

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 25***

2017

Одеса  
«Астропринт»  
2017

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

**Є. М. Черноіваненко** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *відповідальний редактор*;  
**О. В. Александров** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **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 Національної освіти); **Н. П. Малютіна** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **В. Б. Мусій** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **М. В. Пащенко** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *заступник відповідального редактора*; **Н. М. Раковська** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **В. І. Силантєва** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **Данута Уліцька** — доктор філологічних наук, професор (Інститут полоністики Варшавського університету); **Н. М. Шляхова** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **О. О. Мізікіна** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *технічний секретар*

Рецензенти:

**Олена Сергіївна Анненкова** — доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератур Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

**Зоряна Богданівна Лановик** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

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.

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 25*

2017

Founder: Odessa I. I. Mechnikov National University

Editorial board:

**Eugene Chernoiivanenko** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *executive editor*; **Alexander Alexandrov** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **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 Ulitska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Polish Studies of University of Warsaw); **Nonna Shlyakhova** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Olena Mizinkina** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant*

Reviewers:

**Olena Annenkova**, Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of National Pedagogical Dragomanov University;  
**Zoryana Lanovyk**, Doctor of Philology, Professor of Literary Theory and Comparative Literary Studies Department of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical 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.

## ЗМІСТ

---

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

#### *Загребельная Наталия*

Фототекст и родовая специфика литературы . . . . .11

#### *Джиджора Євген*

Основні тенденції вивчення середньовічної  
східнохристиянської гімнографії: рецепція літературознавця . . . . .20

#### *Korenovska Leslava*

Language game as means of persuasion (basing on the film  
«Inglourious basterds» by Quentin Tarantino) . . . . .35

#### *Раковская Нина*

Короба жизни. К вопросу о метафизических исканиях  
В. Розанова . . . . .47

#### *Слюсаренко Марія*

Стаття як жанр журналістики . . . . .58

#### *Фокина Светлана*

Интертекстуальность в новеллистическом сюжете фильма  
Эндрю Никкола «Симона» («Simone») . . . . .68

#### *Шевченко Тетяна*

Есей: у пошуках національної (само)ідентифікації . . . . .79

#### *Шеховцова Татьяна*

«Я памятник себе...»: интертекстуальное поле фильма  
Б. Караджева «Доставщик слов» . . . . .93

### ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

#### *Крупеньова Тетяна*

Еллінсько-римська поетонімічна опозиція у поемі «Оргія»  
Лесі Українки . . . . .109

#### *Подлісецька Ольга*

Гендерний код у прозі Лесі Українки . . . . .118

**Romanetz Valentine**

Motifs evangeliques dans la prose de Victor Hugo . . . . .127

**ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ****Борбунюк Валентина**

«Жизнь возвышенная в «Н»-нную степень»: харьковский театральный сезон Ю. Олеси . . . . .136

**Борисенко Наталя**

Провідні мотиви й композиція збірки Олеся Гончара «Японські етюди» . . . . .151

**Виниченко Владимир**

Мотивный комплекс времени в прозе Н. В. Баршева . . . . .161

**Гармаш Людмила**

Формы авторского сознания в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» . . . . .173

**Криницька Наталія**

Онтологічна поетика сучасної фантастичної літератури на прикладі творчості Урсули Ле Гуїн . . . . .184

**Романова Катерина**

Художньо-естетичні властивості візуалізації подієвості в казках М. Жука . . . . .195

**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ****Гребенищикова Александра**

Детское видение в рассказах и интернет-постах Татьяны Толстой . . . . .208

**Шистовська Анастасія**

Традиції ібсенівської «нової драми» в п'єсі Б. Шоу «Будинки вдівця» . . . . .219

**Лавренюк Віолетта**

Біблійні мотиви й образи у творчості Т. Шевченка та Б. Лепкого . . . . .229

## РЕЦЕНЗІЇ

***Корнієнко Оксана***

Модернізм Срібного віку як тип літератури та тип літературної свідомості перехідної доби . . . . .246

***Шевченко Елена***

Одесская драматургия в контексте поисков новой драмы . . . . .254

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

***Малютіна Наталя, Нечитайлюк Ірина***

Діалог між Одесою і Білостоком: Третя Міжнародна наукова конференція «Музика і опера в польсько-українському літературному і культурному діалозі» . . . . .260

НАШІ АВТОРИ . . . . .263

## CONTENTS

---

### THE PROBLEMS OF LITERARY THEORY AND LITERARY CRITICISM

***Zagrebelnaya Natalia***

Phototext and the Generic Specificity of Literature . . . . .11

***Dzhidzhora Yevhen***

Main Trends of Studying medieval Eastern christian

Hymnography: Reception of literary Critic . . . . .20

***Korenovska Leslava***

Language game as means of persuasion (basing on the film

«Inglourious basterds» by Quentin Tarantino) . . . . .35

***Rakovskaya Nina***

Life Boxes. To the Question of metaphysical Searches

of V. Rosanov . . . . .47

***Slyusarenko Maria***

Article as Genre of Journalism . . . . .58

***Fokina Svetlana***

Intertextuality in a Novelistic Plot of the Movie «SIm0ne»

of Andrew Niccol . . . . .68

***Shevchenko Tetyana***

Essay: in the search of national (self-) identification . . . . .79

***Shekhovtsova Tatiana***

«I am a Monument to myself...»: the Intertextual Field

of B. Karadjev's Film «The Supplier of Words» . . . . .93

### CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

***Krupenyova Tatiana***

Hellenic-roman poetological Opposition in the Poem «Orgy»

by Lesya Ukrainka . . . . .109

***Podlisetska Olga***

Gender Code in Prose Works by Lesya Ukrainka . . . . .118



**Romanetz Valentine**

Evangelical Motives in V. Hugo's Prose .....127

**ART EXPERIENCE OF THE XXth—XXIst CENTURIES**

**Borbuniuk Valentina**

«Life Raised to the «N«-th Power»: Kharkiv Theater Season  
of Iu. Olesha .....136

**Borysenko Nataliya**

Leading Motives and Composition of Oles Honchar's Compilation  
«Yaponski Etiudy» .....151

**Vinichenko Vladimir**

The Temporal Motive Complex in N. Barshev's Prose .....161

**Garmash Ludmila**

The Forms of Author's Consciousness in Andrei Bely's Novel  
«The silver Dove» .....173

**Krynytska Nataliya**

Ontological Poetics of Contemporary Science Fiction and Fantasy  
on the Basis of Ursula Le Guin's Works .....184

**Romanova Ekaterina**

Artistic and Aesthetic Properties of Visualization of Events  
in the Tales of M. Zhuk .....195

**THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES**

**Grebenchshikova Aleksandra**

Child's Vision in Short Stories and Internet Posts by Tatiana  
Tolstaya .....208

**Shystovska Anastasiia**

Traditions of Ibsen's «New Drama» in the Play of B. Shaw  
«Widower's Houses» .....219

**Lavrenyuk Violetta**

Bible motives and images in the creativity of T. Shavchenko  
and B. Lepkiy .....229

**REVIEWS**

***Kornienko Oksana***

The Modernism of the Silver Age as the Type of Literature  
and the Type of Literary Consciousness of the Transient Time . . . . .246

***Shevchenko Elena***

Odessa Drama in the Context of New Drama Search . . . . .254

**THE CHRONICLE OF EVENTS**

***Malutina Natalya, Nechytaliuk Iryna***

The Dialogue between Odesa and Bilostok: the Third International  
Scientific Conference: «The Music and Opera in Polish-Ukrainian  
Literature and Culture Dialogue» . . . . .260

**AUTHORS** . . . . .263

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 77.03.08:82.0-1/-9

### ФОТОТЕКСТ И РОДОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ

*Наталья Загребельная*, канд. филол. наук, докторант

*Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова  
nzagr@list.ru*

*Специфика реализации фототекста обусловлена родовой принадлежностью литературных произведений. В лирике фототекст наиболее близок к реальности, хотя эта связь обычно скрыта в силу абстрагирования от подробностей, на первом плане — рефлексии лирического субъекта. В эссе фотографии принадлежат вымышленному миру, фототекст может служить сюжетно-композиционной основой или ограничиваться отдельными линиями и эпизодами, причем репрезентация фотоснимка отличается множественностью точек зрения. Для драмы характерны затрудненные условия реализации фототекста, на первый план выходит процесс съемки и фигура фотографа, рассмотрение фотографий с комментированием, а также проекция снимков на экран.*

*Ключевые слова:* роды литературы, лирика, эпос, драма, интермедальность, фототекст, литература и фотография.

Соотношение и связь литературы с фотографией является одним из актуальных направлений исследования интермедальности. Формы присутствия фотографии в литературе (мотивы, рефлексии, типы персонажей, тропику, принципы репрезентации) объединяются понятием фототекста. Если фотография является основной темой или композиционным центром, фототекст охватывает все повествование, но чаще он локален.

Специфика фототекста в различных литературных произведениях обусловлена в первую очередь их родовой принадлежностью. Рассмотрим его реализацию в лирике, эпосе и драме, не касаясь межродовых образований: здесь принципиальна именно конститутивная, архетипическая суть литературных родов. В ряде случаев будет уместно обратиться к дихотомии поэзии и прозы как двух типов литературного дискурса, поскольку эпос и драма, при очевидных различиях, имеют общие черты и существенно отличаются от лирики.

Для лирики характерно абстрагирование от подробностей. Опускаются, с одной стороны, детали изображения, а с другой, сама его связь с фотографией. Таково стихотворение М. Цветаевой «Бабушка», написанное под впечатлением фотопортрета бабушки по материнской линии М. Л. Бернацкой [6, с. 22]. В тексте, однако, не говорится ни о снимке, ни об опосредованности образа портретом: «Продолговатый и строгий овал, / Черного платья раструбы... / Юная бабушка! Кто целовал / Ваши надменные губы... // Руки, которые в залах дворца / Вальсы Шопена играли... / По сторонам ледяного лица — / Локоны, в виде спирали» [7, с. 215].

Одно стихотворение, как правило, представляет одну ситуацию, связанную с фотографией, если же представлены различные ситуации, одна из них будет определяющей. Такова фотосъемка в песне Б. Окуджавы «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», рефлексия в стихотворении К. Симонова «Фотография» («Я твоих фотографий в походы не брал...»), уничтожение карточки в стихотворении Т. Гарди под тем же названием («Фотография» («Черту за чертой огонь пожирал портрет...»), речь идет о снимке некогда любимой женщины) и т. д. Так же, как фотография останавливает мгновение, лирическое стихотворение концентрируется на моменте [2].

Интересны в контексте фотографии такие жанровые образования как лирический цикл и книга стихов. Они структурно близки серии фотографий, которая объединяется общим объектом, идеями, обстоятельствами съемки. Цикл П. А. Вяземского «Крымские фотографии 1867 года» подобен серии тревел-фотографий или фотооткрыток, каждое стихотворение посвящено отдельному месту, достопримечательности: «Аю-даг», «Бахчисарай», «Море» и др. Отметим специфическое внимание к пейзажной фотографии, которая в других родах почти не актуализируется, а здесь обусловлена тематической общностью с пейзажной лирикой. Другая композиционная модель книги / цикла стихов отличается тем, что фототекст эксплицируется в общем заглавии, но среди отдельных стихотворений есть и прямо связанные с фототематикой, и такие, где эта связь выстраивается опосредованно через контекст целого. Таковы цикл Михаила Айзенберга «Снимок, не попавший в проявитель», книга стихов Ирины Цилык «Глибина різкості».

Изобретение и распространение фотографии по времени совпадает с распадом лирических жанров, говорить об особой связи фо-

тотекста с теми или иными жанрами лирики не приходится. Расположенность к ретроспекциям, рефлексиям, настроению грусти о прошедшем соответствует элегии, однако уместнее говорить об элегизме как модусе художественности, который не ограничивается тем или иным литературным родом. Сьюзен Сонтаг также называет фотографию «элегическим искусством» [4, с. 28], не обращаясь, однако, в этом вопросе к литературоведческому дискурсу.

В лирике фототекст не притязает на документальность из-за абстрагирования от подробностей, но при этом он наиболее близок к реальности, поскольку опирается на настоящие фотографии (к такому выводу приводит преобладание автопсихологической лирики). Особняком стоят тексты, связанные с известными снимками исторического характера. Таковы стихотворения В. Шимборской «Первая фотография Гитлера» и «Фотография 11 сентября». В первом образ Гитлера дан остраненно, с точки зрения времени, в котором еще неизвестно о нацизме: «А кто это, бутуз такой прелестный? / Это ж малыш Адольф, чадо супругов Гитлер. / Чья это ручка, шейка, глазки, ушко, носик? / Куда эти милые ножки, куда они доберутся?» [8, с. 113]. Так же безмятежен окружающий ребенка мир, не показанный на фотографии: «Почтенные соседи, солидные фирмы, / Дух дрожжевого теста и простого мыла. / Не слышно ни воя собак, ни шагов судьбы. / Учитель истории расстегивает воротничок / И зевает [8, с. 114].

В стихотворении «Фотография 11 сентября» речь идет о работах Ричарда Дрю, сделавшего снимки людей, которые во время теракта бросались с башен Всемирного торгового центра в Нью-Йорке: «Прыгнули вниз из горящего зданья / Один, два, несколько человек, / Выше, ниже. // Фотография их задержала при жизни, / А теперь сохраняет / Над землею к земле (...) / Они еще витают в воздухе, / В пределах этого пространства, / которое как раз открылось» [9]. Описание снимка, фотоэпиграмм, выступает здесь творческим актом, преобразующим действительность: «Только две вещи я могу для них сделать — / Описать их полет / И не добавлять последней фразы» [9].

Обращение к фотографии в лирике служит источником ассоциаций, которые приводят к размышлениям, уходящим как угодно далеко от того, что непосредственно изображено на фотографии. Так Цветаева, начав стихотворение с описания бабушкиного портрета, заканчивает его самопознанием: «— Бабушка! Этот жестокий мятеж /

В сердце моем — не от Вас ли?» [7, с. 215]. Вместе с тем в стихотворениях самой разной тематики встречаются афористические образные формулировки, схватывающие самую суть фотографии как визуальной практики: «сиротский смысл семейных фотографий» (Н. Рубцов), «на старых фотографіях мертві сміються» (Лина Костенко).

В эпических жанрах фототекст отличается объемом и вариативностью. Обычно идет речь о фотографиях, принадлежащих вымышленному миру, изображающих несуществующих персонажей. Таков в «Идиоте» Ф. М. Достоевского портрет Настасьи Филипповны, по которому князь Мышкин составляет точное представление о ней, а в «Ста годах одиночества» Г. Гарсиа Маркеса попытки Аурелиано Буэндиа сфотографировать Бога. Фотография фигурирует в отдельных эпизодах как деталь, значимая в составе произведения, но не определяющая его целиком.

Для жанров эпоса характерны развернутые эпизоды, связанные с фотографией. В больших по объему произведениях они могут занимать отдельные главы. Так в романе Валерия Шевчука «Стежка в траві» одна из глав линии Виталия Волошинского, «Мандрівка у спокій», рассказывает о прогулке с отцом, когда знакомый дает им неизвестную ранее фотографию деда, когда отец предлагает сыну сняться на память, и они посещают фотоателье. Это позволяет говорить о различных линиях фототекста в пределах одного произведения.

В ряде случаев фототекст охватывает целое повествование, выступая сюжетно-композиционной основой. Сюжеты, развертывающиеся вокруг фотографии, разнообразны. В детективном рассказе А. Конан Дойла «Скандал в Богемии» события развиваются вокруг снимка, на котором король Богемии запечатлен вместе с авантюристкой Ирен Адлер: аристократ намерен жениться, и фото из прошлой жизни может быть помехой, разобраться с которой и поручено Шерлоку Холмсу. Герой рассказа М. Зошенко «Фотокарточка» снялся на документы, сказали, что непохоже, и он пытается решить проблему, попадая в ряд комических ситуаций. В романе П. Модиано «Улица темных лавок» Ги Ролан, страдающий амнезией, стремится восстановить свое прошлое и выяснить, кто он такой, с помощью фотографий, расспрашивая разных людей, кто изображен и что о нем известно.

Множественность точек зрения, которая обычно сопутствует фототексту, в эпических жанрах выражается с максимальным разнообразием. Здесь фотография становится предметом обсуждения раз-

ных персонажей, позиция каждого обусловлена его отношением к изображенному (близкий, знакомый, чужой), различаются мнения профессиональных фотографов и обычных «пользователей». Многократное обращение к одному снимку раскрывает неоднозначность изображенного. Так в «Улицах темных лавок» Ги Ролан показывает разным людям фотографии, связанные с его прошлым, среди прочих снимки Гэй Орловой. Его самого интересует, какое отношение она имеет к его жизни, но собеседники отвечают о своем: так, бывший муж говорит, что она тут как живая, что на детском фото очень хорошенькая. Несмотря на многократное обращение к этому снимку, только в самом финале романа Ги Ролан замечает насупленные брови девочки и делает вывод, что она плачет.

Фотография, фиксируя отдельный момент, способствует мысленному выходу за его пределы, актуализации связи с различными пластами прошлого, настоящего и будущего. Именно эпический текст дает для этого самые широкие возможности: смену повествователей и точек зрения, комбинирование разновременных эпизодов, размышления персонажей и авторские отступления. Глядя на фото, персонажи не просто вспоминают прошлое, но устанавливают связи между отдельными моментами и периодами своей жизни, вспоминают не только то, что близко по времени, но и то, что было раньше или позже. Так в «Воскресении» Л. Н. Толстого Катюша Маслова реагирует на фотографию 10-летней давности, которую принес ей Неклюдов в тюрьму. Первое впечатление радостное: «глядя на фотографию, она чувствовала себя такой, какой она была изображена на ней, и мечтала о том, как она счастлива была тогда и еще могла быть счастлива с ним теперь» [5, с. 253]. Но затем Маслова осознает ужас следующих лет ее жизни, который прежде только смутно ощущался: «теперь только она живо вспомнила все эти ужасные ночи и особенно одну на масленице, когда ожидала студента, обещавшего выкупить ее», и вдруг снова пришли пьяные гости, «как они долго вертелись, плясали, кричали, пили. И так шло год, и два, и три...» [5, с. 254]. Таким образом, рецепция фотографии предполагает не только совмещение настоящего с моментом прошлого, но углубление в прошлое.

Рефлексии собственно о фотографии в эпическом тексте могут быть настолько специальными, что приближаются к критическим жанрам. В романах М. Кундеры в целом сильно выражено эссеистическое начало, и размышления о фотографии, принадлежащие ав-

тору или героям, по характеру проблематики и степени обобщения приближаются к эссеистике. Особенно ярко это проявляется в романе «Бессмертие», в частности в главе о Рубенсе (прозвище персонажа объясняется его увлечением живописью). К критике современного канона фотографии с улыбками, точнее, с растягиванием губ, его подводит классическая живопись, в которой смеющихся не изображали. «Если же наша эпоха вопреки духу великих живописцев сделала смех привилегированным выражением человеческого лица, то, стало быть, отсутствие воли и разума стало идеальным состоянием человека» [3, с. 350].

Драма отличается затруднительными условиями реализации фототекста. С одной стороны, фотография не самый эффектный предмет для демонстрации на сцене, особенно если карточка небольшого формата, из тех, какие хранят в семейных альбомах и носят с собой. С другой, несценичны и пространные рефлексии персонажа. Таким образом, драма по сравнению с другими литературными родами наименее предрасположена к фототексту и при этом имеет специфические формы его воплощения.

Драма отличается репрезентацией процесса фотосъемки. В «Трех сестрах» А. П. Чехова, когда полк собирается уходить из города, Федотик, один из постоянных гостей в доме Прозоровых, делает снимки на память. Нередко фотограф выступает как чисто эпизодический персонаж, представляющий функцию и лишенный индивидуальности: в определенный момент он выходит на сцену, снимает и уходит. Таковы фотографы в «Визите старой дамы» Ф. Дюрренматта, в пьесах М. Кулиша «Зона» и «Закут». По сравнению с теми, кто рассматривает и обсуждает фотокарточки, фотограф является в буквальном смысле действующим лицом, потому его образ наиболее характерен для драмы.

Продуктивным для сцены мотивом является совместное рассмотрение фотоальбома: это вещь более заметная, чем отдельный снимок, а главное, снимки комментируются, что позволяет зрителю составить представление о них, не обращая к самому изображению и даже в обход визуальных подробностей. Так в пьесе А. Вампилова «Старший сын» Сильва рассматривает фотоальбом семьи Сарафанова, эмоционально реагируя: «Смотри, папаша, оказывается, тоже был молодым. (...) Твоя сестричка в ранней юности. Вот. Играет в классики. Взгляни. Полюбуйся.



Бусыгин. Видел.

Сильва (*листает дальше*). А это? После выпускного бала. Они гуляют по улице. Малинник!.. Что? Она тут самая симпатичная. (*Листает дальше, застонал.*) Мм... Пляж! Это самое интересное... (*Показывает Бусыгину.*) Видел?

Бусыгин. К сожалению. Лучше бы мне этого не видеть» [1, с. 149].

Фотография может присутствовать на сцене в качестве детали интерьера. В «Носорогах» Э. Ионеско в эпизоде, когда Жан буквально на сцене превращается в носорога, так же меняются и висящие на стенах фотографии его предков. Хотя сцена не способствует представлению фотографии «как в жизни», театральная условность позволяет иначе задействовать фотоснимки, показывая их на экране. Постановки пьес Брехта сопровождалась проекциями фотографий, так в пьесе по роману М. Горького «Мать» на экран проецировались снимки хозяина завода Сухлинова (несценический персонаж), русского царя и немецкого кайзера, воюющих в Первой мировой, партбилет Пелагеи Власовой.

