноіваненка Є. М. на тему «Нонна Михайлівна Шляхова: творення долі». «Доля Нонни Михайлівни стала частиною долі факультету, який вона так любила», — зауважив доповідач, підкреслюючи серед багатьох факторів, що складають феномен Н. М. Шляхової, її безмежну людяність і щирість, які прикметно характеризують Нонну Михайлівну як багаторічного декана факультету.

Про вирішальну роль професора Н. М. Шляхової у власній науковій долі згадувала Коробкова Н. К., кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики, адже усі її наукові студії (від курсових робіт і до дисертаційного дослідження) були написані під керівництвом цієї людини — Мудрого і Найкращого Вчителя.

Про Нонну Михайлівну як педагога і методиста розповів кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Пашенко М. В. Зокрема йшлося про давні міжнародні зв'язки філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова. Виклад маловідомих широкому колу слухачів фактів тривалої, продуктивної і цікавої роботи Нонни Михайлівни у літньому таборі мовної підготовки в Угорщині супроводжувався ґрунтовною фотовізуалізацією, за

допомогою якої у повній мірі було передано аспекти інтенсифікації процесу навчання мови в актуальній сьогодні ігровій формі.

Член Національної спілки журналістів України, член Одеської гільдії власних кореспондентів центральних газет, член Всесвітнього Союзу франкомовної преси (Париж) Щербань М. Т. поділився з присутніми власними спогадами і враженнями про виступ із доповіддю щодо методики викладання журналістики на неординарному заході для світової журналістики — Міжнародному конгресі у Швейцарії, відрядження до якої було б неможливим без сприяння Нонни Михайлівни.

Полтавчук В. Г., кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, член Національної спілки письменників України розкрив феномен Нонни Шляхової як співавтора гімну філологічного факультету. Принагідно нагадаємо, що цей гімн у виконанні Миколи Свидюка та університетської хорової капели, у записі, відкриває усі урочисті заходи. Уточнимо, що автором музики є народний артист України Микола Іванович Свидюк, а слів — Василь Потавчук.

«Емоційна, імпульсивна, рішуча і категорична, а тому неоднозначна», — такою залишилася Нонна Михайлівна у теплих згадках Сподарця В. І., кандидата філологічних наук, доцента кафедри української філології і методики навчання фахових дисциплін Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, який пам'ятає Нонну Михайлівну ще за часів її роботи заступником декана філологічного факультету.

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Чернявська Д. С. повідомила про найвизначніші «вояжі долі», які назавжди пов'язали її із Нонною Михайлівною як з близькою подругою і рідною людиною.

Конструктивну роботу секційних засідань організовували головуючі, зокрема, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури О. Г. Шупта-В'язовська, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури А. Т. Малиновський, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Н. В. Кондратенко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Т. М. Шевченко, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури В. Б. Мусій, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального та слов'ян-

ського мовознавства О. А. Войцева, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови Є. М. Степанов.

У процесі жвавого діалогу дискутувалися актуальні проблеми сучасного літературознавства: теоретико-методологічні засади досліджень літературної антропології, висвітлені доктором філологічних наук, професором кафедри світової літератури Н. В. Сподарець; аспекти вивчення генологічної природи ліричної прози, окреслені кандидатом філологічних наук, доцентом кафедри української літератури О. В. Казановою; питання химерної природи прози О. Стороженька, актуалізовані кандидатом філологічних наук, доцентом кафедри української літератури Л. Д. Чикур; акценти поетики збірки О. Гріна «На хмарному березі» як художнього цілого, проаналізовано кандидатом філологічних наук, доцентом кафедри світової літератури Т. Ю. Моревою; форми виявлення і роль художніх емоцій в українському історичному романі, визначені кандидатом філологічних наук, доцентом кафедри теорії літератури та компаративістики О. О. Мізінкіною.

Глибокою аналітичністю було позначена доповідь кандидата філологічних наук, доцента, завідувача кафедри світової літератури Н. М. Раковської про критичні рефлексії Р. Барта в рецепції сучасного літературознавства та виступ кандидата філологічних наук, доцента кафедри української літератури Шевченко Т. М., в якому увагу було зосереджено на жанрово-стильових відлуннях європейських і східних есе у творчості сучасних українських письменників.