Лирика, эпос и драма, таким образом, в силу своих конститутивных признаков имеют различные возможности для реализации фототекста. В каждом из литературных родов фототекст имеет свою специфику, состоящую в преобладании определенных способов репрезентации, тем, мотивов, персонажей, отношения к действительности и к автору. Это, с одной стороны, способствует разнообразию фототекста и, с другой, доказывает актуальность родового деления литературы.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Вампилов А. В. Избранное. — М.: Согласие, 1999. — 778 с.
2. Загребельная Н. К. Мгновение фотографии и лирический момент // Мгновение как сюжет: статьи и материалы. — Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. — С. 325–335.
3. Кундера М. Бессмертие / пер. с чеш. Н. Шульгиной. — СПб.: Азбука, 2007. — 384 с.
4. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 272 с.
5. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 13: Воскресение. — М.: Худож. лит., 1983. — 488 с.
6. Цветаева А. И. Воспоминания. — М.: Сов. писатель, 1984. — 768 с.
7. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Стихотворения. — М.: Эллис Лак, 1994. — 640 с.

8. Шимборская В. Первая фотография Гитлера / пер. Н. Астафьевой // Новый мир. — 1995. — № 3. — С. 113–114.
9. Шимборская В. Фотография 11 сентября [Электронный ресурс] / пер. Н. Астафьевой. — Режим доступа: <http://shimborska.dgroza.ru/different/picture-september-11>

## ФОТОТЕКСТ І РОДОВА СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРИ

*Наталія Загребельна*, канд. філол. наук, докторант

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова*

*Специфіка реалізації фототексту зумовлена родовою приналежністю літературних творів. У ліриці фототекст найближчий до реальності, хоча цей зв'язок звичайно прихований через абстрагування від подробиць, на першому плані рефлексії ліричного суб'єкта. В епосі фотографії належать видуманому світу, фототекст може слугувати сюжетно-композиційною основою або обмежуватись окремими лініями та епізодами, причому репрезентація фотознімку відрізняється множинністю точок зору. Для драми характерні ускладнені умови реалізації фототексту, на перший план виходить процес зйомки та постаць фотографа, розглядання фотографій з коментуванням та проекція знімків на екран.*

**Ключові слова:** *роди літератури, лірика, епос, драма, інтермедіальність, фототекст, література і фотографія.*

## PHOTOTEXT AND THE GENERIC SPECIFICITY OF LITERATURE

*Natalia Zagrebelnaya*, Cand. Of Philology, Doctoral Candidate

*National Pedagogical M. P. Dragomanov University*

*The relationship between literature and photography is one of the most important trends of research of intermediality. Specificity of the realization of phototext in various literary works is determined by their generic properties. Just as photography stops the moment, the lyric poem concentrates on the moment. Lyric is characterized by reflections of the lyrical subject and abstraction from details, one text, as a rule, represents one situation related to photography. Lyrical cycles and books of poems are structurally associated series of photographs. In epic genres, phototext differs in quantity and variability; in large-volume works there are different lines of phototext. Photographs belong to a fictional world and usually depict fictional characters. In a number of cases, the phototext embraces the whole narrative as a basis of its plot and composition, but more often localized in distinct episodes. The epic text gives the widest possibilities for the connection between the different time plans through the change of narrators and points of view, the combination of episodes, the reflections of characters and the authorial digressions. Reflexions about photography in the epic text assimilate with critical genres. Drama is characterized by the representation of the process of photography and the image of photographer. A photograph can be present on the stage as detail of an interior or projected onto a screen. Commenting on photos by the characters gives an opportunity to get an idea of the image without referring*

*to visual details. So, in every literary genre, the phototext has its own specifics, consisting in the predominance of certain modes of representation, themes, motifs, characters, relation to reality and the author.*

**Key words:** *literary genres, lyrics, epos, drama, intermediality, phototext, literature and photography.*

### REFERENCES

1. Vampilov, A.V. (1999). Izbrannoye [Selected]. Moscow, Soglasie [In Russian].
2. Zagrebelnaya, N.K. (2017). Mgnovenie fotografii i liricheskoy moment [Moment of photography and lyrical moment] // Mgnovenie kak syuzhet: Statyi i materialy [Moment as a plot: Articles and materials]. Tver', Izdatelstvo M. Batasovoy, p. 325–335 [In Russian].
3. Kundera, M. (2007). Bessmertie [Immortality], Translated by Shul'gina, N. Saint-Petersburg, Azbuka [In Russian].
4. Sontag, S. (2013). O fotografii [On photography], Translated by Golyshev, V. Moscow, Ad Marginem [In Russian].
5. Tolstoy, L.N. (1983) Sobranie sochineniy v 22 tt. T. 13: Voskresenie [Collected works in 22 vol. Vol. 13, Resurrection]. Moscow, Artistic literature [In Russian].
6. Tsvetayeva, A.I. (1984). Vospominaniya [Memoires]. Moscow, Soviet writer [In Russian].
7. Tsvetayeva, M.I. (1994). Sobranie sochineniy v 7 t. T. 16 Stikhotvoreniya [Collected works in 7 vol. Vol. 1, Poems]. Moscow, Ellis Lak [In Russian].
8. Shymborskaya, V. (1995). Pervaya fotografiya Gitlera [Hitler's first photograph] Translated by Astafyeva, N. // Novyy mir — The new world, 3, pp. 113–114 [In Russian].
9. Shymborskaya, V. Fotografiya 1 sentyabrya [Photograph from September 11], Translated by Astafyeva, N. Available at: <http://shimborska.dgroza.ru/different/picture-september-11>(access June 20, 2017) [In Russian].

*Стаття надійшла до редакції 14 липня 2017 р.*

УДК 82'01:82–141

## ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИВЧЕННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОЇ ГІМНОГРАФІЇ: РЕЦЕПЦІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ

*Євген Джиджора, канд. філол. наук, доцент*

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

*dzhidzhora@gmail.com*

*У теоретичній статті розглядаються основні літературознавчі тенденції вивчення гімнографічного твору як феномену середньовічної літератури. Серед таких тенденцій визначено: виявлення поетичних принципів організації гімнографічного твору; встановлення композиційних закономірностей гімнографічного твору та моделювання образної системи гімнографічного твору.*

**Ключові слова:** *середньовічна гімнографія, композиція, образна система.*

Середньовічна гімнографія — сукупність літературних поетичних жанрів, які у християнській церкві прийнято було співати під час богослужіння. На сьогоднішній день, як слушно зауважує О. Кожушний, релігійно-музично-поетична природа гімнографічних творів викликає широкий дослідницький інтерес «як для церковних науковців: богословів-літургістів, патрологів, церковних археологів, істориків християнського мистецтва, так і для світських: літературознавців, філологів-класиків, візантиністів, культурологів, музикознавців і всіх тих, хто не залишається байдужим, зустрівшись із глибиною богословської думки і поетикою її зовнішнього вираження» [5, с. 10].

Системний погляд на важливі здобутки фахівців у вивченні середньовічної гімнографії дозволяє виокремити чотири основні проблематики, що тісно пов'язані між собою. Це — текстологічні, історико-літургічні, музикознавчі та літературознавчі студії. З точки зору осмислення східнохристиянської гімнографії у загальному літературному процесі Середньовіччя, найменш розробленим, на нашу думку, залишається літературознавчий аспект. Літературознавчі студії над церковною гімнографією розпочалися ще наприкінці ХІХ ст. Однак у розумінні літературної складової східнохристиянського співу вчені, на жаль, не можуть похвалитися серйозними успіхами і, об'єктивно кажучи, у науково-пошуковому компоненті значно відстають від своїх колег текстологів, літургістів-істориків та музикознавців.

Разом з тим, у літературознавчих розвідках на тему давньогрецької та давньослов'янської гімнографії можна виділити декілька дослідницьких тенденцій, або, скоріше, окреслених намірів на майбутнє:

- виявлення поетичних принципів організації гімнографічного твору;
- встановлення композиційних закономірностей гімнографічного твору;
- моделювання образної системи гімнографічного твору.

У цій статті ставимо собі за **мету** охарактеризувати основні тенденції літературознавчого аналізу середньовічної гімнографії.

Початок виявленню поетичних принципів організації гімнографічного твору поклав видатний французький джерелознавець, палеограф та теолог кардинал Жан-Батіст Пітра (про його життя і творчість: [19]). В процесі пошуку невідомих грецьких святоотецьких рукописів для Ватиканської бібліотеки кардинал Пітра дійшов висновку, що візантійська гімнографія являє собою не просто ритмізований текст, а поезію, що їй притаманний особливий поетичний розмір — силабічна симетрія. Аналізуючи, зокрема, кондаки св. Романа Мелода, дослідник розтлумачив незрозумілі до нього надрядкові знаки (червоні крапочки), а відтак розкрив закономірність поєднання складних одинадцятискладових та простих коротких віршів [24–26]. Деякі гімнографічні твори, реконструйовані кардиналом Пітрою як поетичні, свого часу прекрасно прокоментував Є. Ловягін [8].

Поетичні відкриття та численні публікації грецьких гімнографічних пам'яток, що їх здійснив кардинал Пітра, стали серйозним поштовхом до розгляду середньовічної християнської поезії. У роботах, передусім, західноєвропейських медієвістів з'являються панорамні картини візантійського літературного процесу. Перш за все, стає можливим укласти антологію християнської поезії. Її створюють В. Кріст та М. Паранікас, які не лише атрибуують велику кількість грецьких піснеспівів, але й представляють систему візантійської ритміки, обґрунтовують залежність складів тропаря від складів ірмоса в середині канону тощо [20]. Згодом, спираючись на концепції Ж.-Б. Пітри та Кріста-Паранікаса, К. Крумбахер публікує величезну працю, де описує три системи віршування у візантійській літературі, починаючи від епохи імператора Юстиніана і завершуючи падінням імперії у 1453 р. [21] (на початку ХХ ст. хорошу систематизацію концепцій В. Кріста та

К. Крумбахера здійснив львівський богослов М. Залеський (передрук його праці: [2]).

У цьому ж контексті слід назвати і дослідження вченого грецького походження А. Пападопуло-Керамевса, присвячені гімнографічним творам св. Романа Мелода, патр. Германа, св. Козьми Маюмського, св. Феофана Начертаного та інших християнських поетів [22; 23]. Про інші важливі відкриття у вивченні середньовічної гімнографії, здійснені німецькими, грецькими, італійськими та американськими візантиністами, докладно розповідається у книгах О. Каждана [3; 4].

Власне і сам О. Каждан активно досліджує поетичні принципи укладання грецьких гімнографічних творів. У багатотомній праці «Історія візантійської літератури» вчений здійснює детальний огляд тематичних, композиційних та ритмічних особливостей гімнографічної поезії, створеної св. Андрієм Критським, св. Козьмою Маюмським, св. Іоанном Дамаскином, св. Феофаном Сповідником та ін. Зокрема, детальне вивчення ритмічної будови канонів дозволяє О. Каждану поділити тексти, що приписують Іоанну Дамаскину, на дві групи:

– традиційні («канони, написані у традиційній середньовічній ритмічній формі, в якій кожна пісня зберігає одну й ту саму ритмічну структуру, задану першою строфою (ірмосом), тоді як кожний ірмос має свій власний ритмічний малюнок, що відрізняється від ірмоса іншої пісні»);

– ямбічні (такі, що відносяться до класичного метричного розміру та зберігають однаковість впродовж всього гімну) [3, с. 123].

Особливості становлення східнохристиянської гімнографічної поезії розглядає у своїх працях і Г. Прохоров. Насамперед, вчений наголошує на тому, що унікальність феномену візантійської гімнографії обумовлена її подвійним походженням: «Щасливе поєднання традицій еллінської ритмічної ораторської прози, з одного боку, із принципами та формами сирійської християнської поезії, з другого боку» [15, с. 127].

На думку дослідника, у становленні такого «літературного синкретизму» визначальну роль відіграв св. Роман Солодкоспівець, який «рішучо» відмовився від античного метричного принципу віршування, що втратив сенс після зникнення в живій мові різниці у звучанні довгих та коротких голосних. На противагу метричному принципу св. Роман вдавня до відомого у біблійній та сирійській поезії тонічного викладу, де «віршоутворюючим елементом є інтонація — ритм

збільшувачь та знизувачь гогосу» [15, с. 127]. Слід зауважити, що ці висновки Г. Прохорова повністю кореспондуютьсць зі спостереженнями інших фахівців у поетичній спадщині св. Романа (напр.: [27]). Крім того, О. Кожушний доводить численними прикладами силабізмів, що у кондаках св. Роман Солодкоспівець створив власний тонічний розмір і, як наслідок, власну метрику [5, с. 27–29].

Аналізуючи форми середньовічного тонічного віршування, Г. Прохоров називає більше типів гімнографічного викладу, ніж О. Каждан. Він коментує:

- гекзаметр, або шестистопний дактиль;
- шестистопний ямб;
- прозово-віршовий, або логаедичний розмір (чергування дактиля та хорей).

Водночас вчений цікавиться й досягненнями слов'янських книжників, що перекладали твори візантійської гімнографії і мали проблему адекватної передачі давньогрецьких ритмів. Г. Прохоров визнає, що поетичні «втрати» при перекладі на церковнослов'янську мову були значними, набагато більшими, аніж при перекладі з єврейської та сирійської на грецьку. Утім, науковець наполягає на тому, що «говорити про слов'яномовні гімни та молитви просто як про прозові або навіть ритміко-прозові видається надзвичайно спрощеним» [15, с. 136]. Адже при перекладі слов'янським книжникам вдавалося відтворити «ритмічні інтонаційно-сміслові «удари» на початках рядків та «паралелізм» сусідніх синтаксичних конструкцій». На думку вченого, саме такі «інтонаційні ритми» і повинні були відчуті слов'янські слухачі [15, с. 138].

Схожі висновки робить і М. Мещерський. У статті, присвяченій художньо-зображальним засобам гімнографії Київської Русі, вчений категорично заявляє: «глибоко помилково» вважати, що давньослов'янські переклади грецьких гімнографічних творів є «непоетичними» [11, с. 450]. Дослідник погоджується з тим, що слов'янські переклади не мали звичних віршованих розмірів. Утім, «крім метра, — пише М. Мещерський, — усі інші поетико-стилістичні засоби вказують на приналежність гімнографічних творів до поетичних пам'яток літератури» [11, с. 451]. Саму ж віршовану форму у цих творах науковець пропонує називати «молитовним віршем».

На думку М. Мещерського, основи молитовного вірша були закладені ще у ветхозавітній давньоєврейській поезії. Давньоєврейському

молитовному віршу притаманний «паралелізм смислу та синтаксису» (один і той самий образ висловлюється двічі — різними словами та у різних граматичних формах) [11, с. 451]. Саме такий паралельний спосіб поетичного викладу і засвоїли слов'янські книжники при перекладі давньогрецьких гімнографічних текстів. При цьому яскравою особливістю візантійської та слов'янської гімнографії стали прийоми краєгранесії (акровірша) та краєсогласія (анафори — повтор однакових начал слів та епіфори — співпадіння закінчень слів). Крім краєгранесії та краєсогласія, дослідник звертає увагу на такі поетичні прийоми, як евфоніка (повтор голосних та приголосних звуків) та алітерація (використовування слів, що починаються на один і той самий приголосний), які також вживалися слов'янськими гімнографами при організації поетичного викладу [11, с. 453].

Такі детальні опрацювання слов'янської поетичної системи у гімнографічних текстах вказують на те, що і Г. Прохоров і М. Мещерський, хоч і не говорять про це ніде, але долучаються до концепції італійського славіста Р. Піккіо, який вважає, що у середньовічних церковнослов'янських текстах використовується ізоколонний принцип ритмічного викладу [13; 14].

У новітні часи проблемою ритмічного упорядкування слов'янської гімнографії цікавляться Р. Кривко [6; 7] та М. Малигіна [10]. Позаяк обидва дослідники здебільшого переймаються перекладами грецьких гімнографічних пам'яток. І доходять висновку, що, попри труднощі збереження рівної кількості складів у церковнослов'янському колоні при перекладі з грецької мови, слов'янські книжники все ж усвідомлювали необхідність і тому намагалися зберігати поетичний компонент в гімнографічних творах [10, с. 66].

Під час літературознавчого виявлення поетичних принципів організації гімнографічного твору вченим вдалося сформулювати декілька принципово важливих тез:

- давньогрецькі гімнографічні твори функціонували за законами християнської тонічної поезії, покладеної на музику;
- «точкою відліку» християнської тонічної поезії стала творчість св. Романа Мелода;
- при перекладі грецьких творів на церковнослов'янську мову слов'янські книжники прагнули зберегти ритмічне звучання.

Друга тенденція літературознавчих студій пов'язана, як ми зазначили на початку статті, зі встановленням композиційних закономір-



ностей гімнографічного твору. Розроблення цієї проблеми розпочинається у монографії прот. В. Рибаківа «Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность». Серед текстологічних та історичних завдань, поставлених у книзі, дослідник намагається також встановити характерні сюжетно-композиційні відмінності служб на честь різних типів святих.

Вчений вважає, що гімнографічні канони преп. Йосифа Писнописця у більшості випадків становлять літературну переробку мартиріїв та житій. За структурою такі «пісенні енкомії» мають трьох-складову «схему», що включає «передмову», «середню частину» та «кінцівку». Найбільшу увагу В. Рибаківа, звісно, приділяє «середній», тобто основній, частині твору. У ній дослідник намагається знайти певну логіку викладу матеріалу, хоча при цьому й зізнається, що, на відміну від житій святих, у гімнографічних творах не спостерігається «порядок у розташуванні матеріалу» [16, с. 346–347].

Утім В. Рибаківа все ж виявляє тематичну послідовність, якої дотримується св. Йосиф Писнописец при укладанні канонів. У «передмові», зазвичай, міститься молитовне звернення до святого; у «середній частині» — етимологія імені (часто), тема посвяти, ставлення до майна, навчання, ставлення до шлюбу, різноманітні діяння та подвиги, кончина святого та реакція на це самого письменника; у «кінцівці» — посмертне прославлення подвижника [16, с. 347–357]. Звичайно, у спробі В. Рибаківа реконструювати послідовність викладу ключових енкоміастичних тем у гімнографічному творі прослідковується аналогія до відомих праць Х. Лопарьова, в яких було поставлено і розв'язано завдання по віднаходженню такої ж послідовності в середньовічній агіографії [9].

На превеликий жаль, дослідження В. Рибаківа залишилися невідомим широкому загалу фахівців-медієвістів. Відтак його цінну книгу було надруковано лише у наші часи. Без сумніву, якби серйозні спостереження вченого своєчасно дійшли до наукової спільноти, висказані ідеї обов'язково були б підхоплені та розвинуті.

Певною мірою тематичну послідовність у гімнографічному каноні розглядає також і Н. Серьогіна у монографії «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века». Вчена вважає, що видатна киеворуська пам'ятка XII ст. являє собою «подвійний канон», що включає двадцять пісень, «кожна з яких складається з трьох або чотирьох віршів, що мають між собою структурну схожість, немов би

вони мають в своїй основі один формоутворюючий прототип» [17, с. 31]. У композиції «Слова» Н. Сergyгіна виділяє: «зачин» (перші три пісні за поділом, здійсненим самою дослідницею); оповідь про похід Ігоря (наступні три пісні); сьома пісня — «перемикання» дії на історичний аналіз; продовження оповіді про Ігорів похід (наступні три пісні); сон Святослава (одинадцята пісня); «злато слово» Святослава (наступні три пісні); історичні ремінісценції про двох половецьких князів (п'ятнадцята та шістнадцята пісні); плач Ярославни (сімнадцята пісня); заключна частина, яка вміщує оповідь про втечу Ігоря, діалоги князів та епілог-прославлення (останні три пісні). При цьому ключову композиційну функцію виконує «золоте слово» Святослава, оскільки воно знаходиться у «точці золотого перезтину» і тим самим урівноважує усю композицію «Слова».

Однак найбільш цікавими, на наш погляд, є розмірковування вченої щодо гімнографічної ролі, що її виконують перша та остання пісня у творі. На думку Н. Сergyгіної, першу пісню «можна уподібнити до вступних стихир служби», а двадцята пісня «співзвучна заключному розділу служби — стихирам «на хвалитех» [17, с. 31–32]. Якщо такі невід'ємні компоненти «Слова», як перша та остання пісня, прирівнюються до початкових та похвальних стихир служби, то, вочевидь, це означає, що дослідниця допускає можливість розглядати усі піснеспіви одної служби (стихири «на Господи возвах», стихири «на стиховне», канон, сідальний, ікос з кондаком, стихири «на хвалитех» тощо) як єдину концептуальну цілісність. З нашої точки зору, це надзвичайно важлива, однак замало обговорювана ідея, яка розширює уявлення не тільки про структуру, але й про повноту відтворюваного образу в «цілому» гімнографічного твору.

Окреслена тематична послідовність відображає уявлення Н. Сergyгіної про «зовнішню» композицію видатної пам'ятки. Однак вчена приділяє увагу й «внутрішнім» принципам організації твору, зокрема: симетрії та асиметрії, архітектонічній противазі, контрасту, асонансам тощо [17, с. 32]. Показові приклади вказаних композиційних прийомів переконують у слушності спостережень та умовисновків дослідниці.

Слід зауважити, що з'ясування тематичної послідовності, якою переймаються В. Рибаків та Н. Сergyгіна, зовсім не дорівнює пошукам сюжетобудови у гімнографічному творі. До проблеми сюжету гімнографічного твору медієвісти-літературознавці ставлять-

ся максимально обережно, наголошуючи на тому, що ця категорія літературного твору не надто розвинута у досліджуваному жанрі. Про це свідчить чітке формулювання О. Нікіфорової, що було висловлене в одній із її останніх статей: «У гімнографічних текстах фактично відсутній розвиток сюжету в часі і просторі. Зміст гімнів доволі умовний: читаючи літургічні тексти, важко зрозуміти, де територіально, у якому сторіччі та за яких обставин відбулася та або інша подія, чи йде мова про ранньохристиянського святого, чи про подвижника часів занепаду Візантії» [12, с. 2]. І хоча тут йдеться про умовність розвитку дії у часопросторовому континуумі, нам видається, що у контексті гімнографічного твору можна говорити про відсутність сюжету як структурного компоненту літературного твору.

З'ясування тематичної послідовності в каноні — не єдиний підхід до вивчення гімнографічної композиції. Розглядаючи способи літературного викладу, О. Каждан та Є. Верещагін також встановлюють певні закономірності гімнографічної композиції.

За визначенням О. Каждана, у канонах слід розрізняти дескриптивний та нарративний способи викладу матеріалу. Дескриптивний виклад науковець пов'язує із частим вживанням прикметників у мові автора, а нарративний — із широким послуговуванням маркерами руху (дієсловами та дієприкметниками). Показовим прикладом нарративного викладу, на думку О. Каждана, постає Служба на Воздвиження Животворного Хреста на 14 вересня, укладена св. Козьмою Маюмським [3, с. 152–153].

На противагу О. Каждану, Є. Верещагін вважає, що нарративні твори — це тексти, які «відрізняються від усіх інших своєю установкою на послідовний виклад певних подій» [1, с. 162]. У середньовічній літературі така установка, на думку вченого, спостерігається, наприклад, у житіях святих. Натомість у гімнографічних творах помітне інше призначення, тут автор «ні про що нове не розповідає; він виходить з того, що слухачам та читачам завчасно відомі ті або інші перипетії», тож його завдання «полягає в актуалізації для якої-небудь цілі тої інформації, що вже є в адресата». Подібний спосіб викладу, а відтак і подібні тексти Є. Верещагін називає алюзивними (від *allusio* — лат. «натяк») [1, с. 164]. Вочевидь, алюзивністю гімнографічного твору і пояснюється та умовність сюжетної дії, про яку пише О. Нікіфорова.

Таким чином композиція гімнографічного твору ще тільки очікує на своїх дослідників. Проте вже зараз можна говорити щонайменше про дві суттєві проблеми, окреслені науковцями:

- встановлення тематичної послідовності у безсюжетному гімнографічному творі;
- встановлення ознак неоповідального розмірковувального викладу.

І нарешті третя тенденція літературознавчих студій — моделювання образної системи гімнографічного твору. Це — найменш досліджена проблема, яка намітилася у роботах вчених лише в останні десятиліття.

Зокрема, російська вчена Н. Смелова ставить перед собою мету побудувати типологію образу Пресвятої Богородиці у «богородичних» — сирійській гімнографії IX–XI ст. Таке завдання можливе, оскільки, на думку науковця, східнохристиянські гімнографи запозичили і літературно апробували відповідний екзегетичний метод тлумачення Св. Письма в своїх похвальних співах. Відтак, за спостереженнями Н. Смелової, у сирійських гімнографічних творах Діва Марія постає: «незгасимою лампадою», «жезлом, що розцвів», «духовною горою», «зачиненими дверима», «гаванню», «скінією», «колісницею херувимів», «священними судинами раю», «джерелом», «престолом духовним», «неопалимою купиною», «новим небом та новою землею», «престолом слави Великого», «виноградною лозою», «сходами», «кадильницею», тощо [18]. І хоча дослідниця сприймає вказані визначення як епітети, ми все ж вважаємо, що йдеться про символічні образи, що вперше з'являються у текстах Старого та Нового Завітів саме як завуальовані прообрази-найменування Пресвятої Богородиці.

Аналогічне виявлення богородичних образів здійснює й О. Кожушний у книзі, присвяченій гімнографічній спадщині видатного пінописця св. Романа Мелода. Вчений перераховує особливі імена та хайретизми (метрико-мелодійні і змістові єдності), що ними позначається Діва Марія в «Акафісті Богородиці». Відтак у творі нараховується близька ста п'ятдесяти визначень, частина з яких являє собою одиночні символи біблійного походження (на кшталт: «чаша», «скінія», «скала» тощо), а частина — символічні описові конструкції («Ти, що маєш силу нездоланну») [5, с. 152–155]. За багатством та різноманітністю богородичних образів творчість св. Романа Солод-

копівця визнається вченим вершиною східнохристиянської гімнографічної поезії.

Зацікавленість відтворенням одного з найголовніших літературних образів — Пресвятої Богородиці — вказує на намагання науковців описати закономірності побудови всієї образної системи у гімнографічних творах. І хоча ця складна і масштабна робота ще попереду, вже зараз можна говорити про те, що в гімнографії ключовим принципом передачі образу є символізація. Проте механізми символізації, її характерні відмінності у текстах, присвячених різним типам святих, — у науковій літературі наразі належним чином не досліджено.

Теж саме можна сказати і про інші, не менш важливі проблеми макро- і мікропоетики гімнографічного твору. Перед літературознавцями стоїть завдання належного вивчення жанрології східнохристиянської гімнографії (включаючи й такі аспекти, як жанрова генеза та періодизація), що, за підрахунками О. Кожушного, має понад сімдесят жанрових форм та різновидів [5, с. 18]. Крім того, вченим належить детальніше проробити проблему композиції гімнографічного твору, особливо, зважаючи на те, що усі піснеспіви певної служби можна сприймати як єдину концептуальну цілісність, а також і на те, що канон як жанр може мати не тільки чітку зовнішню мелодико-метричну організацію, але й внутрішню, тематичну. І, зрештою, найочевиднішим завданням майбутніх літературознавчих студій повинно стати всебічне вивчення принципів зведення образної системи, зважаючи на те, що у середньовічному літературному творі провідним способом відтворення образу постає символізація.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Верещагин Е. М. Христианская книжность Древней Руси / Е. Верещагин. — М. : Наука, 1996. — 208 с.
2. Залеський М. Основи візантійської ритміки / М. Залеський // КАЛОΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. — Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2012. — Число 6. — С. 133–171.
3. Каждан А. П. История византийской литературы (650–850 гг.) / А. Каждан, в сотрудничестве с Ли Ф. Шерри и Х. Ангелиди; перевод с английского А. Белозеровой, Е. Ванеевой, В. Герцик, О. Гончаровой, Е. Гордеевой, З. Егоровой, К. Юзбашяна. — СПб : Алетейя, 2002. — 529 с.
4. Каждан А. П. История византийской литературы (850–1000 гг.) : Эпоха византийского энциклопедизма / А. Каждан; пер. с англ. Д. Абдрахма-

- новой, С. Андреевой, В. Герцик, М. Кисилиера, В. Федченко, Д. Черноглазова; под ред. Я. Любарского, Е. Ванеевой, Д. Черноглазова. — СПб : Алетей, 2012. — 376 с.
5. Кожушний О. Преподобний Роман Солодкоспівець та візантійська гімнографія III–VIII ст. / О. Кожушний. — К. : Видавничий відділ Української Православної Церкви, 2009. — 264 с.
  6. Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : I. Метрика древней церковнославянской поэзии в исследованиях XIX–XXI вв. / Р. Кривко // *Revue des etudes slaves*. — Paris, 2011. — Vol. 2. — P. 169–202.
  7. Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : II. Критика, история и реконструкция текстов / Р. Кривко // *Revue des etudes slaves*. — Paris, 2011. — Vol. 4. — P. 715–743.
  8. Ловягин Е. Кондак и икосы св. Романа Сладкопевца в честь святых апостолов / Е. Ловягин // *Христианское чтение*. — СПб., 1876. — № 7–8. — С. 208–222.
  9. Лопарев Х. М. Греческие жития святых VIII–IX веков : Опыт научной классификации памятников агиографии / Х. Лопарев. — Пг., 1914. — 295 с.
  10. Малыгина М. К вопросу о ритмической организации славянских гимнографических текстов / М. Малыгина // *Старобългаристика*. — 2014. — № 4. — С. 57–67.
  11. Мещерский Н. А. О художественно-изобразительных языковых средствах гимнографии Киевской Руси // Мещерский Н. А. История христианской литургической письменности: специальный курс лекций / Н. Мещерский; подготовка текста, редакция, библиографические дополнения и указатели Е. Н. Мещерской. — СПб : Дмитрий Буланин, 2013. — С. 447–454.
  12. Никифорова А. Ю. «Горний Иерусалим» как хронотоп византийской гимнографии [Электронный ресурс] / А. Никифорова. — Режим доступа: [https://www.academia.edu/4608542/\\_Heavenly\\_Jerusalem\\_as\\_a\\_chronotope\\_of\\_the\\_Byzantine\\_hymnography](https://www.academia.edu/4608542/_Heavenly_Jerusalem_as_a_chronotope_of_the_Byzantine_hymnography).
  13. Пиккио Р. Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa : Литература и язык* / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. — М. : Знак, 2003. — С. 611–632.
  14. Пиккио Р. Об изоколических структурах в литературе православных славян / Р. Пиккио; перевод с итальянского И. Миляевой // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa : Литература и язык* / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. — М. : Знак, 2003. — С. 543–592.
  15. Прохоров Г. М. «Так воссияют праведники...» : Византийская литература XIV в. в Древней Руси / Г. Прохоров. — СПб : Издательство Олега Абышко, 2009. — 272 с.
  16. Рыбаков В. А., протоиерей. Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность / В. Рыбаков, протоиерей. — М. : Русская книга, 2002. — 656 с.

17. Серегина Н. С. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века / Н. Серегина. — М. : Памятники исторической мысли, 2011. — 400 с.
18. Смелова Н. Язык символов : Богородичная типология в переводной сирийской гимнографии (сравнительное исследование) / Н. Смелова // Символ : Журнал христианской культуры. — Париж ; Москва, 2009. — № 55. — С. 94–120.
19. Ясіновський Ю. Кардинал Пітра як дослідник візантійської гимнографії / Ю. Ясіновський // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної музичності та гимнографії. — Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2012. — Число 6. — С. 215–220.
20. Crist W. Antologia Graeca carminum christianorum / W. Crist, M. Paranikas. — Lipsiae, 1871. — 268 s.
21. Krumbacher K. Geschichte der byzantinidchen Litteratur / K. Krumbacher. — München, 1897. — 510 s.
22. Papadopulo-Keramevs A. Mitteilungen uber Romanos / A. Papadopulo-Keramevs // Byzantinische Zeitschrift. — Leipzig, 1893. — Band II.
23. Papadopoulos-Keramevs A. Θεοφάνης Σικελός / A. Papadopulo-Keramevs // Byzantinische Zeitschrift. — Leipzig, 1900. — S. 370–378.
24. Pitra J.-B. Analecta Sacra Spicilegio, Solesmensi parata / J.-B. Pitra. — Paris, 1876. — 615 s.
25. Pitra J.-B. Hymnographie de l'Eglise gregue / J.-B. Pitra. — Roma, 1867.
26. Pitra J.-B. Sanctus Romanus veterum melodorum princeps. Cantica sacra ex codicibus mss. Monasterii S. Ioannis in insula Patmo / J.-B. Pitra. — Roma, 1888.
27. Sancti Romani Melodi Cantica / Ed. by P. Maas, K. Trypanis. — Cantica Genuina. — Oxford, 1963. — Vol. 1. — P. 517–538.

## **ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ: РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДА**

*Евгений Джиджора, канд. филол. наук, доцент  
Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова*

*В теоретической статье рассматриваются основные тенденции изучения гимнографического произведения как феномена средневековой литературы. Среди таких тенденций определены: выявление поэтических принципов организации гимнографического произведения; установление композиционных закономерностей гимнографического произведения и моделирование образной системы гимнографического произведения.*

**Ключевые слова:** *средневековая гимнография, композиция, образная система.*

## MAIN TRENDS OF STUDYING MEDIEVAL EASTERN CHRISTIAN HYMNOGRAPHY: RECEPTION OF LITERARY CRITIC

*Yevhen Dzhidzhora, Candidate of Philological Sciences, assistant professor*

*Odesa I. I. Mechnikov National University  
dzhidzhora@gmail.com*

*The theoretical paper examines the main trends in the study of the hymnographic work as a phenomenon of medieval literature. Among such trends are identified: the identification of ethical principles for organizing a hymnographic work; establishment of compositional patterns of a hymnographic work and modeling of the figurative system of a hymnographic work.*

*The beginning of the discovery of the poetic principles of the organization of the hymnographic work was laid by the prominent French source scholar, paleographer and theologian cardinal J.-B.-Zh. Pitra. Subsequently, K. Krumbacher publishes a huge work, which describes three systems of versification in the Byzantine literature. In the multi-volume work «The History of Byzantine Literature,» O. Kazhdan carries out a detailed review of the thematic, compositional and rhythmic features of hymnographic poetry created by Andriy Kritsky, Kozma Mayumsky, John Damaskin, Theophanes the Confessor and others. G. Prokhorov considers the peculiarities of the formation of the Eastern Christian hymnographic poetry and. Detailed elaboration of the Slavic poetic system in the hymnographic texts indicate that both Prokhorov and M. Meshchersky, although they do not speak about it anywhere, but are part of the concept of the Italian Slavist R. Pickchio, who believes that in the medieval Slavic texts the isocratic principle of rhythmic presentation is used.*

*The second trend of literary studies begins in the monograph by V. Rybakov «Joseph Songwriter and his cartoon activity». The thematic sequence in the hymnographic canon is also considered by N. Seryogina in the monograph «The Word about the Igor's Regiment» and the Russian singing anthem of the 12th century».*

*Third trend of literary studies the least investigated problem. N. Smelova sets himself the goal to construct a typology of the image of the Blessed Virgin Mary in the «Theotokos» of the Syrian hymnography of the IX-XI centuries. Similar discovery of the Virgin Mary's images is carried out by O. Kozhushny.*

**Key words:** *medieval hymnography, composition, figurative system.*

### REFERENCES

1. Vėreshhagin E. M. (1996), Hristianskaja knizhnost' Drevnej Rusi., 208 s.
2. Zales'kij M. (2012), Osnovi vizantijs'koї ritmiki, ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : Naukovij zbirnik z istorii cerkvoної monodii ta gimnografii, Chislo 6, S. 133–171.
3. Kazhdan A. P. (2002), Istorija vizantijskoj literatury (650–850 gg.), Ed. A. Kazhdan, v sotrudnichestve s Li F. Sherri i H. Angelidi; perevod s anglijskogo A. Be-lozerovoj, E. Vaneevoj, V. Gercik, O. Goncharovoj, E. Gordeevoj, Z. Egorovoj, K. Juzbashjana, 529 s.
4. Kazhdan A. P. (2012), Istorija vizantijskoj literatury (850–1000 gg.) : Jepoha vizantijskogo jenciklopedizma/ Ed. A. Kazhdan; per. s angl. D. Abdrahmanovoj, S. Andreevoj, V. Gercik, M. Kisiliera, V. Fedchenko, D. Chernoglazova, 376 s.



5. Kozhushnij O. (2009), *Prepodobnij Roman Solodkospivec' ta vizantijs'ka gimnografija III-VIII st.*, 264 s.
6. Krivko R. N. (2011), *Perevod, parafraz i metr v drevnih slavjanskih kondakah : I. Metrika drevnej cerkovnoslavjanskoj poezii v issledovanijah XIX-XXI vv.*, *Revue des etudes slaves*, Vol. 2, P. 169–202.
7. Krivko R. N. (2011), *Perevod, parafraz i metr v drevnih slavjanskih kondakah : II. Kritika, istorija i rekonstrukcija tekstov*, *Revue des etudes slaves*, Vol. 4, P. 715–743.
8. Lovjagin E. (1876), *Kondak i ikosy sv. Romana Sladkopevca v chest' svjatyh apostolov, Hristianskoe chtenie*, Vol. 7–8, S. 208–222.
9. Loparev H. M. (1914), *Grecheskie zhitija svjatyh VIII — IX vekov : Opyt nauchnoj klassifikacii pamjatnikov agiografii*, 295 s.
10. Malygina M. (2014), *K voprosu o ritmicheskoj organizacii slavjanskih gimnograficheskikh tekstov*, *Starobolgaristika*, S. 57–67.
11. Meshherskij N. A. (2013), *O hudozhestvenno-izobrazitel'nyh jazykovyh sredstvah gimnografii Kievskoj Rusi*, Meshherskij N. A. *Istorija hristianskoj liturgicheskoi pis'mennosti: Special'nyj kurs lekcij, podgotovka teksta, redakcija, bibliograficheskie dopolnenija i ukazateli* E. N. Meshherskoj, S. 447–454.
12. Nikiforova A. Ju. «Gornij Ierusalim» kak hronotop vizantijskoj gimnografii [jelektronnyj resurs] — Rezhim dostupa: [https://www.academia.edu/4608542/Heavenly\\_Jerusalem\\_as\\_a\\_chronotope\\_of\\_the\\_Byzantine\\_hymnography](https://www.academia.edu/4608542/Heavenly_Jerusalem_as_a_chronotope_of_the_Byzantine_hymnography).
13. Pikkio R. (2003), *Izokolicheskaia tradicija i vzniknovenie russkogo stihslozhenija*, Pikkio R. *Slavia Orthodoxa : Literatura i jazyk*, S. 611–632.
14. Pikkio R. (2003) *Ob izokolicheskikh strukturah v literature pravoslavnyh slavjan*, Pikkio R. *Slavia Orthodoxa : Literatura i jazyk*, S. 543–592.
15. Prohorov G. M. (2009), «Tak vossijajut pravedniki...» : *Vizantijskaia literatura XIV v. v Drevnej Rusi*, 272 s.
16. Rybakov V. A., protoierej (2002), *Sv. Josif Pesnopisec i ego pesnotvorcheskaia dejatel'nost'*, 656 s.
17. Seregina N. S. (2011) «Slovo o polku Iгореve» i russkaia pevcheskaia gimnografija XII veka, 400 s.
18. Smelova N. (2009), *Jazyk simvolov : Bogorodichnaja tipologija v perevodnoj sirijskoj gimnografii (sravnitel'noe issledovanie)*, *Simvol : Zhurnal hristianskoj kul'tury*, Vol. 55, S. 94–120.
19. Jasinov'skij Ju. (2012), *Kardinal Pitra jak doslidnik vizantijs'koj gimnografii*, *ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : Naukovij zbornik z istorii cerkovnoi monodii ta gimnografii*, Chislo 6, S. 215–220.
20. Crist W., Paranikas M. *Antologia Graeca carminum christianorum* / W. Crist, M. Paranikas. — Lipsiae, 1871. — 268 s.
21. Krumbacher K. *Geschichte der byzantinidchen Litteratur* / K. Krumbacher. — München, 1897. — 510 s.

22. Papadopulo-Keramevs A. Mitteilungen uber Romanos / A. Papadopulo-Keramevs // Byzantinische Zeitschrift. — Band II. — Leipzig, 1893.
23. Papadopoulos-Keramevs A. Θεοφάνης Σικελός / A. Papadopulo-Keramevs // Byzantinische Zeitschrift. — Leipzig, 1900. — S. 370–378.
24. Pitra J.-B. Analecta Sacra Spicilegio, Solesmensi parata / J.-B. Pitra. — Paris, 1876. — 615 s.
25. Pitra J.-B. Hymnographie de l'Eglise greeque / J.-B. Pitra. — Roma, 1867.
26. Pitra J.-B. Sanctus Romanus veterum melodorum princeps. Cantica sacra ex codicibus mss. Monasterii S. Ioannis in insula Patmo / J.-B. Pitra. — Roma, 1888.
27. Sancti Romani Melodi Cantica / Ed. by P. Maas and K. Trypanis. — Vol. 1. Cantica Genuina. — Oxford, 1963. — P. 517–538.

*Стаття надійшла до редакції 4 вересня 2017 р.*

УДК 791.43-2Tarantino

**LANGUAGE GAME AS MEANS OF PERSUASION  
(BASING ON THE FILM «INGLOURIOUS BASTERDS»  
BY QUENTIN TARANTINO)**

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

*Krakov Pedagogical University, Institute of neophilology  
malekor@op.pl*

*Colonel Landa's dialogues that include such techniques as asking important questions as if by chance, saying words of praise for the interlocutor, knowledge of foreign languages, prediction of total conversation, comparison, figures systemic, nonverbal leverage etc. are the perfect examples of the language game as a means of persuasion.*

***Key words:** persuasion, language game, prediction of total conversation, comparison, figures systemic, nonverbal leverage.*

The art of persuading, or rhetoric, is as old as the world. Plato defined rhetoric as the conquest of souls by words. Speech, words, voiced verbal signs with a certain semantics or subtext, arranged in accordance with the intent of the addressee, can cause a different reaction in thinking, views and even in the behavior of the addressee. In the XVI century, the English philosopher Francis Bacon first drew attention to the internal, subjective influences that distort the thinking of man. He called these verbal influences the deceptive ghosts of truth.

Currently, the function of language is intensively rethought. This function is reduced not only to the transmission of information. Language is increasingly seen as a system of *orienting behavior* [3]. The problem of language and power was developed by Roland Barth. He believed that «language, on the one hand, is the key node for socialization, on the other, has its own structure, syntax and grammar, carries a certain imperious meaning» [6, p. 345]. Valeria Chernyavskaya in the *Discourse power and power of discourse* focuses her attention on suggestiveness and persuasiveness. The first of these terms refers to the latent impact on the subject: the words of the addressee are perceived rather for faith, that can be regarded as some suggestion or advice. Persuasiveness (or persuasion) «means the author's influence on an addressee to an oral or a written message in order to convince of something, an appeal to improve or not to improve certain actions» [8, c. 24]. The above-mentioned author concentrates her attention on the question concerning the rational and emotionally objective aspects of ver-

bal communication, in which one subject is affected by another. With such verbal manipulation, we should consider the communicative effects that the addressee directs to the recipient in order to change his views, opinion, behavior at his own discretion. In a sense, this resembles a contest of *the mind and the senses*, which, in turn, goes back to «Aristotle's representations in the ancient rhetoric of two levers of influence on the listener» [8, p. 24], which rely on two important and inseparable aspects of human behavior – cognitive and emotional. The persuasive speech act is perceived through the prism of two communicative-pragmatic intentions: «to influence the means of the language on *the consciousness* of the addressee, on his opinions, evaluations; encourage him to improve certain *actions*, somehow change, direct his behavior» [8, c. 25]. An important role in this act of speech is played by subjective factors, or by persuasive canonical means-effects, including allegorization, comparisons, deconcretization, generalization, proverbs, quotations, etc. All these verbal levers constitute a fundamental support for persuasion. The application of communicative strategies of seduction and persuasion in the hands of a skillful addressee visually very often resembles a kind of game. We can characterize this game as the game internally tense and outwardly laid-back, light and dangerous, professionally-strategic, planned and unexpected. All this serves one purpose — «to encourage or not to perform certain postcommunicative actions» [8, c. 27]. Like every game, a game in a speech act with a persuasive nuance is also conducted according to certain rules that the sender preliminarily ponders, and ultimately chooses among the various mechanisms of persuasion, that are most effectively capable of *convincing* the recipient or *inspiring* him to perform actions, even if at the beginning of the conversation they were not taken into account by the addressee.