Новаторським поглядом на місце образу стихій у творенні картин ментального простору в оповіданні О. Толстого привернула увагу присутніх доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури В. Б. Мусій. Цікавими для слухачів виявилися повідомлення кандидата філологічних наук, доцента кафедри світової літератури С. О. Фокіної щодо підтексту ліричного сюжету поезії А. Ширяєва, кандидата філологічних наук, доцента кафедри теорії літератури та компаративістики О. О. Подлісецької щодо питання про інтерпретаційні моделі прози Лесі Українки, кандидата філологічних наук, доцента кафедри світової літератури О. Ю. Добробабіної стосовно поетики сюжету повісті Л. Толстого «Диявол»; кандидата філологічних наук, доцента кафедри української літератури Л. Б. Мостової, яка розкрила художні особливості світу сучасної української казки.

Проблеми міжмистецької взаємодії порушили у своїх доповідях доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Н. П. Малютіна та кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури І. В. Нечиталюк («Привласнення часу мистецтвом фотографії та перформатизація публічного перебування в музеї»); кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики І. І. Томбулатова («Великий Гетсбі»: музика у тексті Фіцджеральда та саундтрек до фільму Лурмана»); кандидат філологічних наук, доцент кафедри болгарської філології О. Ю. Сайковська («Різновиди трансгресивності у творах Павела Вежінова»); кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Н. К. Коробкова («Інтермедіальність: проблеми типології»).

Яскраву палітру досліджень із галузі сучасної лінгвістичної думки було представлено розвідками членів мовознавчих кафедр: кафедри української мови, яку представляли доктор філологічних наук, професор С. В. Форманова з доповіддю про функційну парадигму топонімів та кандидат філологічних наук, доцент М. Л. Дружинець, яка висвітлила основні проблеми сучасної теорії фонетичного символізму; кафедри російської мови, репрезентованої студіями кандидатів філологічних наук, доцентів Горбань В. В., Мальцевої О. В. та викладача Собченко Н. С.

Переконливими були доповіді колег з кафедри загального та слов'янського мовознавства: про польську культурно-марковану лексику (доктор філологічних наук, професор О. А. Войцева); символічні значення у ЗМІ (доктор філологічних наук, професор О. В. Яковлева); неологізми в сучасній українській мові (кандидат філологічних наук, доцент Г. Ю. Касім); адаптацію новітніх запозичень (на матеріалі ЗМІ України) (старший викладач Е. Е. Мінкевич).

Кафедрою прикладної лінгвістики було запропоновано увазі присутніх результати досліджень з кола проблем інтерпретації мовленнєвого впливу (кандидат філологічних наук, доцент Н. В. Кутуза); ритуального політичного дискурсу (кандидат філологічних наук, доцент Л. І. Стрій); міжкатегорійних зв'язків адресантності як визначального параметру художнього тексту (кандидат філологічних наук, старший викладач А. М. Кіщенко); синкретичних мовленнєвих жанрів агітаційного політичного дискурсу (кандидат філологічних наук, викладач Білінська О. С.). Основні засади концепції мовленнєвих

жанрів М. Бахтіна в лінгвістичному висвітленні узагальнила і систематизувала доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики Н. В. Кондратенко.

Культурологічний аспект досліджень болгарських переселенських говірок висвітлила у своїй доповіді доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри болгарської філології В. О. Колесник.

Учасники конференції одностайно наголосили на високому науковому рівні доповідей студентів, магістрантів та аспірантів.

Наукові читання, присвячені пам'яті доктора філологічних наук, професора кафедри теорії літератури та компаративістики Нонни Михайлівни Шляхової, засвідчили її неоціненний внесок у розвиток української філологічної думки.

Відеозапис пленарного засідання можна подивитися за посиланням : <https://www.youtube.com/watch?v=t-ThfKILcPI&t=12s>

*Наталія Коробкова*

*Стаття надійшла до редакції 8 жовтня 2018 р.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.18524/2312–6809.2018.27.146613>

### **ЧЕТВЕРТА МІЖНАРОДНА КОНФЕРЕНЦІЯ З УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКОГО ЦИКЛУ (ОДЕСА, 10–11 ВЕРЕСНЯ 2018 РОКУ)**



10–11 вересня в Одеському літературному музеї відбулася міжнародна наукова конференція з циклу «Українсько-польське пограниччя. Одеський культурний простір». Цього разу зустріч науковців передбачала широкоформатний діалог навколо актуальної проблематики під доволі містким титулом «Поляки в Одесі та українському Причорномор'ї. Історія — сучасність — співіснування в мультикультурному середовищі міста». Конференція була організована спільними зусиллями кафедри української літератури ОНУ імені І. І. Мечникова та Інституту польської філології Білостоцького університету. Модератори — відомі науковці, професори Наталя Малютіна

та Ярослав Лавський, вже вчетверте збирають на спільній українсько-польській інтелектуальній платформі літературознавців, мовознавців, істориків, культурологів, філософів.