Speech mechanisms are characterized by an integral character and are realized taking into account emotional and rational impulses. The questions posed by the addressee play here an important role. Predominantly these are specifically lapidary questions that require an unambiguous (positive or negative) response and «imitate the interest of the addressee to the subject under discussion. They serve as an expressive means of activating the addressee: in the text they singled out the most significant semantic components. The question on behalf of the sender of the message, given in the manner that a potential recipient of information would do, expresses a special method of dialogization and intimization of the presentation. «The addressee is carried away and involved in the course of reasoning, his own background knowl-

edge, having ideas, are activated and sent to the right channel» [8, p. 30]. It should be noted that the addressee must have the ability to persuade, he must influence the consciousness of the recipient through appealing to his own critical judgment, often guided by a chain of compiled and logically ordered facts and conclusions according to the purpose of the impact. Another mechanism capable of manipulating the listener's behavior is suggestion directed directly or indirectly to the psychic sphere of the recipient, thereby depriving him of a critical or logical evaluation or processing of the information received. The main emphasis is on speech and, of course, on *non-verbal levers of influence* (facial expressions, gestures, behavior). Speaking about the ability to influence the consciousness of a person, the question arises of the objective power authorities of the language, «which in the form of special connotative (secondary, accompanying) meanings form a hidden ideological level that is not fully realized by people, consisting of illusions and stereotypes of society» [1, p. 72–130]. Before the person arises, according to R. Barth, an «illusory» image of reality, which «substitutes» for itself the true essence of things and phenomena. Man, thus, is trapped in the linguistic space, which completely subordinates and regulates his thoughts, ideas and actions» [6, p. 345]. Introducing the concept of *the split of languages* into scientific usage (1973), R. Bart compares the speech act with a performance (in the theatrical sense — show) and treats it as a demonstration of arguments, methods of defense and attack, «the main weapon of which are a kind of «stable formulas», serving as the basis for a particular type of discourse» [6, p. 345].

An extensive arsenal of techniques that encompasses verbal etiquette formulas, non-verbal levers of influence, pre-conceived questions and anticipated answers, a certain decoration needed to effectively complete the conversation-manipulation, let's look at several dialogues from the film *Inglourious Basterds* by Quentin Tarantino. Getting acquainted with the reviews that appeared in the network immediately after the release of the film in 2009, it turned out that almost all the authors of the articles focused their attention on the history of the film, on the original combination of the events of World War II with the adventures of American heroes, on the impressions of spectators from the actors' and also on the talent of the director himself [9–11]. Unfortunately, the language of the film was not given due attention. And in vain. All eight scenes in which SS Standartenführer Hans Landa (Christophe Waltz) participates as an expert orator, the organizer of the verbal representation-game with a pronounced persuasion, deserve attention

and studies from the point of view of determining the means of persuasion. Colonel SS — a detective with a tube of Sherlock Holmes, a polyglot, an excellent speaker and a talented actor. Tarantino considered the image of Landa as the most beloved in the film. While working on the film, he himself composed dialogues and personally lost those scenes in which Christophe Waltz participated to visually show the actor what the director expects from him [11]. As a born narrator and a devoted fan of the movie, Tarantino has power over the viewer, but his manipulation is devoid of a tragic hue. The director amuses the viewer with vivid dialogues from life, draws them into situations that are devoid of reasoning. The paradox of Tarantino's film is that Landa who, more than other actors, captures the attention of viewers. According to Tadeusz Sobolevsky, «Christoph Waltz gives birth to ambiguous feelings while remaining a two-valued person, ready to serve his recent enemies» [10]. In this bloody film-show Landa plays the role of jester, harlequin, clown, and plays irreproachably, masterfully and with charisma.

An example of professional language manipulation can serve as a scene of a meeting between Hans Land, nicknamed Zhidolov, with French farmer Perier La Padito (Denis Menoshe), who is suspected of harboring the Jewish family Dreyfus. The language game begins with a flattering shower of compliments from the wife and daughters of Perrier, with the shaking of the farmer's hand and the imposition of eye contact with him in order to lull the owner's vigilance and put him to him. For the observance of the etiquette of the visit, the Colonel is treated with milk — again, the words of admiration for the natural product of the farmer sound. By gaining Perier's confidence step by step, Landa starts in small doses to add to his speech important questions that require an unambiguous answer. Landa asks, for example, the names and ages of the children of the Jewish family — all in order to fulfill a bureaucratic obligation, to be sure of Padito's honesty and *to close the business of his family*. Innocent at first glance, the questions do not arouse the fear of the farmer, although in conversation with the Gestapo, the Frenchman keeps very restrained and a bit stiff, which can not be said of Landa — he is embodied elovement and looseness. During a skilful conversation, the colonel asks permission from Perrier to switch to English. The transition to another language can be regarded as the creation of some confidential-secret encoded dialogic space in which only those involved in it understand the meaning of what has been said. As if by accident, Landa asks Perea if he knows what it is called by the pose of the eye. After receiving a response from *the hunter of the Jews*, Landa did not become embarrassed,

on the contrary, he was even proud: *I can think like a Jew, which is not a distinctive feature of the Germans*. To induce Padito's attitude towards Jews, the colonel resorted to a comparison: *the Jews are rats*. At the same time, Landa unfolds a logical chain of reasoning about the dangers of these rodents: *from them an infection*; and if the rats had appeared in the farmer's house, he, of course, would have exterminated them, and from this the conclusion suggests that Perrier does not like rats — hence, Jews as well. A pause during the increase in the dynamism of the conversation is the shifting of attention to another object — Padito asks his guest for permission to smoke, and he loves the company with the owner and lights up a huge pipe in the spirit of Sherlock Holmes. Trying to maintain external looseness and imaginary frankness, Landa clearly informs Perrier about his duties: *Duty orders me to call my people into the house and search everything*. The moment of intimidation of the farmer is mitigated by the imaginary good will of the Gestapo: *This can be avoided if you tell me something that will avoid punishment, an award awaits you, the German army will not bother you more*. The pause lengthens, as if dying in close-up view of *duel*, and very eloquent and not two-valued. Realizing that the enemy is mentally liable, Landa immediately attacks him with direct questions: *Are you hiding the enemies of the Reich?* The answer is monosyllabic: *Yes*. Continuing his investigation, the SS Colonel does not ask, but rather claims that Perrier hides Jews under the floor of the house and asks only that he indicate the place. Without needing to continue the conversation and questioning, Landa gives the last instructions — asks the farmer to play him up when he again switches to French: *I'm waiting for you to play along*. The construction of the dialogue takes on the form of a rondo: first compliments were addressed to the ladies of Padito, and at last they are heard. Pretending that Landa and Perrier are true friends, the conversation does not end — the bullets from guns complete the last words. The skillfully played scene of obtaining the necessary information brought its results. Without much effort, through seduction, imaginary revelation, ease of behavior, the ability to master foreign languages, clear questions and an imperious nature, Landa very skillfully directed the conversation with Perrier in the right direction and achieved what he wanted.

The next scene takes place in a Parisian cafe. Hans Landa and Shoshanna Dreyfus (Melanie Laurent) are introduced to each other. As a gallant gentleman, the SS Colonel invites the girl to taste the famous strudel, ordering coffee for herself and milk for the companion. Recall: the farmer Landa himself asked for milk to put Padito in Parisian cafe he offers this product

of the surviving daughter of the Jewish family he shot in order to show that he is much taller than Shoshanna (he drinks more refined drink — coffee); milk can be viewed here as a symbol of belonging to the lower class. The imperious behavior of the SS Colonel testifies to his dominant role in the dialogue, in which constant personal questions continue to pour: *Are you the owner of the cinema ?*, *Can you handle the projector?* etc. Shortly answering the questions of the Gestapo, the girl disguises her words with a smile to seem at ease and devoid of fear. When asking questions, Landa always aims to gaze at her companion, as if trying to catch her unawares and expose her; thereby making it clear that he treats a girl as a victim of his verbal manipulation. In conversation, the Colonel constantly resorts to certain details in order to briefly distract the attention of the addressee and thereby give himself time to think about the next step. Offering Shoshanna a cigarette, Landa accidentally points to the producer's country (*not French, I smoke only German*), emphasizing my superiority even in material things. Next comes the abstract question that Hans asks after a long visual pause (he always looks hard at Shoshanna): *I wanted to ask about something else* <...> the pause hangs in the air, maximally elongated. The time of silence seems to Shoshanna to be a real torture, threatening to unmask. But suddenly the tension is removed — Landa smiles and says: *Probably a mere trifle*, letting know that he lets go of the victim. Extinguished in whipped cream, the Gestapo cigarette puts an end to the dialogue: the conversation is over, but the addressee did not receive the information he needed, so they must say goodbye and find a more suitable case for exposing the «enemies of the Reich».

Of great interest is the scene in which actress Brigitte von Hammersmark (Diane Kruger) is summoned for a verbal duel game. Dialogue in the foyer of the cinema with a beautiful woman is the skill of using a language game in manipulating of people. So, the famous actress, acting on the side of the enemies of the Reich, appears at the premiere of the film *Nation's Pride*, accompanied by American fighters. Bridget broke her leg in a night shootout in a cafe, so she came to the cinema with a plastered lower limb. Seeing the actress among the guests invited to the premiere, Landa immediately comes up and, out of habit, asks questions starting, of course, with compliments. Knowing the character of the Colonel, Bridget responds in a tone — the entire verbal tirade occurs with a huge internal tension, hidden under the mask of false smiles. Asking the actress about the injured leg and hearing in response that von Hammersmark was carried away by mountaineering, Landa is infectious laughter: *Forgive me, dear Fraulein, I'm not laughing at*



*your misfortune. What prompted you to indulge in such an absurd occupation?* Then follows the chain of deductive reasoning of the Colonel: *Your plaster is fresh, like mountain air. When did you climb mountains? Yesterday?* While parrying Land's verbal blow, Bridget accepts the challenge game: *You are observant. It happened last night.* The next issue of the Gestapo can be considered the brilliance of the mind and the total defeat of the actress: *And where is that mountain in Paris?* A pause, hanging in the air, confusion in the eyes of von Hammersmark smoothly pass into the conspiratorial sincerity of the colonel, revealing his personal qualities: *I was just teasing you. You know me. I like to tease.* Transition in a conversation from one object to another is one of the favorite by the use of the actor's persuasive game.

It is not surprising that the next issue of the Gestapo is addressed to the friends of the actress. Noticing at the beginning of the conversation that her three gentlemen do not speak German — they are from Italy, Landa immediately explicates her excellent Italian: *Friends of my favorite movie star will be under my personal protection.* The Colonel as if casually asked if he had correctly pronounced the phrase in their native language and, having heard in response to an unambiguous answer *Yes* with a dubious accent, is convinced that before him the imaginary Italians.

The denouement of the growing verbal intrigue was the scene of the murder of Brigitte von Hammersmark. Asking the actress for two words, Landa invites her to Shoshanna's office, in which he hid in advance the material proof of the exposure of the movie star in his coat pocket. The last dialogue of the actress with the colonel is built in the horizontal plane: the interlocutors sit opposite each other. Attention is drawn to the visual difference between the two speakers: Landa always smiles, anticipating victory, while the whole face von Hammersmark explicates fear and horror. It should be noted that in Landa's and Bridget's conversation sounds some *stable formulas* that are not so much special postulates of a discursive system as conceptually neutral grammatical structures. According to Alexander Gritsanov and Marina Mozheiko, *the figures of the systemic character of a certain language are formed not in content but in terms of a structural criterion: the phrase itself, being a closed syntactic structure, appears in this context as a kind of military weapon, a deterrent.* As R. Barthes writes, «in every complete phrase, in its affirmative structure, there is something menacingly imperative» [6, c. 345]. The first replica of the dialogue seems an actress like familiar: *Put your foot on my knee.* The Colonel's request confuses Brigitte, but she obeys Hans's orderly tone. Then follows a certain

detachment associated with the presentation of a thing without description, but with a purposeful thought to catch the enemy off guard. *Put your hand in the right pocket of my cloak and give what you find there*, — while uttering this phrase, The SS Colonel always stares at the actress. Taking out of her pocket her shoe, which Brigitte lost during the shootout, the actress realizes that she has finally lost. But Landa is not in a hurry to finish the game — he asks the film star to try on a shoe and only after that triumphantly exclaims: *As the Americans say, what a leg. Cinderella, the ball is over*. It seems, attributing to the Americans a proverb about legs, Tarantino had in mind his own admiration for the female legs (foot-fetish). Not for nothing in many of his films, close-ups were taken of his female-character's feet (eg, the feet of Uma Thurman from *Kill Bill*).

Often the discourse carrier in the construction of the phrase in conversation-manipulation counts on the sudden *absent-mindedness of the subject*, which manifests itself in incomplete, unclear phrases-answers. To play a dominant role in a conversation is to be strong, have the ability to finish their phrases to the end. According to R. Barthes, the main vocation of *stable formulas* of a certain language is to «include the other in our discourse as a simple object, i.e. exclude him from the community speaking a strong language and thereby ensure the absolute protection of our discourse-language environment» [6, p. 345].

The last episode, representing the skill of the actor's persecution, is a dialogue-deal scene between Hans Land and two American fighters. In conversation, the Colonel uses the means of language game discussed above: a reference to other people's words, a sudden transition from one subject to another, imaginary hospitality, and the location of the interlocutor. All these verbal devices are decorated with external psychological signs, such as: looseness, confidence in his absolute superiority over the interlocutor and conviction in the effective use of verbal manipulation. Here it is necessary to stipulate such a concept as an *outrageous text*, which is undoubtedly connected with behavior whose goal is «to show not so much of itself as to cause some reaction from those who see it. This behavior can manifest itself both in actions and in language» [7]. In this case *outrageous text* «provokes a painful reaction of the interlocutor, suggests probing the weak spots and preparing to shift the discussion from ourselves to the opponent» [7]. Landa at the beginning of the conversation deliberately teases his captives, calling the low American growth Lilliput: *You, shorty, look like circus dwarfs*. The incorrect tactics of the Colonel, as it turns out, does not lead to success.

Americans do not seem to notice the mockery of Land. Instead of that, Aldo Rein (Brad Pitt) asks an abstract question about the fate of the actress. The Gestapo does not give up — he continues the verbal attack: this time he uses *figures of systemic nature* in the form of propositions of the subjunctive mood, which, with their content, explicate Land's bluff or his all-in game: *If* [highlighted by me. — LK] *I will not take off the phone, you will kill the four main Fritz, and if not — end the war.* Then there is the chain of logical reflections of the Gestapo: «*So, let's discuss what are the chances to end the war today. The rescue of Hitler depends on my actions. And if I do not call, then his death is more of my merit than yours. [...] If you want to win the war today, we'll make a deal*».

The presented Landa's long tirade gives his interlocutors time to think about the strategy of salvation. American Lieutenant Aldo Rein decides to play along with the German. To this end, he inserts short questions into Land's long sentences: *what?, how many?*; One-part sentences, semantically denoting agreement with the interlocutor — let's say. Aldo even agrees to contact his leadership in America and discuss the award for Land for his help in the *fight against* the Nazis. Amazing in its level the finest game of the SS Colonel is defeated — this time he encounters a worthy opponent, also possessing the talent of persuasion.

Episodes from the movie «*Inglourious Basterds*», considered from the angle of the language game as a means of persuasion, confirm the view that the main function of the language is not only to «transfer information or implement a reference to an independent reality, but also in the orientation of the individual in its own cognitive sphere <...>, that is, language has become more viewed as a system of orienting behavior, where the connotation plays a decisive role» [3]. Consequently, the significance of individual personality parameters in connection with this significantly increases. A language game that can manipulate the mindset, behavior and actions of the addressee contains numerous techniques, in the center of which is the word as a «*peculiar window*» in the *linguistic consciousness of a person* [4, p. 7–19]. Language becomes a *tool of thinking* [2, p. 75]. The ability to speak indirectly or directly, that can be regarded as some kind of aesthetic pleasure addressed to the addressee, requires mental stress, awareness of the «situation of the language game, suggesting the decoding of additional, hidden meanings» [8, p. 11]. It is a thoughtful and purposeful word framed by intonation, the tone of voice, gestures, facial expressions, a sense of humor, external signs such as ease, relaxedness and undoubted self-confidence, skillful arrange-

ment using things with some symbolic load (milk, tube, shoe), as well as the ability to master foreign languages are the main means of persuasion in Tarantino's movie.

Cinematography, like no other kind of art, vividly represents the various strategies of persuasion, explicating the many effective means of language play. It is important to note that persuasion as a conscious effect of the author of the message on the recipient is most often marked with a negative sign. But paradoxically, Tarantino's evil attracts, intrigues and evokes sympathy. This is the skill of a talented director and the unlimited possibilities of a vast arsenal of language games, always interesting, fascinating and at the same time dangerous and dramatic. Examples of the use of persuasion in cinematography are some kind of examples of situations in which the viewer becomes a silent witness of a dialogue or audio-visually that reveals the techniques of verbal manipulation. It is important fact, that before the audience is played a spectacle with a fascinating language play of antagonists, in which one of them presents more brilliant, interesting and exciting verbal manipulation.

#### REFERENCES

1. Bart, R. (1994), «Myth today», *Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika*, Progress, Moscow, Russia, pp. 72–130.
2. Gluhov, V. P. (2007), *Psiholingvistika. Teorija rechevoj dejatel'nosti* [Psycholinguistics. Theory of speech activity], AST, Moscow, Russia.
3. Goroshko, E. I. , «Language consciousness: gender paradigm», available at : <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=43>
4. Leont'ev, A. A. (1971), «Psychological structure of value», *Semanticheskaja struktura slova*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 7–36.
5. Lurija, A. R. (2003), *Jazyk i soznanie* [Language and consciousness], Feniks, Rostov, Russia.
6. Mozhejko, M. A. (2001), *Razdelenie jazykov* [Division of languages], *Postmodernizm. Jenciklopedija* [Postmodernism. Encyclopedia], [sost. Gricanov, A. A. and Mozhejko, M. A.], Knizhnyj dom, Minsk, Belarus.
7. Repina, E. A. , «Scandalous text as text type», available at : <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=101>
8. Chernjavskaja, V. E. (2012), *Diskurs vlasti i vlast' diskursa. Problemy rechevogo vozdejstvija* [Discourse of the power and power of a discourse. Problems of speech influence], Flinta, Moscow, Russia.
9. Jeksler, A. *Recenzija na «Besslavnyh ubljudkov»* [Review of «Inglourious Basterds»], available at : <http://www.exler.ru/films/14-12-2009.htm>

10. Sobolewski, T. Dziwołag Tarantino, *Gazeta Wyborcza*, available at : [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7015780,Dziwołag\\_Tarantino.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7015780,Dziwołag_Tarantino.html)
11. Waltz C. The glorious villain in «Inglourious Basterds», *Gold Derby*, available at : [http://goldderby.latimes.com/awards\\_goldderby/2009/08/inglourious-basterds-film-news-brad-pitt-quentin-tarantino.html](http://goldderby.latimes.com/awards_goldderby/2009/08/inglourious-basterds-film-news-brad-pitt-quentin-tarantino.html)

**ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК СРЕДСТВО ПЕРСУАЗИИ  
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «БЕССЛАВНЫЕ УБЛЮДКИ»  
КВЕНТИНА ТАРАНТИНО)**

*Леслава Кореновська, д-р філол. наук, професор*

*Краковський педагогічний університет, Інститут неофілології*

*В статье представлен анализ многочисленных диалогов полковника СС Ганса Ланды, включающих техники персуазии. В ходе анализа выявлены следующие факторы персуазии: заранее продуманные вопросы и предвиденные ответы, завоевание расположения собеседника, убедительное внушение, личное обаяние, знание иностранных языков, меткие сравнения, фигуры системности, невербальные рычаги воздействия (жесты, мимика, поведение, тембр голоса), декорация и др. Все вышеперечисленное является яркими примерами языковой игры как средства убеждения, или персуазии.*

*Ключевые слова:* убеждение, языковая игра, предсказание тотальной беседы, сравнение, фигуры системные, невербальное плече.

**МОВНА ГРА ЯК ЗАСІБ ПЕРСУАЗІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «БЕЗСЛАВНІ УБЛЮДКИ»  
КВЕНТИНА ТАРАНТИНО)**

*Леслава Кореновська, д-р філол. наук, професор*

*Краківський педагогічний університет, Інститут неофілології*

*У статті представлений аналіз численних діалогів полковника СС Ганса Ланди, що включають техніку персуазії. В ході аналізу виявлені наступні чинники персуазії: заздалегідь продумані питання і передбачені відповіді, завоювання симпатії співрозмовника, переконливе навіювання, особиста чарівливість, знання іноземних мов, влучні порівняння, фігури системності, невербальні важелі дії (жести, міміка, поведінка, тембр голосу), декорация та ін. Усе вищеперелічене є яскравими прикладами мовної гри як засобу переконання, або персуазії.*

*Ключові слова:* переконання, мовна гра, пророцтво тотальної бесіди, порівняння, фігури системні, невербальне плече.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — С. 72–130.
2. Глухов В. П. Психолингвистика. Теория речевой деятельности / В. П. Глухов, В. А. Ковшиков. — М. : АСТ, 2007. — 318 с.
3. Горошко Е. И. Языковое сознание: гендерная парадигма [Электр. ресурс] / Е. И. Горошко. — Режим доступа к ист. : <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=43>
4. Леонтьев А. А. Психологическая структура значения / А. А. Леонтьев // Семантическая структура слова. — М. : Наука, 1971. — С. 7–36.
5. Лурия А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия. — Ростов н/Д : Феникс, 2003. — 319 с.
6. Можейко М. А. Разделение языков / М. А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия / [сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. — Минск : Книжный дом, 2001. — С. 783.
7. Репина Е. А. Эпатажный текст как тип текста [Электр. ресурс] / Е. А. Репина. — Режим доступа к ист. : <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=101>
8. Чернявская В. Е. Дискурс власти и власть дискурса. Проблемы речевого воздействия : [учеб. пос.] / В. Е. Чернявская. — М. : Флинта, 2012. — 128 с.
9. Экслер А. Рецензия на «Бесславных ублюдков» [Электр. ресурс] / Алек Экслер. — Режим доступа к ист. : <http://www.exler.ru/films/14–12–2009.htm>
10. Sobolewski T. Dziwołag Tarantino / Tadeusz Sobolewski // Gazeta Wyborcza. — Available at : [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7015780,Dziwołag\\_Tarantino.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7015780,Dziwołag_Tarantino.html)
11. Waltz C. The glorious villain in «Inglourious Basterds». Gold Derby / Christoph Waltz. — Available at : [http://goldderby.latimes.com/awards\\_goldderby/2009/08/inglourious-basterds-film-news-brad-pitt-quentin-tarantino.html](http://goldderby.latimes.com/awards_goldderby/2009/08/inglourious-basterds-film-news-brad-pitt-quentin-tarantino.html)

*Стаття надійшла до редакції 24 липня 2017 р.*

УДК 821.161

## КОРОБА ЖИЗНИ. К ВОПРОСУ О МЕТАФИЗИЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ В. РОЗАНОВА

*Нина Раковская, канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
svitova\_literatura\_onu@ukr.net*

*В статье рассматривается литературно-критический дискурс В. Розанова, связанный с поиском критиком своего места в культурном пространстве. Интерпретируется путь критика от бессознательных рефлексивных стратегий к систематизации своей концепции, суть которой состоит в синтезе понятий — Бог, природа, человек, пол, семья. Указывается, что размышления В. Розанова касаются проблемы понимания, реализуемой в его собственно созданном тезаурусе. Акцентируется развитие метафизических идей критика от статьи «Святое чудо бытия» до циклов «Короба». Отмечается, что внешне объективная информация содержит внутреннее субъективное состояние души, дескрипцию святости. Очевидна интимизация исследуемых объектов наблюдения (жизнь — бытие).*

*Ключевые слова: критика, метафизика, ландшафт, знаковые коды отца и матери, божественное и стихийное.*

**Постановка проблемы.** Литературная критика к. XIX — н. XX в. находится в центре внимания литературоведов, начиная с 90-х гг. XX в. За этот период изданы монографии В. Крылова, С. Кочетовой, С. Яковенко и др. Целью данной статьи является уточнения ряда положений в незавершенной системе интимной философии В. Розанова. Акцент делается на самовыражении критика, его стремлении перекодировать ряд традиционных понятий в собственно созданном тезаурусе.

Заметим, что уже в последней трети XIX в. в литературе усиливается авторская субъективность. Модель мира в критической мысли ориентирована на познание чувственного, интуитивного, бессознательного. В значительной степени этому явлению способствует романистика Ф. Достоевского и Л. Толстого. Переходность нового времени (к. XIX — н. XX в.) отразилась в философских размышлениях о конечности и бесконечности человеческого существования, «тайне человека». Акцентируются концепции А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Ф. Ницше. Мыслящий художник представлялся критику человеком, сформированным многовековой национальной и европейской культурно-исторической традицией, ощутившим её исчерпанность

и оказавшимся один на один с вековыми философскими и эстетическими проблемами. Характерным становится представление о трехфазном развитии человечества и культуры:

1) объективно-антропоцентрическое, в котором человек наивно считает себя объективным центром мира; 2) эксцентрическое, в котором особое значение присваивается объективному миру, подчиняющему себе человека; 3) субъективно-антропологическое, в центре которого «естественный» человек.

Детями «разлада и распада» назвал писателей «новейшей русской литературы» В. Львов-Рогачевский. Действительно, в к. XIX — н. XX в. началось разрушение классической эстетики, ослабление генетических связей между писателями прошедшего времени и художниками новой эпохи. О «ничто» как об основе бытия писал Ф. Ницше в работе «Веселая наука»: «И не блуждаем ли мы в бесконечном ничто? И не зевает ли нам в лицо пустота?» [5, с. 572]. Трагический пафос подталкивал писателей и критиков к поиску разнообразных эстетических форм воздействия на читателя. Обозначались различные концептуальные объяснения Абсолюта; более того, трагический характер русской жизни, роковое и фатальное в судьбах художников способствуют усилению экзистенции. Особенно отчетливо идеи конечного и бесконечного бытия отражаются в сознании В. Закржевского, В. Розанова, Л. Шестова. Неслучайно М. Бубер считал, что к самосознанию склонен и способен человек, который в зависимости от своего характера или от своей судьбы, или от того и другого вместе, остается наедине с самим собой и своими размышлениями, через них он выходит к постижению проблем человека и человечества в целом [3, с. 54]. В этом плане особый текст-дискурс создает В. Розанов.

Познавая мир В. Розанова, необходимо, на наш взгляд, обратиться к некоторым самооценкам критика. Вот что он пишет в начале своего творческого пути: «Форма: а я бесформенный. Порядок и система: а я бессистемен и даже беспорядочен... Что-то адское» [8, с. 483]. Обращение к универсуму возникло тогда, когда: «Бог поселился во мне» [8, с. 491]. В конце жизни В. Розанов замечает: «Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слез. И их вечное пререкание — моя жизнь» [8, с. 492].

В текстах В. Розанова проблема понимания и откровения «сходятся» как экзистенция и смысл, свобода и необходимость. Возникает, как нам представляется, рефлексивная стратегия «параллельного



письма», допускающего авторскую множественность смыслов в едином пространстве текста.

В этом плане можно вести речь об одновременном возникновении софиологической и биоцентрической идей В. Розанова. Критика В. Розанова постепенно приобретает интегративный характер. В. В. Зеньковский полагал, что суть биоцентризма В. В. Розанова заключалась в его осмыслении мира, который создан не только рационально, но и священо [4, I, с. 258].

Неслучайно критик выделял малый и большой мир человека. «Малый мир» содержит все открыто выраженные болевые точки, страдания; «Большой мир» — мир таинственный, божественный. Большой мир можно осмыслить только в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину. Так возникают письма, фрагменты, цитаты, которые будучи включенными в тексты критика, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Это неклассическая стратегия смыслогенеза — смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопоставлений. Отметим особую роль православного дискурса, сыгравшего роль монологического ядра, «универсального словаря» культуры, перекодируя который сформировалась индивидуальная розановская мифология в диалогическом мире мнений и многоголосий. Мифотворчество В. Розанова означало попытку деконструировать предыдущий опыт мифологизаций и переписать традиционные «объекты», такие как Бог, душа, природа, свобода, семья на новом языке. Душа В. Розанова оказывается вместилищем самых противоположных состояний и чувств и может быть представлена как «дескрипция субъективной природы творчества». В создаваемых «коробах» В. Розанов постоянно «изменял словарь», в котором были описаны явления мировой литературы и культуры. Он соединял обыденность и поэтичность, обыкновенность и афористичность. И когда мы определяем в качестве доминирующей его теорию понимания и объяснения, то указываем, что для В. Розанова — это поиск того, чем живет душа. Душа живет непрерывно, каждое мгновение, и читатель постоянно ощущает ее восклицания, шумы, вскрики. Душа подобна листопаду переживаний и откровений, которые гибнут в безызвестности, как гибнут опавшие с деревьев листья (цикл «Опавшие листья»). Таким образом, В. Розанов

решил вербализовать в своем индивидуальном словаре шелест собственной души, остановить мгновение «эфемерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. Ирония, используемая как интеллектуальный прием, призвана скрыть душевное страдание критика. Страдание является результатом различных состояний человека (инобытие, т. е. смерть, входит в ее круговорот). В текстах В. Розанова возникает мир Ф. Достоевского, размышляющего о человеческом сердце как поле борьбы Бога и дьявола. Так соединяются автор, голоса — сознания — душа — Бог в целое. В. Розанов разрабатывает собственную знаковую систему (БИ, коды, символы), хотя и понимает, что любая система оставляет за скобками неисчерпаемость предмета. Между реальностью (отражением) и словом (знаком) выстраивается сознание, объективируемое в языке (письме).

Именно поэтому для В. Розанова важен опыт Ф. Достоевского, который разрушил иллюзию реализма, состоящую в сознании видимости, что «объективная действительность» сама по себе содержит исторический и экзистенциальный смысл. Для того, чтобы понять и оценить человека, требовалось лишь, чтобы автор вставил его в обстановку объективного исторического процесса; Рудин, Обломов, Лаврецкий, Базаров — по-видимому, автору стоило только показать их на сцене истории и осветить обстоятельства их поступков — и весь их *habitus* и *raison d'être* был бы доступен читателю (В. Шмидт). Эта иллюзия оказалась неприемлемой для Ф. Достоевского. Он считал её не только неверной, но и опасной. Разрушал Ф. Достоевский эту иллюзию тем, что настаивал на субъективности речи и на субъективности смысла — на том, что человеческий, исторический смысл есть смысл языковой и что язык сам по себе субъективен и иллюзорен. В связи с чем Ф. Достоевский создавал своего подпольного человека — прямого антипода объективному реалистическому автору. Если автор делает вид, будто его субъективность ни при чем — т. е. будто бы действительность сама по себе имеет смысл и «способна» объяснить жизнь человека, определить ему цену, то подпольный автор отвергает данную модель и настаивает на том, что никто иной, как он сам «как свободный субъект придает смысл бытию» [8, с. 439].

В «Записках из подполья», на пути к большим романам, повторяется тот момент, о котором писала Рената Лахман, — когда изображаемое заменяется медиумом изображения; и если в 1840-е годы это

было моментом стилистической полемики, то теперь полемика идет на философском уровне. Романы Ф. Достоевского должны были показать, что человек, изолированный в земной истории, теряет смысл, ибо чисто исторический смысл — субъективен и бесконечен и ведет *ad infinitum* и *ad absurdum*.

Такая розановская интерпретация Ф. Достоевского направлена на систематическое «высвобождение смыслов, которые возникают, изменяются, гибнут в зависимости от господства звучащих в нем «подголосков» (коннотаций)». «Иной слушает слова, понимает их связь и связанно на них отвечает, но он не уловил «подголосков», теней звука «под голосом» — а в них-то, и притом в них одних, говорила душа» [7, с. 397]. Для того, чтобы сохранить душу писателя, необходимо донести до читателя неслышимый через печать голос авторского текста, сохранить уникальность авторского замысла, — замечал критик. В. Розанов как бы предвосхищает судьбу собственных работ. Видимо поэтому он вносит в текст «Опавших листьев» понятие-символ «короб». Он является важным элементом в процессе осознания и адекватного прочтения его текстов. В коробах, как известно, в дореволюционных библиотеках хранились архивы, документы, относящиеся к прошлому. Введение понятия короб-архив придает поэтической форме листьев вид объективной информации. В то же время слово «короб» рождает ассоциацию временной неопределенности сложенных в него листьев, которые приобретают налет архаической и эпической древности (когда-то, давно, некогда), былинных времен, когда писались только манускрипты, в которых, как святыня и тайна, хранилась скрытая истина. Поэтому содержание «Опавших листьев» при сохранении темы — описания души меняет свое оформление. В короба своей жизни складывает В. Розанов документально зафиксированные и фактами подтверждаемые моменты душевной жизни, фотографически проиллюстрированные и даже запротоколированные, например, в виде точных подписей на фотографиях или точных указаний мест. С другой стороны, короб, соединившись с ритмизованной прозой, создает рукописный стиль объективирования, связанный с документалистикой, и субъективный способ записи, отражающий субъективные и вневременные порывы души. Заметим, что короба в древности были надежным способом хранения и спасения рукописи от непредвиденных обстоятельств, что позволит М. Гершензону назвать «Опавшие листья»

попыткой спасения литературы от вырождения и умирания. Вместе с тем ирония и трагизм самоописания вскрывает причину внутреннего раздвоения. Создается своеобразная интимная философия критика, ибо в листьях явны отголоски античного восприятия трагического, переданные в многократных упоминаниях о роке, судьбе, фатальности бытия человека, виток жизни которого плетется высшими небесными силами. Розановская саморефлексия — это трагизм без внешнего конфликта, одиночество и религиозное чувство благоговения перед Богом.

Приведем несколько фрагментов «Опавших листьев».

Лист с надписью «1 р. 50 к.» представляет рассказ, снабженный фотографией, вписанной в общую структуру текста в качестве иллюстрации и графического пояснения смысла. Обычный путь превращен в особый нумизматический знак — символ культуры, бытия, жизни одной семьи. Первая часть рассказа, написанного в стиле ритмизованной прозы, представляет диалог-речитатив матери и отца, введение в сюжет монеты как бытовой детали оттеняется поэтическим тоном общения между больной женой и заботливым мужем. Монета становится коннотацией семейной гармонии, в которой обычный серебряный рубль может выступить в роли объекта описания целой исторической эпохи счастливых отношений. Но лиризм первой части снабжен безлично прозаически-документальным фактом подписи «больна 1 или 12 лет». Отсюда страдальческая интонация, переходящая в ощущение тоски о больной жене и неизвестном будущем подростков-детей. Отождествление детей с животными — слон Вера, зебра Варя, жирафа Таня — вводят читателя в мифологему тотемистического культового восприятия прошлого, раскрываемого через воспоминания. Здесь же фотопортрет бабушки-матери жены писателя Александры Рудневой, ушедшей из жизни, и фотография всех членов семьи — фото, символизирующие космос, семейный мир, высшее выражение интимности. Таким образом душа критика не только страдает, но и слышит, дышит, т. е. представлена словом и текстовой графикой. В. Розанов делает наглядной мысль Э. Гуссерля о дескрипции как основе феноменологии, о единицах сознания, не поддающихся описанию, а являющихся чистым переживанием. Для В. Розанова мучительно, что в процессе самовыражения может быть утрачена интимность Я. Поэтому он определяет степень своей вины перед «общей для всей семьи мамочкой» и Богом как трагическую,

ставшую метафизической причиной страданий семьи и т. д. Знаковый код информации открывает языковую природу переживания. От стремления к преодолению литературности и возникают пропущенные места, визуальность листьев, интонационное проговаривание текста, т. е. всё, что называется рукописностью. Н. Бердяев писал: «Есть у Розанова особенная таинственная жизнь слов, магия словосочетаний, притягивающая чувственность слов. У него нет слов отвлеченных, мертвых, книжных. Все слова — живые, биологические, полнокровные. Чтение Розанова — чувственное наслаждение. Трудно своими словами передать мысль Розанова. Да у него и нет никаких мыслей. Все заключено в органической жизни слов и от них не может быть оторвано. Слова у него не символы мысли, а плоть и кровь» [2, III, с. 249].

Противоречия между процессом написания текста и бытием его в качестве напечатанного В. Розанов воспринимал как конфликт между своим и чужим, ибо слово, в котором фиксируется переживание, вытесняет его экзистенциальное содержание. Слово, текст, ситуация стали для В. Розанова только составными элементами, включенными в опыт личного переживания. Интенция как бы напрягает смысл изнутри, создает его устойчивую смысловую структуру. Думается, что именно потому В. Розанова следует воспринимать не как «интимничающегося» (В. Соловьев) с читателем, а как критика, перекодирующего весь спектр чувств и смыслов, рожденных литературой и философией, в форму почти рукописного стиля, где есть место и иронии, и сарказму, и афоризму, и трагизму. Во втором коробе «Опавших листьев» наряду с ритмизованной прозой есть вольные стихи, подписи, играющие роль самостоятельного текста, выявляющие состояние автора во время обдумывания или написания текстов. Есть оценочные подписи, указывающие на имманентность коммуникативной ситуации. Задача литературы, с точки зрения критика, — помочь человеку выйти из состояния метафизического одиночества. Возникает новый блок культурной информации, связанной с кодом письма. Для представления метафизической темы апокалиптичности необходима была особая форма — так актуализируется у Розанова проблема письма. Возникает некая конструкция: 1) материал поставляет жизнь; 2) суть творчества заключается в том, чтобы начать с единичной вещи, существование которой «случайно открылось духу», и «далее, далее — до понимания неразложимых дан-

ностей, где предстает чистая сторона бытия»; 3) творчество видится как соотносительность творящего, творения и творимого; 4) мир человеческий — суть общее для творчества; 5) космос — общее для движения понимания; 6) самоопределяемость значима для искусства — его зарождение, развитие и выражение совершаются по своим внутренним законам, — и с нарушением их уничтожается или нарушается; 7) цель художественного творчества выводится из его сущности — оно не имеет цели вне себя и, раз пробудившись, по внутренней необходимости выливается во внешних формах, «так же свободно и так же бесцельно, как свободно и бесцельно торжественное настроение при виде звездного неба или радость при виде найденной утраты»; 8) творчество обладает автономией и собственным целеполаганием; 9) понимание «есть явление свободно-необходимое: свободное от всего, лежащего вне человека, но развивающееся необходимо по законам, лежащим в нем самом» [8, с. 515]; 10) понимание связано с включением в текст письма читателей, которых автор называет листьями-откликами. Часто они носят эксплицитно-семиотический характер. Любовь — боль — дар жизни — отрешенность — смерть объединяет В. Розанова и читателя, делает их сопричастными к божественной тайне, к беседе с Богом, к миру, «в котором смерть есть Рок и судьба и потому нужно выпросить у Бога чувство бессмертия». Вспомним Г. Флоровского: «Мы слышим в Писании и голос человека, отвечающего Богу; в словах молитвы или благодарения и хвалы... В Писании прежде всего поражает эта интимная близость Бога к человеку и человека к Богу, эта освященность всей человеческой жизни Божественным присутствием, эта осененность Земли Божественным покровом» [9, с. 122]. Созданное В. Розановым письмо становится примером рождения индивидуального мифа. Его призыв убежать от слов к делу, жить естеством, его представления о «чистой» внеязыковой реальности, сталкиваясь с проблемой «выражения невыразимого» (жизни как потока интенциональных переживаний), оформляются в миф о творчестве и становятся особым способом организации розановского текста. И этот текст восстанавливает в его сознании христианское учение о двух путях познания-постижения Бога: апофатическом — пути молчания и катафатическом — пути слова, объяснения, соединив их в целостное представление о реальности, понимании и письме, что и составляет суть модели кризиса сознания. В. Розанов бесконечно противоречив, и это закономерно.

Ибо есть в его судьбе мир творчества, соединенный с Божественным, мир трансцендентный, мир свободы личностной, и есть мир семьи (быта в широком смысле). В. Розанов разрывается между этими мирами (здесь и трагический брак с женой Ф. Достоевского, и проза жизни неосвященного брака, рождение и смерть детей). В этом разрыве и попытке преодолеть его и заключается трагизм коробов жизни В. Розанова и его метафизических исканий.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бачинин А. Христианская мысль: Библия и культура. Христианство, социология и антропология / А. Бачинин. — СПб.: Новое и старое, 2006. — Т. VIII. — 180 с.
2. Бердяев Н. А. Собр. соч.: в 3 т. / Н. А. Бердяев. — Париж: YMCA-press, 1929.
3. Бубер М. Проблема человека / М. Бубер. — К.: Ника-Центр, 1998. — 96 с.
4. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Л.: Эго, 1991.
5. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / Ф. Ницше. — Минск: Харвест, 2005. — 847 с.
6. Новиков Д. Христианское учение о человеке / Д. Новиков // Человек. — 2001. — № 1. — С. 119–127.
7. Розанов В. В. Pro et contra: в 2 кн. / В. В. Розанов. — СПб.: РХГИ, 1995. — Кн. 2. — 576 с.
8. Розанов В. В. О себе и о жизни своей / В. В. Розанов. — М.: Республика, 1996. — 876 с.
9. Флоровский Г. В. Богословские отрывки / Г. В. Флоровский // Избранные богословские статьи. — М.: Пробел, 2000. — 318 с.

### КОРОБА ЖИТТЯ. ДО ПИТАННЯ ПРО МЕТАФІЗИЧНІ ПОШУКИ В. РОЗАНОВА

*Ніна Раковська, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті розглядається літературно-критичний дискурс В. Розанова, пов'язаний з пошуками критика свого місця у культурному просторі. Визначається шлях критика від несвідомих рефлексивних стратегій до систематизації своєї концепції, сутність якої полягає в зчепленості понять — Бог, природа, людина, стать, сім'я. У пошуковому полі В. Розанова опиняються й аспекти жанрово-стильового оформлення проблем розуміння, пояснення сутності людини та її місця в світі. Торкається критик також особливостей мови, перекодування тезауруса, міфологізації. Акцентується рух концепції від статті «Святе диво буття»*

до циклів «Короба». Зовні об'єктивна інформація містить внутрішню суб'єктивний стан душі, дескрипцію святості. Очевидна інтимізація досліджуваних об'єктів спостереження (життя — буття).

**Ключові слова:** критика, метафізика, ландшафт, знакові коди батька і матері, божественне та стихійне.

## LIFE BOXES. TO THE QUESTION OF METAPHYSICAL SEARCHES OF V. ROZANOV

*Nina Rakovskaya, candidate of philological sciences (Ph. D. candidate)*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*The article defines the literary-critical discourse of V. Rozanov, his relevance in the cultural space. The way of critic from undeliberate reflexive strategies to the systematization of his concept, the essence of which is in the synthesis of the concepts — God, nature, people, sex, family is determined. It is indicated that the searches of V. Rozanov are connected with understanding, executed in his own founded Thesaurus. The speech is also about genre styled special features of Rozanov's individual philosophy which is embodied in the lyric-epic texts. It — is emphasized the development of metaphysical ideas from the article «Holy Miracle of Genesis» to the cycles of the «Boxes». It is noted that the criticism of the seemingly objective information contains the inner subjective condition of the soul, description of sanctity. It's obvious of intimacy of the researched monitoring objects (life — genesis).*

**Key words:** criticism, metaphysics, landscape, mother and father sign codes, divine and spontaneous.

### REFERENCES

1. Bachinin, A. (2006), Hristianskaja mysl': Biblija i kul'tura. Hristianstvo, sociologija i antropologija [Christian thought: the Bible and culture. Christianity, sociology and anthropology], (Vol. 1–10), Izdatel'stvo «Novoe i staroe», St. Petersburg [in Russian].
2. Berdjaev, N.A. (1929), Sobranie sochinenii [Collected Works], (Vol. 1–3), YMCA-press, Paris [in Russian].
3. Buber, M. (1998), Problema cheloveka [The problem of man], Nika-Centr, Kiev, [in Russian].
4. Zen'kovskij, V.V. (1991) Istorija ruskoj filosofii [History of Russian Philosophy], (Vol. 1–2), Jego, Leningrad [in Russian].
5. Nicshe, F. (2005), Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe. Kniga dlja svobodnyh umov [Human, too human. Book for free minds], : Harvest, Minsk [in Russian].
6. Novikov, D. (2001), Hristianskoe uchenie o cheloveke [Christian doctrine of man], Chelovek [Human], no. 1, pp. 119–127 [in Russian].