Коло вирішуваних питань охоплювало різні аспекти сучасної гуманітаристики — від етнологічно-краєзнавчих до складних філософських узагальнень щодо ідентичності, налагодження та толерування партнерських взаємин між дружніми та багато в чому схожими Білостоком і Одесою. Учасники конференції у своїх доповідях наголошували на сучасних комунікативно-прикладних вимірах взаємодії між націями і типами культури, механізмах творення міських міфів і текстів. Прогностичний та підкріплений сучасними реаліями потенціал конференції повсякчас давався взнаки. У вітальному слові модератори наголосили на доцільності та практичній необхідності проведення спільних наукових заходів та окреслили найближчі перспективи творчої співпраці. Декан філологічного факультету ОНУ ім. І. І. Меч-

никова, професор Євген Черноіваненко привітав учасників конференції та підкреслив її особливу значущість і користь для розвитку славістики на півдні України.

Робота конференції складалася з двох пленарних та трьох секційних засідань, які проходили в атмосфері діалогу та продуктивного вирішення як традиційних літературознавчих питань, так і повністю нових, пов'язаних радше з модерними тенденціями неофілологічного гатунку. Прикметною була інтердисциплінарність майже усіх доповідей, яка провокувала творчу полеміку, дискусії, бажання побачити в окремому явищі літератури, культури, мистецтва щось комплексне, багатовимірне, значуще...

На першому засіданні прозвучали доповіді, присвячені імагосфері Одеси в польській літературній публіцистиці (проф. Даріуш Ротт, Катовіце), побутуванню одеської теми в історичному наративі (проф. Валентина Мусій, Одеса), рецепції польської культури у творчості одеських письменників (проф. Євген Васильєв, Рівне), мовним аспектам вираження етнічної свідомості (проф. Олена Войцева, Одеса), національної ідентичності (проф. Люцина Александрович-Пендих, Варшава), проблемам міжсуб'єктної комунікації в діалозі культур (проф. Єжи Нікіторович, Білосток), антропологічній компоненті творчої особистості на культурному пограниччі (доц. Артур Малиновський, Одеса).

Персоналії польських письменників та роль Адама Міцкевича у створенні інонаціональної візії Одеси обговорювалися на першому секційному засіданні. Вельми цікаві доповіді виголосили Малгожата Буржка-Янік (Ополе, Польща), Мартін Байко (Білосток, Польща), Агнешка Бук (Жешув, Польща), Наталя Коробкова (Одеса, Україна), Іоанна Годлевська (Білосток, Польща). Інтерпретація одеського тексту в польській літературі, персональних біографем, філософії відчуття себе в Іншому, ландшафтно-психологічних етюдів у творах засвідчила можливості новітнього літературознавства у висвітленні «вічних» у нашому науковому дискурсі проблем і тем. Доволі оригінальне витлумачення постаті Й. Сенковського в імагологічному вимірі знайшло у доповіді професора Ярослава Лавського. Простежена літературознавцем сукупність різноманітних чинників соціоісторичного, мовного, культурно-ментального, психологічного характеру зумовила особливу креативність та життєву нестабільність польського письменника у російському середовищі. Проблема «свого» і «чужого»

крізь призму містифікації вирішувалася доцентом Наталею Коробковою, яка застосувала в доповіді найістотніший пласт ідентифікації — історичні джерела про польських легендарних жінок.

Польська культура у дзеркалі історії та сучасності була представлена доповідями доцентів Ірини Нечиталюк та Тетяни Шевченко, співробітників Одеського літературного музею Катерини Хоменко та Оксани Козаченко, доцента Тамари Морєвої, доктора Міхала Седлецького. Оригінальне витлумачення історичної події в художньому дискурсі у зв'язку із сучасністю запропоновувала доцент Оксана Шупта-В'язовська. Вельми цікавий образ Одеси очима поляків у проєкті Агнешкі Ціхоцької був предметом розмислів проф. А. Яніцкої.