7. Rozanov, V.V. (1995), Pro et contra [Pro et contra], (Vol. 1–2), RHGI, St. Petersburg [in Russian].
8. Rozanov, V.V. (1996), O sebe i o zhizni svoej [About me and about my life], Respublika, Moscow [in Russian].
9. Florovskij, G.V. (2000), Bogoslovskie otryvki [Theological excerpts], Izbrannye bogoslovskie stat'i [Selected Theological Articles], Probel, Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11 серпня 2017 р.*

УДК 007:304:070.432

**СТАТТЯ ЯК ЖАНР ЖУРНАЛІСТИКИ****Марія Слюсаренко**, канд. наук із соц. комунікацій, ст. викладач

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

maria\_s19@ukr.net

*У журналістиці жанрова форма впливає на результат комунікації й залишається актуальною для вивчення. Стаття як один із найбільш затребуваних жанрів газети досліджена недостатньо. Некоректним є зауваження про невеликий обсяг статті; уточнення потребують думки про етимологію її назви, предмет дослідження, спільні та відмінні риси з іншими формами, зокрема кореспонденцією. Важливими для опису суті жанрової форми є мета автора, функція повідомлення, а також особливості структури.*

**Ключові слова:** стаття, етимологія терміна, предмет дослідження, науковий метод, ідея, переконання.

Жанрова форма журналістського повідомлення активно впливає на результат комунікації. Вона може як прискорити, так і сповільнити процес досягнення порозуміння у суспільстві. Саме тому формальні особливості журналістських публікацій не втрачають важливості для наукових досліджень.

Одним із найбільш поширених у пресі є жанр статті, до висвітлення прикметних рис якого вдавалися вітчизняні та зарубіжні теоретики: Д. Бекасов, Д. Григораш, Л. Кайда, І. Крупський, З. Смелкова, Б. Стрельцов, О. Тертичний, З. Вайшенберг, К. Ройманн, М. Вуароль та інші. Щоправда, наукові розвідки, присвячені жанру статті, містять окремі недомовки та некоректні формулювання, які стали на перешкоді до остаточної, вичерпної характеристики цієї важливої жанрової форми.

1. Ускладнює розуміння природи статті загострення уваги на такій ознаці, як невеликий обсяг [12, с. 207; 14, с. 430; 3, с. 1387]. Тим часом, як засвідчує практика, газетна стаття може займати цілу шпальту чи навіть розворот, і на фоні інформаційних та хронікальних повідомлень вона завжди виглядає великою.

2. Хаосу думок сприяє не до кінця простежена етимологія терміну *стаття*. Як відомо, термін *стаття* має німецькі, англійські, французькі, польські та російські корені (див. [14]), а його первинне значення «член», «суглоб», «частина цілого» ніяк не увиразнює суті газетно-журнального матеріалу. Дослідники жанрової форми часто

не зважають на походження терміну (див. [10; 12; 18]), а О. Тертичний відзначає, що не кожна назва жанрової форми відбиває «хід створення публікації і її змістово-формальні характеристики» [21, с. 50]. Зосередившись на похідному від лат. *articulus* смислі терміну, науковець з розумінням ставиться до того, що будь-яке повідомлення як частину цілого газетного номера називають статтею [21, с. 150].

Справді, у повсякденному вжитку допустимим є використання слова *стаття* на означення будь-якого матеріалу періодики, але недбале оперування назвами журналістських жанрів дискредитує фахівця. Хочеться вірити, що заручником власної неухважності став редактор популярного вітчизняного журналу; аналізуючи репортаж [2], він у невеличкому за обсягом повідомленні одночасно назвав його текстовою рекламою, статтею, заміткою і епістолярним жанром [20].

Як відомо, в українській мові слово *стаття* багатозначне і може використовуватися щонайменше в п'яти значеннях [3, с. 1387]. Багатозначність слова спричинила не завжди коректне його використання. Для простеження зв'язку назви журналістської жанрової форми *стаття* з її суттю важливими для аналізу є два перших словникових значення слова, а саме: 1) назва наукового чи публіцистичного твору; 2) розділ або параграф документа [3, с. 1387].

На наше переконання, слово *стаття* як похідне від латинського *articulus* у значенні член, частина цілого було запроваджене для потреб юриспруденції та законодавства; маємо відомості, що в Україні років козацтва важливі державно-політичні акти називалися статтями: «Статті для заспокоєння руського народу» 1632 р., «Березневі статті Богдана Хмельницького» 1654 р. [22, с. 158]. У цьому сенсі слово стаття активне й сьогодні: Конституція, Кодекс законів про працю та інші нормативні документи складаються зі статей.

Українське слово *стаття* так само, як і російське *статья*, пов'язане з поняттям *стать* [8, с. 401]. Російські науковці похідними від *стать* називають стан, статний, стрункий [9, с. 194]; вітчизняні вчені, аналізуючи основу *стать*, кажуть про будову певного цілого і форму тіла людини [8; 17]. Важливо, що під поняттями структура, побудова, організація неживої предметної одиниці розуміють «взаємозалежність, взаємообумовленість компонентів всередині певного цілого» [17, с. 99], а коли йдеться про статуру, *стать*, *постать* людини, то кажуть про «гарну, правильну будову тіла» [17, с. 99], струнку, пропорційно

складену фігуру [8, с. 102]. Тому, як очевидно, слово стаття можна трактувати у двох сенсах: як частина стрункого цілого (стаття закону) і як струнке ціле (науковий чи газетно-журнальний твір).

3. Потребує конкретизації думка про такі загальнометодологічні категорії, як об'єкт і предмет дослідження у статті. У цьому аспекті вивчення помітною є часта підміна двох понять, їх ототожнення (див. [18]); трапляються випадки нашарування смислів, коли слово об'єкт використовується як опозиційне до суб'єкт, вказує на одиницю господарського призначення.

Розмірковуючи про «предметну особливість» газетного слова, його здатність впливати на людину і допомагати в розв'язанні складних життєвих питань, В. Фоміних наголошує на важливій ролі соціального факту [25, с. 32]. Соціальним фактом дослідник називає одиничний вияв соціальної дійсності, що існує незалежно від людської свідомості [25, с. 23], В. Здоровага в цьому випадку каже про реальний, об'єктивний факт [12, с. 36]. Відомо, що в публіцистиці важливим є не сам факт, а його авторська інтерпретація, всебічне вивчення в тому середовищі, в якому факт виник і розвивався, у всіх можливих зв'язках і залежностях. Тому об'єктом публіцистичної творчості, як зазначає В. Фоміних, є соціальна дійсність у всьому її багатстві, а предметом — «соціально-політичний аспект конкретних соціальних фактів, розкритий у властивих соціальним фактам актуальних зв'язках і залежностях» [25, с. 28].

4. Усвідомлення предмета та об'єкта відтворення в публіцистиці не дає достатніх підстав для розрізнення окремих аналітичних жанрів, зокрема відзначених спільністю рис статті та кореспонденції. Для двох форм викладу властиві: однакова структура (вступ, основна частина та висновки), мовно-стильове оформлення та обсяг.

Плутанині думок сприяє розбіжність у визначенні змісту предмета статті. Деякі вчені не звертаються до його суті [19; 7], інші кажуть про висвітлення статтею суспільно-політичної чи літературної теми [15; 14], групи фактів або проблем [18, с. 193], гострої актуальної проблеми [12, с. 209; 13, с. 64; 1, с. 74; 11, с. 241].

Автор аналітичної кореспонденції аналізує обмежений місцем і часом окремих реальний факт (явище, подію); таким фактом може бути пожежа, повінь, техногенна катастрофа, дорожно-транспортна пригода, вдале виконання проекту тощо. Як зазначають дослідники, в матеріалі про позитивні результати автор показує шляхи їх досягнення, узагальнює досвід; а в матеріалі про негативні наслідки нази-

ває причини й засоби їх усунення [10, с. 109]. Кореспондент працює з фактом ще не вивченим, він відвідує місце події, з'ясовує час, умови, обставини, масштаб, причини, винуватців, перспективи, безпеку події тощо. На підставі особисто побаченого й почутого автор розмірковує про реальний факт, пояснює його внутрішню «структуру», «витлумачує подію» [10, с.117]. Автор аналітичної кореспонденції, зазвичай, послуговується хронологічним методом дослідження, що дає йому можливість «чітко впорядкувати факти, деталі, відтворити з максимальною достеменністю і точністю окремих випадок, поступок тощо» [26, с. 81]. Яскраві деталі, замальовки, діалоги засвідчують достеменність зображуваного, перетворюють віддаленого від події читача на її свідка.

Кореспонденція висвітлює факт одиничний, предметну подію. Тим часом автор статті зосереджений на світі ідей. Предмет уваги статті — проблема (з грецької *problem* — перепона, складність, завдання), «складне теоретичне або практичне питання, що потребує розв'язання» [5, с. 827], невизначеність у знаннях і діяльності людини (див. [5]). Проблеми поза мисленням не існують, вона — «відтворення у людській свідомості суперечливих моментів розвитку, конфліктних ситуацій дійсності» [24, с. 232]. Конфлікт (з лат. *conflictus* — зіткнення) — граничне загострення суперечності, боротьба протилежних ідей (див. [5]). Проблема в газетному тексті — результат творчих зусиль автора; у цьому сенсі поняття *проблема, питання, задача* споріднені.

Відомо, що розв'язання проблеми як кінцевої мети творчої діяльності можливе за умови вироблення авторської ідеї. Як зазначає В. Здоровега, суперечність, конфлікт породжує проблему, викликає запитання, пошуки відповідей на них спонукають журналіста до роздумів, аргументації, змушують його переконувати читача або слухача у правильності своєї позиції [12, с. 77].

Автор статті подає на суд читачів власну концепцію, «сформульоване в мисленнєву структуру розуміння проблеми» [24, с. 233], своєрідну «мікротеорію», створену на основі аналізу соціальних закономірностей [1, с. 37]. Він послуговується логічним методом дослідження, вивчає суть проблеми на підставі сукупності зв'язаних між собою і залежних один від одного фактів (для підкріплення думок у статті можуть слугувати вивчені і уже пояснені кореспондентом факти), «виокремлює зі всього багатства зв'язків дійсності найбільш суттєві» [21, с. 41], виявляє об'єктивні закономірності суспільного життя.

Надбанням успішної статті називають ясну тезу, ідею, що впливає з проаналізованих фактів, факти, подані в їх сутності й зв'язках, та логічні висновки [1]. Автор статті прагне вплинути на розум реципієнта, ініціювати «роздуми» [21, с. 149], «перетворити читача у свого однодумця» [7, с. 231].

Актуальним чинником для розуміння жанрової форми є функція газетного повідомлення. Репортаж покликаний проілюструвати новину, створити словесну картину; інтерв'ю — донести думку авторитетної особи; кореспонденція — розтлумачити суть події; стаття — запропонувати варіант розв'язання проблеми. У цьому сенсі цікавою є думка К. Ройманна про те, що новинний журналіст — нейтральний посередник, коментатор — пояснювальний просвітник, автор статті — лідер думок [16, с. 244].

У структурі статті те або інше твердження може бути представлене у формі тріади: теза — аргумент — висновок або теза — антитеза — синтез. Виклад статті передбачає тричленність її побудови: вступ подає визначення теми дослідження і попередню її оцінку; основна частина містить аргументи, полеміку, зіставлення поглядів; висновки — узагальнення, провідну думку.

Як засвідчують дослідники, чіткість форми допомагає «найкраще донести до читача думку, переконати його в її правильності» [12, с. 206].

Отже, жанр газетної статті визначається *такими чинниками*:

- 1) предмет уваги — проблема соціальної дійсності;
- 2) авторська мета — переконливий вплив на читача, зміна його поглядів;
- 3) авторська аргументована думка, чітка позиція;
- 4) система основної та другорядних тез;
- 5) узагальнення значної кількості фактичних даних;
- 6) логічні прийоми інтерпретації;
- 7) тричленна структура викладу (вступ, основна частина, висновки).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бекасов Д. Г. Корреспонденция, статья — жанры публицистики / Д. Г. Бекасов. — Москва : Издательство МГУ, 1972. — 76 с.
2. Бухтяр В. Победа Геннадия Кернеса / Виталий Бухтяр // Корреспондент. — 2010. — 26 ноября. — С. 36–37.

3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., доповн. та CD) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. — 1736 с.
4. Вайшенберг З. Новинна журналістика: навчальний посібник / З. Вайшенберг; за заг. ред. В. Ф. Іванова. — К.: Академія Української преси, 2004. — 262 с.
5. Всемирная энциклопедия: Философия XX век / главн. научн. ред. и сост. А. А. Грицанов. — М.: АТС; Мн.: Харвест: Современный литератор, 2002. — 976 с.
6. Вуароль М. Гід газетяра: пер. з франц. / Мішель Вуароль. — К., 2003. — 64 с.
7. Григораш Д. С. Журналістика у термінах і виразах / Д. С. Григораш. — Львів: Вища школа при ЛДУ, 1974. — 293 с.
8. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. — Київ : Наукова думка, 1983. — Т. 5 : Р — Т / уклад. Р. В. Болдирев та ін. — 2006. — 704 с.
9. Этимологический словарь русского языка: у 4 т. / сост. А. Преображенский. — Москва : Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914. — 1284 с.
10. Жанри радянської газети: [навч. посібник] / заг. підг. тексту М. С. Черепашова; [переклад з рос. Я. Д. Клименка]. — Київ : Вища школа, 1974. — 294 с.
11. Журналістика : словник-довідник / авт.-уклад. І. Л. Михайлин. — Київ : Академвидав, 2013. — 320 с.
12. Здоровега В. Теорія і практика радянської журналістики (Основи майстерності. Проблеми жанрів) / В. Й. Здоровега, О. А. Сербенська, Д. С. Григораш та ін.; відп. ред. В. Й. Здоровега. — Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. — 328 с.
13. Кайда Л. Г. Композиционная поэтика публицистики: учебное пособие / Л. Г. Кайда. — М.: Флинта: Наука, 2006. — 144 с.
14. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.
15. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с. — (Nota bene).
16. Ройманн Курт. Журналістські жанри // Публіцистика. Масова комунікація: медіа-енциклопедія / за заг. ред. Ф. В. Іванова. — К.: Академія Укр. Преси, Центр Вільної Преси, 2007. — С. 236–262.
17. Словник синонімів української мови : в 2-х т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головашук та інші. — Київ : Наукова думка, 1999–2000. — Т. 1. — 1040 с.
18. Смелкова З. С. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами: учебное пособие / З. С. Смелкова, Л. В. Ассурова, М. Р. Сальникова. — М.: Флинта : Наука, 2002. — 320 с.

19. Стрельцов Б. В. Основы публицистики: Жанры / Б. В. Стрельцов. — Минск, 1990. — 240 с.
20. Сыч В. Интересная статья // Корреспондент. — 2010. — 3 дек. — С. 12.
21. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учебное пособие / А. А. Тертычный. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 312 с.
22. Український радянський енциклопедичний словник : у 3 т. / редкол. А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін. — 2-ге вид. — Київ : Головна редакція УРЕ, 1987. — Т. 1. — 752 с.
23. Український радянський енциклопедичний словник : у 3 т. / редкол. : А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін. — 2-ге вид. — Київ : Головна редакція УРЕ, 1987. — Т. 3. — 736 с.
24. Ученова В. Публицистика и политика / В. В. Ученова. — Москва : Издательство политической литературы, 1979. — 271 с.
25. Фоминых В. Н. Публицистический факт. Путь к оптимизации журналистского текста / В. Н. Фоминых. — Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1987. — 128 с.
26. Шукуров И. Ш. Невзирая на лица: Конфликт в сатирической публицистике / И. Ш. Шукуров. — М.: Мысль, 1988. — 206 с.

### СТАТЬЯ КАК ЖАНР ЖУРНАЛИСТИКИ

*Мария Слюсаренко, канд. наук по соц. коммуникациям, ст. преподаватель  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В журналистике жанровая форма влияет на результат коммуникации и остается актуальной для изучения. Статья как один из самых востребованных жанров газеты исследована недостаточно. Некорректно замечание о небольшом объеме статьи; уточнения требуют высказывания об этимологии ее названия, предмете исследования, общих и отличительных чертах с другими формами, в частности корреспонденцией. Важными для описания сути жанровой формы есть цель автора, функция сообщения, а также особенности структуры.*

*Ключевые слова: статья, этимология термина, предмет исследования, научный метод, идея, убеждение.*

### ARTICLE AS GENRE OF JOURNALISM

*Maria Slyusarenko, phd of social communications, Senior Lecturer  
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*Genre form affects the outcome of communication and remains relevant for scientific studies. Article — a common genre of periodicals. A large number of scientific studies have been written about the article, but there are some underestimations in the theory of this genre form. The idea of a small article is inadequate. The refinement needs explanation of*



*the name of the genre. The term article has foreign-language roots and is translated as a member, a joint, part of the whole; In this sense, in our opinion, the word was introduced for the needs of the legislative sphere, the article became part of the document. The title of the article is also related to the basis of gender, which can mean the correct, proportional structure of an object or person; So we can say that the basis of the sex indicates the clarity of the presentation of the opinion in the article of a journalist, a publicist.*

*Often, the signs of an article are likely to be specific to other genres, including correspondence. Correspondence and article have such common features as structure, style, volume, which complicate the distinction between these two genre forms. To distinguish the genre of journalism, an important subject and method of research, as well as a message function. The author of the article is concentrated in the world of ideas, he is called the leader of thoughts. The subject of the article is a social problem; The author of the article logically investigates a series of related and interrelated facts, traces the patterns of social life, offers an option to solve the problem. The author of the correspondence investigates a single, limited place and time fact, interprets a substantive event; He visits the place of the event, finds out, time, circumstances, involved people, guilty, etc., uses the chronological method to study the event.*

*In the structure of the article, one or another statement can be presented in the form of a triad: thesis — argument — conclusion or thesis — antithesis — synthesis. The presentation of the article involves three components of its construction: introduction, main part and conclusions.*

**Key words:** *article, etymology of the term, subject of research, scientific method, idea, persuasion.*

## REFERENCES

1. Bekasov, D. G. (1972), Korrespondencija, stat'ja — zhanry publicistiki [Correspondence, article — genres of journalism], Izdatel'stvo MGU, Moscow Russia.
2. Buhtjar, Vitalij (2010), Pobeda Gennadija Kernesja [The victory of Gennady Kernes], Korrespondent, 26 nojabrja, pp. 36–37.
3. Busel, V. T. (2009), Velykyj tлумachnyj slovnyk suchasnoji ukrajins'koji movy [Great explanatory dictionary of contemporary Ukrainian language], Irpinj : VTF «Perun», 1736 p. Kyiv, Ukraine.
4. Vaishenberh, Z. (2004), Novynna zhurnalistyka: Navchalnyi posibnyk [News journalism: Manual], Akademia Ukrainkoj presy, Kyiv, Ukraine.
5. Gricanov, A. A. (2002), Vsemirnaja jenciklopedija: Filosofija HH vek [World Encyclopedia: Philosophy of the 20th Century], Harvest, Sovremenyj literator, 976 p. Moscow, Russia.
6. Vuarol, Mishel (2003), Hid hazetiara [Guide newsmen], Translated by Sabri, Julia, Kyiv, Ukraine.
7. Grygorash, D. S. (1974) Zhurnalisty'ka u terminax i vy'razax [Journalism in terms and expressions], Vy'shha shkola pry' LDU, 293 p., Lviv, Ukraine.
8. Meljnuchuk, O. S. (2006), Etymologichnyj slovnyk ukrajins'koji movy : U 7 t., [The etymological dictionary of the Ukrainian language], Naukova dumka, Vol. 5, [Uklad. R. V. Boldyrjev ta in.], 704 p., Kyiv, Ukraine.