Культуральними візіями одесько-польського простору опікувалися учасники третього секційного засідання: проф. Мацей Врублевський (Торунь, Польща), доктор Павло Войцеховський (Гданськ, Польща), Олена Яворська (Одеса, Україна), доктор Кшиштоф Коротких (Білосток, Польща), доцент Іраїда Томбулатова (Одеса, Україна), магістр Казимир Богуш (Білосток, Польща), магістр Ірена Шевченко (Білосток, Польща). Широкоформатний погляд на Одесу з точки зору кінематографу, історичної науки, публіцистики, соціальних комунікацій, ідеології та ландшафту продемонстрував неабиякий потенціал сучасної гуманітаристики та доцільність застосування її підходів до вирішення особливих літературознавчих питань.

У заключному пленарному засіданні польсько-українські культурині взаємини постали в обширах інтердисциплінарного висвітлення та акцентування артефактної природи окремих явищ. Трансформації семантики українських дум у польських перекладах цікавили проф. Віолетту Врублевську (Торунь, Польща), про феномен фронтирної свідомості доповідав проф. Ярослав Поліщук, кінематографічний ракурс культурного пограниччя виявила проф. Тетяна Мейзерська (Київ, Україна), екзистенційно-психологічний досвід XIX століття висвітлено доктором Малгожатою Літвінович (Варшава, Польща), власне мистецька складова у міжкультурній комунікації становила предмет розмислів проф. Агнешки Матусяк (Вроцлав, Польща) та проф. Наталі Малютіної (Одеса, Україна). Доповідь про пам'ятник творцю есперанто Лазарю Заменгофу в Одесі символічно завершила роботу наукової конференції.

Цьогорічна конференція з українсько-польського циклу продемонструвала наявність потужних, належним чином ще не дослідже-



них пасіонарних топосів колоритної та самобутньої аури нашого міста, мозаїчність образу Одеси та органічну змонтованість польського інгредієнту в архітектоніку південноукраїнської культури, історії, літератури. Конструктивні, прийняті в полі діалогу і партнерської співпраці, рішення конференції уможливлюють масштабний науково-практичний проект, започаткований українськими та польськими гуманітаріями.

*Артур Малиновський*

*Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2018 р.*

## НАШІ АВТОРИ

---

1. **Борисенко Наталя Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
2. **Сасенко Валентина Павлівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
3. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
4. **Баняс Наталія Юліанівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та перекладу Закарпатського угорського інститут ім. Ференца Ракоці ІІ
5. **Баняс Володимир Володимирович** — кандидат філологічних наук, працівник Прес-служби Об'єднання професіональних футбольних клубів України «Прем'єр-ліга»
6. **Вільна Ярослав Володимирівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка
7. **Жук Юлія Валеріївна** — викладач кафедри німецької мови та перекладу Одеського національного політехнічного університету, аспірантка кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
8. **Левченко Валерій Валерійович** — кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства, історико-правових та мовних дисциплін Одеського національного морського університету
9. **Левченко Галина Сергіївна** — кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
10. **Піль Майя Іванівна** — вчитель-методист, Одеський навчально-виховний комплекс № 1 «Спеціалізована школа І–ІІІ ступенів Одеської міської ради одеської області»
11. **Лисанець Юлія Валеріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термі-

- нологією Української медичної стоматологічної академії (м. Полтава)
12. **Кореновська Леслава** — доктор філологічних наук, професор кафедри перекладознавства і глотидактики Інституту неолінгвістики Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти в Кракові
  13. **Мусій Валентина Борисівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  14. **Романова Катерина Василівна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  15. **Стеблина Наталія Олександрівна** — кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики, реклами та медіакомунікацій Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  16. **Філат Тетяна Віталіївна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України»
  17. **Фокіна Світлана Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  18. **Гуменний Микола Хомич** — доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського
  19. **Гуменна Віра Юріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського
  20. **Нечитайлюк Ірина Володимирівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  21. **Пашенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
  22. **Коробкова Наталя Костянтинівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

23. **Малиновський Артур Тимофійович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
24. **Мізінкіна Олена Олексіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.  
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск  
**Є. М. Черноіваненко**

Тираж 100 прим. Зам. № 645 (119).

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.