9. Preobrazhenskij, A. (1910–1914), *Jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka: V 4 t.* [Etymological dictionary of the Russian language: In 4 volumes], Tipografiya G. Lissnera i D., Sovko, Moskow, Russia.
10. (1974), *Zhanry radjanskoj ghazety* [Genres of the Soviet newspaper], [navch. posibnyk], zag. pidg. tekstu M. S. Cherepaxova, [pereklad z ros. Ya. D. Kly'menka]. *Vyshha shkola*, 274 p., Kyiv, Ukraine.
11. Mykhajlyn, I. L. (2013), *Zhurnalistyka : slovnyk-dovidnyk* [Dictionary-directory], Akademvydav, 320 p., Kyiv, Ukraine.
12. Zdoroveha, V. (1989), *Teoriya i praktyka radyans'koyi zhurnalistyky (Osnovy maysternosti. Problemy zhanriv)* [Theory and Practice of Soviet journalism (Fundamentals skills. Problems genres)], Vydavnytstvo pry L'vivs'komu universyteti, Lviv, Ukrain.
13. Kajda, L. G. (2006), *Kompozicionnaja pojetika publicistiki: uchebnoe posobie* [Composite Poetics of journalism: a tutorial], Flinta, Nauka, Moskow [in Russian].
14. Kovaliv, Ju. I. (2007), *Literaturoznavcha encyklopedija: U dvokh tomakh*, [Literary Encyclopedia: Two volumes], Akademija, Vol. 2, 624 p., Kyiv, Ukraine.
15. Ghrom'jak, R. T., Kovaliv, Ju. I. et al. (1997), *Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-directory], Akademija, 752 p. (Nota bene), Kyiv, Ukraine.
16. Roimann, Kurt (2007), *Zhumalistski zhanry* [Journalistic genres], *Publicystyka. Masova komunikacija: Media-encyklopedija* [Publicism. Mass Communication: Media Encyclopedia], Translated by Ivanov, F. V. Akademija Ukr. Presy, Centr Viljnoji Presy, pp. 236–252, Kyiv, Ukraine.
17. Burjachok, A. A., Ghnatjuk, Gh. M., Gholovashhuk, S. I. et al. (1999–2000), *Slovnyk sinonimiv ukrajinskoj movy : V 2- kh t.* [Dictionary of synonyms of the Ukrainian language: In 2 t], Naukova dumka, Vol. 1, 1040 p., Kyiv, Ukraine.
18. Smelkova, Z. S. (2002), *Ritoricheskie osnovy zhurnalistiki. Rabota nad zhanrami: Uchebnoe posobie* [Rhetorical foundations of journalism. Work on the genres], Textbook, Flinta, Nauka, Moskow, Russia.
19. Strel'cov, B. V. (1990), *Osnovy publicistiki: Zhanry* [Principles of opinion journalism: Genre], Minsk, Belarus [in Russian].
20. Sych, V. I (2010), *Interesnaja stat'ja* [Interesting article]. *Korrespondent*, 3December, p. 12, Kyiv, Ukraine.
21. Tertychnyj, A. A. (2000), *Zhanry pereodicheskoy pechati: Uchebnoe posobie* [Periodicals Genre: Textbook], Aspekt Press, Moskow, Russia.
22. Kudryckyj, A. V. (1987), *Ukrajinskyj radjanskyj encyklopedychnyj slovnyk : V 3- kh T.*, [Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary: In the 3 Vol.], Gholovna redakcija URE, Vol. 1., 752 p., Kyiv, Ukraine.
23. Kudryckyj, A. V. (1987), *Ukrajinskyj radjanskyj encyklopedychnyj slovnyk : V 3- kh T.*, [Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary: In the 3 Vol.], Gholovna redakcija URE, Vol. 3., 736 p., Kyiv, Ukraine.

24. Uchenova, V. (1979), Publicistika i politika [Publicism and politics] Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 271 p., Moscow, Russia.
25. Fominyh, V. N. (1987), Publicisticheskij fakt. Put' k optimizacii zhurnalistskogo teksta [A publicistic fact. The way to optimize journalistic text], Izd-vo Krasnojarskogo un-ta, 128 p., Krasnoyarsk, Russia.
26. Shukurov, I. Sh. (1988), Nevziraja na lica: Konflikt v satiricheskoy publicistike [Despite the faces: Conflict in satirical journalism], Mysl', 206 p., Moscow, Russia.

*Стаття надійшла до редакції 23 серпня 2017 р.*

УДК 791.43-2.S1m0ne

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ ФИЛЬМА ЭНДРЮ НИККОЛА «СИМОНА» («S1M0NE»)

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

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
svetlana\_fokina@ukr.net*

*В данной статье предпринята попытка раскрыть интертекстуальный потенциал и игровые стратегии, формирующие своеобразие фильма «S1m0ne». В соответствии с заявленной концепцией в ходе анализа был определен ряд ключевых позиций. Выявлены в ткани кинотекста различные интертекстуальные отсылки. Осмыслены факторы виртуальной реальности и симулякрности в природе Симоны. Проанализированы проявления трикстерского и фаустианского начал в характере героя фильма — Виктора Тарански.*

**Ключевые слова:** *интертекстуальность, симулякр, виртуальность, трикстер, фаустианский дух, Симона.*

**Постановка** заявленной в названии статьи проблемы обусловлена актуальностью взгляда на кинотекст как потенциальный интегратор реминисценций, аллюзий, символики, притчевости и философских метафор.

В данном плане существует достаточно разветвленный ряд знаковых работ о проявлении диалога различных смысловых пластов и интертекстуальности в кино. Вышеуказанным аспектом, так или иначе, занимались Р. Барт, Ю. Лотман, Вяч. Иванов, М. Ямпольский [12], В. Бычков, Н. Маньковская [3; 4], Н. Хренов [10], Р. Перельштейн [5], С. Бежанов [1], Р. Пересецкий [6], и многие другие. Часть работ обозначенных ученых была использована в ходе данного исследования в качестве теоретической базы. Но анализ проявления различных интертекстов в фильме Эндрю Никкола «S1m0ne» до сих пор осуществлен не был.

**Цель данной статьи** — раскрыть интертекстуальный потенциал и соответствующие игровые стратегии, формирующие своеобразие фильма «S1m0ne».

Говоря о художественном фильме как особом типе текста, представляющем рецепцию эстетических поисков, целесообразно осмыслить проявления в нем интертекстуальности. В этом аспекте показательна мысль украинского киноведа Р. Пересецкого, что «со-

временный этап развития мирового кино проходит под воздействием постмодернистских идей, которые породили стойкую моду на игру стилями и цитатами» [6, с. 115]. Действительно, кино вписывается в контекст сегодняшней культурной эпохи во многом благодаря различным игровым и смысловым приращениям, задаваемым на уровне интертекстуальных отсылок. Кинотекст подобно любому тесту выступает полем встречи различных цитат, аллюзий и реминисценций, которые в совокупности с авторскими интенциями создателя фильма порождают некое креативное полифоническое единство.

Интертекстуальность, будучи достаточно емким понятием, активизирует также уровни контекста и главное, подтекста. Благодаря этой особенности интертекстуальность становится фактором расширения рамок новеллистичности сюжета. Вышеуказанный фактор, проявившейся в специфике новеллы XX века, наследуется и современным кинематографом.

Обращаясь к интерпретации фильма Эндрю Никкола «Someone» (2002), следует отметить диалог между новеллистичностью сюжета и интертекстуальными отсылками. Именно интертекстуальность, задающая литературоцентричность сюжету фильма, расширяет жанровые рамки, насыщая кинотекст различными смыслами. Новеллистичность сюжета «Someone» в свою очередь определяется непредсказуемым развитием явно анекдотической ситуации несуществования в реальности главной героини. По замечанию В. Бычкова, критический взгляд на процессы глобализации выявляет в качестве доминантного аспекта «в сфере искусства и эстетики — превращение реальности в универсальный имидж-симулякр» [3, с. 160]. Такая точка зрения показательна и для своеобразия художественности данного фильма. Несомненно, Симона — это симулякр. Даже имя героини прямо обыгрывает термин, предложенный Ж. Бодрийяром, для рецепции состояния современного культурного универсума. Если постараться конкретизировать природу Симоны именно как симулякра, то она будет по бадрийяровской классификации соответствовать одновременно симулякрам естественным и симулятивным. Ведь Симона — с одной стороны, имитация, ориентированная на «идеальную институцию природы по образу и подобию Божию» [2, с. 163]. С другой же — существование идеальной актрисы основано на «информации, моделировании, кибернетической игре» [2, с. 163].

В центре сюжета два мотива: презентация миру несуществующей Симоны и изменение благодаря этому жизни ее создателя – режиссера Виктора Тарански<sup>1</sup>, чьей маской, по сути, Симона является.

Герой Аль Пачино — режиссер Виктор Тарански, находящийся в состоянии карьерного и жизненного кризиса, получает по завещанию от компьютерного гения Хэнка Алино программу «S1m0ne»<sup>2</sup> для создания образа виртуальной актрисы. Изначально Тарански не принимал потенциальную возможность замены актеров техническими голограммами, расценивая эту идею как бредовую, но дальнейшее развитие событий и его тайное желание взять реванш, доказав миру свое величие как режиссера, побуждает героя обратиться компьютерным разработкам Алино.

Характерно, что конец XX века и особенно начало XXI столетия ознаменованы высокой активностью категории виртуальности, внедряющейся «в сферу современной художественно-эстетической культуры, а понятие «виртуальная реальность» все активнее используется в эстетической теории» [2, с. 33]. Для современного этапа развития кинематографа вполне закономерно использование как различных голограмм и технологий для создания отдельных образов или даже образных систем, так и обыгрывание темы виртуальной реальности. По замечанию С. Бежанова, «короткая, но бурная история применения компьютеров в кино создала настоящее чудо: зачастую происходящее на экране не вписывается в законы реального мира» [1, с. 161]. Так диалог кино с широкими возможностями компьютерного пространства, помимо того, что способствует отдаленности от реалистичности, при этом фактографически отражает рецепцию современности, ее мифологизацию и своеобразие существования в этих рамках культуры.

В фильме Виктор Тарански становится идейным создателем Симоны, наполняя ее как оболочку теми смыслами и образами, которые ему дороги, так реализуя ее форму воплощения, центонную природу, манеру игры.

Симона, кроме того, что это симулякр, предстает и как центон, составленный из различных парафраз. В данном плане интересна мысль

<sup>1</sup> Имя героя Виктора Тарански, видимо, отсылка к личности Романа Палански. Кроме того, заставляет вспомнить о Викторе Франкенштейне и его творении.

<sup>2</sup> Название «S1m0ne» расшифровывается как «симуляция № 1» («simulation number one»).

М. Ямпольского, что интертекстуальность, формируя определенный горизонт понимания, принципиально «сопровождается возникновением тайны. <...> позволяя нам хотя бы издали прикоснуться к тому невыразимому, загадочному, таинственному, что издавна составляет прелесть всякого искусства» [12, с. 90]. Видимо, интертекстуальная природа Симоны и определяет ее притягательность и непредсказуемость, как для поклонников, так и для ее идейного создателя. Героиня олицетворяет некую тайну, возможно лишь мнимую, ведь она лишена подлинности. Но в то же время тот факт, что Симона не достижима вне виртуальной реальности, возможно, и распяляет желания и фантазии. Ведь стремление приблизиться к кинодиве полнится именно невозможностью осуществления, даже потенциальной, тем, что тайна Симоны не может быть разгаданной. В противном случае чары развеются и сменятся всеобщим разочарованием и горечью от осознания обмана.

Именно воля и творческий поиск Виктора Тарански являются мостом между несуществующей фантазмной Симоной и очарованными ею бесчисленными поклонниками. (В сюжете фильма в прямом смысле для встречи зрителей и коллег с виртуальной актрисой используется функция телемоста<sup>1</sup>). При этом Симона для режиссера, воплощенного на экране Аль Пачино, своеобразная маска, скрывающая его личность в конструируемом по его желанию женском облике. Характерно размышление о сути маски в исследовании о киноискусстве Р. Перельштейна: «маска <...> является символом замутненности нашего существования, символом его ложных, хотя и неизбежных движений» [5, с. 33]. Помимо того, что природа Симоны, несомненно, симулякрична, она изначально становится для героя возможностью не только победы над непониманием его режиссерских исканий (не зря его имя Виктор означает «победитель»), но и диалога с киноаудиторией, оказавшейся так легко одуроченной.

Особая роль Виктора Тарански как посредника высвечивает в герое трикстерское начало. Н. Хренов отмечает, что «искусство превращения позволяет трикстеру избегать жестких оппозиций и, соответственно, разрушительных инверсий и утверждать связанное с медиацией начало» [10, с. 355]. Такая разность и даже взаимодопол-

---

<sup>1</sup> Вымышленная боязнь людей Симоны в подтексте заставляет вспомнить Грету Гарбо, которая на пике карьеры отдалась от людей и стремилась к одиночеству.

няющая противоположность начал, заключенных в архетипе трикстера, уже сама по себе соответствует некой центонности современной культуры, повышая значимость интертекстуальности.

Среди трикстерских черт, скрыто проявляющихся в герое фильма, следует отметить: обман-мистификацию (презентация несуществующей Симоны), пограничность его сознания и своего рода общение с потусторонним (погруженность в себя, роль посредника, создание из небытия идеального образа, сцена разговора-исповеди на могиле компьютерного гения Алино). Но наиболее симптоматичным оказывается перевоплощение героя в женский персонаж, реализованный только благодаря таланту Тарански. Ведь Симона «альтер эго» Виктора Тарански и не только его маска, но и своего рода анима.

Такая форма двойничества, акцентирующая, помимо нереальности и вымышленности Симоны, также и ее демоничность, заставляют вспомнить не только о мифологических коннотациях характера героя как трикстера. Мироощущение Виктора Тарански соотносимо с переходной, кризисной эпохой. Ведь человек, отождествляющий себя с «двойниками, оказывается распространенным типом личности в переходные эпохи», более не знает чего ожидать не только от других, но «в тех или иных ситуациях <...> и от себя» [10, с. 138]. Одним из воплощений подобного типа личности в западной культуре наравне с трикстром оказывается одновременно сходный и отличный от него Фауст, символизирующий особый тип духа человека и культуры.

Согласно мысли Г. Якушевой, в культуре XX века «преимущественная идентификация образа Фауста с образом современного интеллигента» маркируется неизменными кодами «вечных «будоражителей» (в паре с Мефистофелем) прогресса» [11, с. 191]. Несомненно, Виктор Тарански фаустианский герой по своему мироощущению, жизненным и духовным поискам. Фаустианский ракурс расширяет жанровые рамки фильма «Someone»<sup>1</sup>, манифестируемого Эндрю Никколом в качестве комедии. Так в современной комедии нравов, осуществляющейся в мире симулякров, более ярко раскрывается притчевый потенциал этой истории. Роль Фауста, соотносимая с личностью Виктора Тарански, высвечивает в этом персонаже фатальное

<sup>1</sup> Кроме фаустианских мотивов, можно провести линию к сущности человека в новеллистике Гофмана «Песочный человек», где кукла Олимпия, принимаемая героем за женщину, очаровывает и губит его.



начало, подразумевая, что воображаемый триумф — следствие пакта с Мефистофелем, а за осуществление мечты придет расплата — утрата собственной души.

В фильме «*Slm0ne*» представлен образ Фауста-кинорежиссера, главным творением которого становятся даже не его фильмы, а несуществующая в реальности исполнительница главных ролей в них. Образ режиссера по своей семиотической наполненности претендует на обыгрывание мифологемы божественного начала или же дерзания приблизится к сакральному статусу. С культурологической точки зрения, «творчество в кино приобретало поистине сакральный характер, а художник превращался в настоящего демиурга <...> Именно ему дается право творить миф, ориентироваться на космологический принцип творения» [9, с. 669].

Эстетические поиски Виктора Тарански — художника фаустианского мироощущения, без участия Симоны зрителям не интересны. Желание Тарански избавиться от Симоны, попробовав дискредитировать ее в глазах поклонников шокирующим поведением и столь же резкими высказываниями, приводит лишь к признанию ее искренности и еще большему обожанию. Главным итогом этих неудачных попыток становится шумный успех фильма-короткометражки, который якобы снят самой Симоной в качестве режиссера, с провокативным названием «Я — свинья». В этой вставной новелле Симона предстает в свадебном платье в образе невесты. Она катается в грязи, ест из одного корыта со свиньями, обретая на постере еще и свиной пяточок.

Несомненна знаковость данного эпизода, имеющего явно индустриальный характер и вызывающего ряд ассоциаций. Среди многочисленных интертекстуальных отсылок, возникающих при просмотре вставной новеллы, наиболее явно проявляется, несомненно, библейский пласт как пародирование притчи о Блудном сыне. Ставший практически хрестоматийным, герой библейской притчи, как известно, покинул родной дом, выбрал нетрадиционный путь жизни, растратил наследство, которое ему было дано, в итоге вынужден питаться объедками, воруя еду у свиней, из одного корыта. Неожиданно возникающий подтекст, актуализируемый историей Блудного сына, видимо, ускользает от Виктора Тарански, одержимого идеей компрометировать и опорочить столь всеми вожеленную Симону. Бессознательно Фауст-кинорежиссер представляет исповедь своего

пути Блудного сына, неожиданно принявшего виртуально женское обличие.

Не менее важны ассоциации и парафразы, связанные с образом женского начала в современном мире, как повествует вставная новелла, не просто превратившегося в товар для эротических фантазий, но и утратившего реальную телесность. Мотив погрязности чистоты обыгрывает тему Сусанны и старцев, а свадебное белое платье и обвенчанность со свиньями знак сюжетно развернутой метафоры «метать бисер перед свиньями». Симона предстает своего рода бисером, жемчужиной, что в метафорическом смысле отсылает как к мифологеме античной красоты и, в частности, к картине С. Боттичелли «Рождение Венеры», так и подразумевает христианский идеал непорочности.

Другая античная ассоциация — отсылка к Цирцею, превратившей спутников Одиссея в свиней, видимо, актуализирует небезобидное поглощение человеческих желаний виртуальной реальностью, чьим порождением Симона и является.

Ипостась блудницы, актуализированная испачканным в грязь свадебным платьем, модифицирует мифологему Марии Магдалины, из которой Иисус Христос изгнал бесов, вселившихся после этого в свиней. В отличие от Магдалины Симона фантазией Тарански, желающего от нее избавиться, опорочив ее образ, уподоблена свиньям и даже якобы манифестирует это названием короткометражки. В подтексте утверждается бесноватость виртуальной актрисы, чья истинная суть быть демоническим маревом. Колоссальный успех этой кинозарисовки подводит некий саркастический итог духовному потенциалу общества, боготворящему свое виртуальное наваждение. При этом Фауста-кинорежиссера, дерзнувшего противопоставить свое виртуальное творение объективно существующему миру, начинает постигать неизбежное наказание, невозможность развеять им же наведенные чары, принявшие облик всеми обожаемой Симоны, и начинающие губить его самого.

Кодом фаустианской темы становится и меланхоличность героя Аль Пачино, вызванная ощущением одиночества и тотального непонимания как человека и художника. По словам швейцарского исследователя Ж. Старобинского, «Ад покоряет нас <...> через меланхолическое уныние... Это ясно показывает легенда о Фаусте. <...> царство меланхолии — это царство гения в обоих смыслах слова, понимаемого и как творческая сила, и как одержание дьяволом» [7, с. 591]. Именно

меланхолическая печаль, составляющая своеобразие режиссерского взгляда героя, побуждает его бросить фаустовский вызов миру, заставив полюбить презентацию своей анимы. Но именно этот путь и ведет к утрате цельности своей личности, усталости от бесконечной подмены, оборачивающейся еще большей горечью, поверженностью и одиночеством.

Незаметно для самого Виктора Тарански Симона начинает роковым образом поглощать его, мешать его карьере и даже личной жизни. Героя вновь перестают замечать, его игнорируют, о нем забывают и он превращается из креатора в слугу столь вожделенного и идеального образа, явно поработавшего своего создателя. Характерна мысль А. Степановой, что в «образе Фауста-демиурга в литературе XX в. Мефистофель выступает как его alter ego, концентрируя синтез божественного и демонического в демиургическом начале» [8, с. 144–145]. В фильме Эндрю Никкола мефистофельские черты начинает обретать призрак Елены Прекрасной, воплощенной в Симоне. Следствием этого становится решение Виктора Тарански погубить свое творение, именно силой его же таланта ставшее кумиром. Лишить Симону — вернее фантом-симулякр, той любви, которой она была окружена. Кафкианская атмосфера задает дальнейшее развитие сюжета фильма, внося переключки с романами «Процесс» и «Замок». Виктора Тарански должны судить за то, что он якобы убил Симону, никогда в реальности и не существовавшую. После признания героя в его мистификации, он объявлен безумным. Никто не хочет смириться, что Симоны никогда и не было.

Доминирование в современном киноуниверсуме фантазмной женской сущности не приводит героя Аль Пачино к реальному безумию, но абсолютно безумным и утратившим границы реальности оказывается влюбленный в Симону мир. Наказанием герою становится его нивелирование как творческой личности и самодостаточного человека на фоне им же созданных чар виртуальной актрисы.

Неожиданна почти новеллическая развязка фильма, своего рода хеппи энд. Симона оживает, восстановленная стараниями семьи Виктора Тарански, под всеобщее ликование воссоединяется со своим создателем в телеэфире.

В ходе исследования выявление симулякрной и интертекстуальной природы героини позволяет осмыслить факт мифологизации мироощущения кризисной эпохи. Анекдотичность сюжета фильма

о влюбленности бесчисленных зрителей в несуществующую актрису по ходу развития явно переходит в модус притчи, не лишенной не только игрового начала, но и трагического пафоса.

**Подводя итоги**, следует отметить, что именно отсутствие у Симоны чего-то живого позволяет ей не просто становиться анимой, что объединяет ее с Еленой Прекрасной, но и приравнивает к наваждению, порожденному гением Виктора Тарански. Притча о дегуманизации современного социального и культурного пространства свидетельствует, что людские фантазии и желания могут быть безгранично воплощены только в пустую оболочку. Люди хотят быть обманутыми и держатся за этот обман. Лишенность человеческих свойств Симоны и делает ее столь привлекательной.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бежанов С. Г. Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект) / С. Г. Бежанов // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М. : ИФ РАН, 2005. — Вып. 1. — С. 147–162.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. — М. : ПОСТУМ, 2015. — 240 с.
3. Бычков В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Вяч. Иванов, Н. Б. Маньковская. — М. : Прогресс-Традиция, 2012. — 840 с.
4. Бычков В. В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М.: ИФ РАН, 2006. — Вып. 2. — С. 32–60.
5. Перельштейн Р. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве / Р. Перельштейн. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 253 с.
6. Пересецький Р. Від сінєфілії до метакіно: з історії самокінорефлексій / Р. Пересецький // El topos : как возможна философия кино? [Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты] / [под ред. Д. Петренко, Л. Стародубцевой]. — Харьков : El Topos Cinema Club Foundation, 2009. — С. 102–115.
7. Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Ж. Старобинский ; [пер. с франц., общ. ред. и предисл. С. Зенкина]. — М. : НЛО, 2016. — 616 с.
8. Степанова А. А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. : поэтология фаустовской культуры / А. А. Степанова. — СПб. : Алетейя, 2015. — 496 с.
9. Хренов Н. А. Кино : реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. — М. : Аграф, 2006. — 704 с.

10. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 448 с.
11. Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе / Г. В. Якушева. — М. : Наука, 2005. — 258 с.
12. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — М. : Культура, 1993. — 464 с.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У НОВЕЛІСТИЧНОМУ СЮЖЕТІ ФІЛЬМУ ЕНДРЮ НІККОЛА «СИМОНА» («SIMONE»)

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті зроблена спроба розкрити інтертекстуальний потенціал та ігрові стратегії, що формують своєрідність фільму «Simone». Відповідно до заявленої концепції в ході аналізу було визначено ряд ключових позицій. Виявлені в кінотексті різні інтертекстуальні відсилання. Осмислені чинники віртуальної реальності та симулякрності в природі Сімони. Проаналізовано прояви трікстерського та фаустіанського кодів у характері героя фільму — Віктора Таранські.*

*Ключові слова: інтертекстуальність, симулякр, віртуальність, трікстер, фаустіанський дух, Сімона.*

## INTERTEXTUALITY IN A NOVELISTIC PLOT OF THE MOVIE «SIMONE» OF ANDREW NICCOL

*Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*In this article is made an attempt to realize intertextual potential and the corresponding game strategy forming a literature centrality originality of the movie «Simone» of Andrew Niccol. According to the declared concept has been defined during the analysis a number of key positions. In the film are revealed various intertextual sendings. Have been comprehended a simulacrum in Simone's nature and factors of virtual reality. Manifestations of tricksters and faustian spirit are analysed in the hero of the movie — Victor Taransky.*

*Addressing interpretation of the movie «Simone» (2002) of Andrew Niccol, it should be noted that the intertextuality setting a literature centrality to a movie plot, expands a genre framework and fills the film text with various meanings. Dialogue of cinema with ample opportunities of computer space promotes remoteness from realness, at the same time factual reflects present reception, her mythologization and an originality of existence in this framework of culture.*

*The special role of Victor Taransky as intermediary highlights the tricksters beginning in the hero. In the western culture on an equal basis with trickster there is Faust, at the same time similar and other than him, who symbolizes special type of spirit of the person and culture. During the research identification of the simulacrum and intertextual nature*

of the heroine allows to digest the fact of a mythologization of attitude of epochal crisis. It is obvious anecdotally of a plot of the movie about love of the uncountable audience for the nonexistent actress that on process passes into a mode of a parable.

**Key words:** epochal crisis, intertextuality, simulacrum, virtuality, trickster, faustian spirit, Simone.

### REFERENCES

1. Bezhanov, S. G. (2005), «Virtual movieland (esthetic aspect)», *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*, vol. 1, pp. 147–162.
2. Bodrijar, Zh. (2015), *Simuljakry i simuljacji* [Simulacra and simulations], POSTUM, Moscow, Russia.
3. Bychkov, V. V. and Ivanov, Vjach. and Man'kovskaja, N. B. (2012), *Triialog. Zhivaja jestetika i sovremennaja filosofija iskusstva* [Triialogue. Live esthetics and modern philosophy of art], Progress-Tradicija, Moscow, Russia.
4. Bychkov, V. V. and Man'kovskaja, N. B. (2006), «Virtual reality as phenomenon of the modern art», *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*, vol. 2, pp. 32–60.
5. Perel'shtejn, R. (2012), *Konflikt «vnutrennego» i «vneshnego» cheloveka v kinoiskusstve* [Conflict of the «internal» and «external» person in motion picture art], Centr humanitarnyh iniciativ, Moscow, Russia.
6. Persec'kij, R. (2009), «From a sinefiliya to metacinema: from history of self-film reflections», *El topos: kak vozmozhna filosofija kino?*, El Topos Cinema Club Foundation, Kharkiv, Ukraine, pp. 102–115.
7. Starobinskij, Zh. (2016), *Chernila melanholii* [Melancholy ink], NLO, Moscow, Russia.
8. Stepanova, A. A. (2015), «Zakat Evropy» *Osvaľ'da Shpenglera i literaturnyj process 1920–1930-h gg. : pojetologija faustovskoj kul'tury* [«Decline of Europe» of Oswald Spengler and literary process of the 1920–1930th: poetologiya of Faustian culture], Aletejja, St. Petersburg, Russia.
9. Hrenov, N. A. (2006), *Kino : rehabilitacija arhetipicheskoj real'nosti* [Cinema : rehabilitation of archetypic reality], Agraf, Moscow, Russia.
10. Hrenov, N. A. (2002), *Kul'tura v jepohu social'nogo haosa* [Culture during an era of social chaos], Editorial URSS, Moscow, Russia.
11. Jakusheva, G. V. (2005), *Faust v iskushenijah XX veka : Gjotevskij obraz v russkoj i zarubezhnoj literature* [Faust in temptations of the 20th century: A Goethe image in the Russian and foreign literature], Nauka, Moscow, Russia.
12. Jampol'skij, M. (1993), *Pamjat' Tiresija: Intertekstual'nost' i kinematograf* [Faust in temptations of the 20th century: A Goethe image in the Russian and foreign literature], Kul'tura, Moscow, Russia.

Стаття надійшла до редакції 24 липня 2017 р.

УДК 821.161.2-4:17.023.32.001.361

## ЕСЕЙ: У ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ (САМО)ІДЕНТИФІКАЦІЇ

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*  
*shn75@ukr.net*

*У статті йдеться про дискурсивну практику есею в сучасній українській літературі в перехідну добу. Осмислено сутність перехідної доби, місце в ній есея, окреслено його ознаки як дискурсивної практики, проаналізовано витoki жанру й методу есе, обставини перекладу на українську й російську мови «Essai» М. Монтеня, котрий започаткував твір нового типу. Розглянуто варіації есе за матеріалами збірок українських письменників, зроблено висновок про його стійкі позиції в сучасному дискурсі.*

**Ключові слова:** дискурс, дискурсивна практика, есей, спроба, перехідна епоха, транзитна культура, самоідентифікація.

Початок ХХІ століття для української літератури — період самоідентифікації, спричиненої перестановкою (чи ж то нарешті розстановкою!) художніх акцентів, формування нових дискурсів, нової дискурсивної формації і, зрештою, нових дискурсивних практик. За сучасних обставин змінюється поняття мистецької творчості, котра формується не на власне художньому ґрунті, а на підложжі публіцистики, історії, психології, соціології, філософії тощо. Якщо дискурс — це суспільно-історично сформовані системи людського знання (М. Фуко), «семіотичний процес, що реалізується в різних видах дискурсивних практик» [7, с. 41], то власне «дискурсивні практики — це сукупність анонімних, завжди детермінованих часом і простором правил, які в певну епоху й для певного соціального, економічного, географічного, мовного середовища визначають умови виникнення висловлення» [16].

Кожна епоха продукує свої дискурсивні практики, як і епістеми — історично змінні структури, що створюють певні умови можливості думок, теорій чи наук у кожний історичний період; сукупність зв'язків, які можуть об'єднати в певну епоху дискурсивні практики, які надають місце епістемології, наукам і будь-яким можливим формалізованим системам (див. [20, с. 190]).

Сучасну епоху в багатьох працях називають перехідною, адже їй властива насамперед рефлексія свідомості, орієнтована на саму себе

та спрямована на переосмислення минулого з проєкцією в майбутнє. Так, на думку Н. Бурикіної, перехідну епоху характеризують «розпад універсальної картини світу, посилення міфологічності свідомості, поява есхатологічних і хіліатичних настроїв і переживань, маргіналізація суспільства, криза колективної ідентичності, зустріч і діалог двох культур, вироблення відмінного від попереднього способу світосприйняття» [3]. На думку В. Силантьєвої, перехідній епосі, виходячи з літературознавчого аспекту проблеми, властиві підбиття підсумків, переосмислення минулого, подрібнена картина світу, імпресіоністичність мислення, активне використання всіх варіантів сміху, новий виток міфологізації минулого, синтез конкретного й загального, сублімація, концентрація змісту й симультанність побудови [17, с. 32–33]. Т. Гундорова дала назву цій епосі — транзитна культура, в якій українська література, пройшовши випробування радянсько-тоталітарним минулим, пронизана «антиколоніальною образою» і позначена «постколоніальним бунтом», сьогодні формує нове обличчя, перші контури якого вже можна спробувати осмислити і сформулювати. Причому, на її думку, йдеться не про якийсь проміжний, другорядний етап, а про окремий тип культури, «зміст якої зовсім не визначається минулим досвідом, але й не вичерпується майбутнім місцем призначення» [5, с. 11]. Цілком зрозуміло, що в епоху переходовості на переднім плані виступають твори, в яких минуле стає підґрунтям осмислення сучасності з метою пошуку власної тожсамості й проєкції в майбутнє. Таким твором сьогодні є есей. О. Гнатюк, досліджуючи причини популярності есе в польській літературі в другій половині ХХ століття, зазначає, що цей жанр «передбачає абсолютну інтелектуальну свободу, виключаючи будь-який догматизм, пропаганду й узагалі підпорядкування тим або тим вимогам, правилам й утилітарним потребам... Гине скрізь, де утверджується тоталітаризм, де не залишається найменшого клаптика свободи... Своєю суттю опирається тоталітарній ідеології» [4, с. 135]. Звісно, якщо тоталітарна ідеологія зникає, відкривається неабиякий простір самовираженню, особистісному мисленню, наочному пізнанню себе й світу. Всі ці можливості сьогодні акумулює есей, який сьогодні в окремих випадках витісняє роман, повість, новелу, асимілюючись із ними, утворюючи нові гібридні форми та їх варіації. Сучасні письменники вважають есеїстичну творчість цілком самодостатнім (і при цьому не другорядним!) видом своєї діяльності (наприклад, див.: [22]),



есеїстика стає повноцінною частиною наукового, публіцистичного, художнього дискурсів, видавництва масово видають збірки й колекції есеїв митців, критиків, часто самі ініціюють друк видань у таких форматах. Блоги, колонки, поодинокі есе об'єднуються в збірки, згодом у серії та інші продовжувані видання. Наукова есеїстика теж стає звичайною реалією нашого часу: чимало дослідників дедалі надають перевагу не спеціалізованій збірці наукових статей, а збірці статей та есе, чи власне есе (наприклад, див.: [1; 20]), напевно, в такий спосіб бажаючи розширити власну аудиторію. Сьогодні есей багатоаспектно досліджується, з есеїстики проводяться численні конкурси, фестивалі, вручаються премії — варто згадати хоча б премію модерної есеїстики імені Ю. Шевельова, лауреатами якої вже стали Т. Прохасько, А. Портнов, О. Бойченко, К. Москалець тощо. Есей настільки вкорінився в реалії сьогодення, що шкільні та вишівські твори дедалі точніше називають есеями, наслідуючи західну традицію. Словом, есей став частиною сучасного культурного й художнього дискурсів, витіснивши фейлетон, памфлет, а в окремих випадках і нарис, коментар, новелу, оповідання чи асимілювавшись із ними, як і з великими формами, і набувши статусу дискурсивної практики, адже саме під нею у більшості випадків мається на увазі схильність і спроможність членів певної спільноти схоже поводитися у численному діапазоні ситуацій і обставин (насамперед ідеться про мовленнєвий і мовний аспекти). Виходячи з цього, певні смисли й значення есею експлікуються чи імплікуються, і ця властивість проявляється у багатьох різних подібних станах чи умовах.

Аналіз дискурсивної практики зазвичай концентрується на тому, як у процесі створення текстів їх автори використовують уже наявні жанри й дискурси, а також на тому, як реципієнти текстів застосовують власну комунікативну компетенцію з метою сприйняття та інтерпретації текстів. На думку О. Семенець, «поняття дискурсивних практик... поєднує два, здавалося б, протиставлені аспекти: комунікативно-прагматичне вивчення мовленнєвої діяльності з її осердям — категорією суб'єктивності, з одного боку, та з другого — лінгвосинергетичні методологічні доміанти самоорганізації, самостворення, самодобудовування масивів дискурсу, що нібито не залежить від волі окремого суб'єкта» [16].

Неабияка популярність есею як дискурсивної практики в сучасній літературі спонукає до наукового осмислення не тільки її сутності і

своєрідності у контексті близьких практиці жанрів, котрі певним чином формують нові практики, не лише самої природи їх побутування, векторів розвитку, причин запотребованості, а й адаптації її власне на українському ґрунті, який не має аналогів у жодній пострадянській культурі. І чинники формування цього підґрунтя варто шукати в художній, культурній, філософській, політичній, соціологічній площинах водночас, але спершу варто зосередитися на витках самої дискурсивної практики, на тому, як вони позначилися на українських культурних реаліях. А починати цей процес доцільно з пошуків етимології самого слова «есеї», з переосмислення твору «Essais» Мішеля де Монтеня за сучасних обставин. Такі спроби, орієнтовані на пошук нових відтінків як значення самого слова есе, так і акцентуації на тих чи інших особливостях однойменного жанру, батьком якого вважають М. Монтеня, час від часу здійснюються дослідниками (наприклад, див.: [2; 14; 22]). Нас же спонукали до цього самі тексти сучасних українських есеїстів, надто відмінні своїм жанровим маркуванням («есе», «есеї», «спроби», «проби», «шкіци», «дзуйхіцу», «сполохи», «хроніки», «сумніви», «досліди», «фрагменти», «рефлекси» тощо), перший повний український переклад славнозвісної книги французького мислителя XVI ст., здійснений 2005–2007 рр. видавництвом «Дух і літера» (автор перекладу — А. Перепада) [13], а також посилений науковий інтерес до есе як методу / жанру / типу творчості / дискурсивної практики в сучасному літературознавстві [2; 4; 6; 8; 14; 22].

Отже, спробуємо розібратися в етимології самого терміна. Як відомо, книгу про самого себе М. Монтень розпочав 1572 року і писав аж до самої смерті 1592 року. Сам метод есе — писання з метою розібратися у власній сутності, що пізніше став підґрунтям становлення нового жанру, сформувався поступово: лише приблизно 1579 року Монтень усвідомив, що, власне, він пише книгу про самого себе: «Хай мене бачать у моїй простій, природній і повсякденній подобі, без будь-якої вимушеності чи штучності, адже я зображую не когось там, а самого себе. Мої вади, як і весь мій правдивий образ, постануть тут живцем, наскільки це дозволить звичайнісінька добропристойність... Зміст цієї книги — я сам» [13, с. 10], — читаємо у передмові книги.

Парадокс у тім, що до 2005 року повного перекладу книги М. Монтеня українською не було, і вітчизняні дослідники есе спиралися на оригінальні французькомовні видання ренесансного філософа, а ще більшою мірою на російськомовні переклади, яких загалом було 4

(перше видання побачило світ 1954–1960 рр.). Усі російськомовні видання книги називалися «Опыты», відтак український варіант книги звучав як «Досліди» чи «Досвіди». Але саме тут і виникає певна незгодженість понять, адже «досвіди» не завжди передбачають «досліди», хоча і не виключають один одного. Так, у «Літературознавчому словнику-довіднику НВ» 1997 року в статті про есе йдеться про «Досліди» Монтеня [11, с. 249]. В інших статтях, присвячених дослідженню есе аж до 2005 року, можна було зустріти україномовний переклад слова «Опыты» і як «Досліди», і як «Досвіди». Вихід книги видавництва «Дух і літера» у своєрідний спосіб «закріпив» за словом «Essai» український переклад «Проби», на нашу думку, не без впливу самих сучасних численних зразків текстів, які автори часто самі іменують як «спроби» (наприклад, Ю. Андрухович) або ж «проби» (наприклад, Є. Баран, В. Карп'юк), а також віддаючи належне часу написання самих текстів і осмисленню того, що сьогодні слово «есеї» набуло трохи іншого формалізованого наукового значення, ніж це було за ренесансних обставин.

Саме французьке слово «essai» означає «спроба, нарис, начерк», воно в свою чергу має латинське походження, що означає «проби на самому собі». А. Яручик, посилаючись на О. Жолковського, пише, що ««есе» походить від пізньолатинського *exaquo* — «ваги», «зважування», яке утворено від латинського слова *exigo* — «оцінювати», «вимірювати», «обмірковувати». М. Монтень запропонував читачеві свої есеї (проби пера, начерки, ескізи, етюди, нотатки), тому й акцентував увагу на фрагментарності, незакінченості, некатегоричності, суб'єктивності» [6; 24, с. 14]. Дослідниця приходиться до думки, що «Монтень переосмислив класичний заклик «Пізнай самого себе», трансформувач у власний метод самопізнання. Детальний правдивий образ «Я» мислителя — це результат довготривалої поглибленої саморефлексії Монтеня. Оскільки мислитель створив правдивий детальний образ самого себе, усе перевіряючи на терезах мудрості та правди, то його метод доречно назвати істинною саморефлексією Монтеня (*Vritable auto-reflexion de Montaigne*)» [25, с. 213].

Цікаво, що значення слово «есе», наведені вище, практично не корелюються зі словом «досвіди»: «досвід — сукупність практично засвоєних знань, навичок; випробуване щось на практиці» [18, с. 106], як і зі словом «досліди»: «дослід — відтворення якогось явища в штучних умовах з метою його дослідження, експеримент» [18,

с. 107]. Звернемо увагу: у наведених тлумаченнях лексема «спроба» ніде не з'являється. Саме слово «спроба» означає «дію, спрямовану на здійснення або досягнення чогось і зв'язану з деяким ризиком, невпевненістю в успіху; перевірку якості, властивостей, здатності та ін.» [18, с. 452], а «проба» у свою чергу означає «перевірку, випробування кого- або чого-небудь» [18, с. 385]. Прикметно, що слова «досліди», «досвіди», «спроби», «проби» далеко не завжди є синонімами. Так, у словнику синонімів С. Караванського тільки «дослід» має синонім «проба», у свою чергу синонімами слова «спроба» є лексеми «намагання, силування, дослід, експеримент, проба» [9, с. 405]. Синонімічний ряд слова «досвід» утворюють слова «знання, уміння, мудрість, практика» [9, с. 84]. Як бачимо, поняття «досліди» більшою мірою прочитуються як «спроби», «проби» і практично зовсім не співвідносяться із поняттям «досвіди». Варто звернути увагу і на той факт, що в перекладі російського слова «опыт» на українську на першій позиції перебуває слово «досвід», і лише потім подаються варіанти «дослід», «спроба», «експеримент» [15, с. 335]. Відтак маємо констатувати, що російське слово «опыты», яким найчастіше називають книгу М. Монтеня в російськомовному варіанті перекладу, є найменш точним щодо французького слова «essai», відповідно й український переклад російського слова «опыты» як «досвіди» є найменш точним варіантом значення сутності методу подання й інтерпретації інформації про власне «я», який винайшов наприкінці XVI ст. французький мислитель доби Ренесансу. До того ж форма слова «досвіди» (у множині) в українській мові — граматично некоректна, адже слово «досвід» є абстрактним іменником, що не вживається в множині. Отже, і дослід, і досвід — не зовсім точні відповідники слова «essai». На ці невідповідності й мовні неузгодженості у певний спосіб звернула увагу й Т. Левчук: «Довгий час побутувала назва «Досліди», що аж ніяк не в'яжеться з оригіналом. Дослід, експеримент, дослідження — слова, що використовуються в науковій сфері на означення дії на об'єкт (або спостереження за об'єктом) і реєстрування збереженого результату. Хіба можна хоч трохи розгорнути лексему «експеримент». Справа прояснилася, коли Анатолій Перепада знайшов відповідник «Проби» [10].

Отже, варто звернути увагу на той факт, що всі ці номінативні невідповідності й відхилення віддаляють від сутності самого методу, а згодом і типу тексту, віднайденого М. Монтенем: тут на перший план виходить не так досвід, скільки спроба його вербального осмислення,

адже на очах читача народжується думка, інкрустуються міркування, оголюється авторська свідомість, а відтак життєвий досвід автора по-своєму «формується» на очах читача, котрий одночасно і спостерігає за цим процесом, і відчуває особисту причетність до дій автора щодо осмислення ним своїх думок про власне життя й буття. А відтак головне — не результат осмислення, не досвід як результат спроб, а сам процес міркування, який не підпорядковується жодним канонам і настановам і перебуває, так би мовити, у вільному плаванні. Усі думки в такому творі узгоджуються між собою за правилами, які важно оформити в зведені кодекси, відтак свобода творчості, як і свобода думки — головне підґрунтя есе. Слушно наголошує на цих особливостях твору Л. Кайда: «Секрет у тому, що текст передає природний процес думання. При цьому важливо вловити хід думок, її «танець», якщо можна так сказати, підпорядкований якійсь внутрішній мелодії. Це не чергування мовленнєвих об'єктів, що безвладно товпчуться в голові автора» [8, с. 14].

Кінець ХХ — початок ХХІ століття в українській літературі ознаменував появу цілої плеяди есеїстів, які відшукують власні грані монтенівського жанру й методу, всебічно його відшліфовуючи, продукуючи і при цьому формуючи власне обличчя, виходячи з традицій і реалій перехідної доби. Есеїстика сьогодні — це цілий масив текстів, котрі мають однакову рефлексивно-суб'єктивну природу. Есей — не просто синкретичний жанр і не лише метод презентації авторської свідомості, це комунікативно-дискурсивна практика, сформована спільними процесами продукування текстів (перехідна епоха), авторами (письменники, критики, науковці — якщо йдеться про художню чи наукову есеїстику, хоча сьогодні есей є й частиною академічного, публіцистичного, філософського дискурсу), темами («про себе і про світ»), механізмами побудови висловлювань (асоціативно, «слідом за пензлем, ручкою»), цілями та очікуваннями аудиторії (ефект внутрішньої причетності до авторських міркувань, оголення свідомості, залучення читача до процесу народження думки, до співтворчості), процедура прийняття висловлювань (невимушена, хаотична, розмита, вільна, подекуди парадоксальна), канали поширення інформації (через авторські колонки, блоги, поодинокі публікації, спеціальні рубрики в ЗМІ, потім сформовані в збірки, окремо надруковані одноосібні й колективні, колекції, серії), часово-просторові характеристики (неабиякий бум на ці твори припадає на епоху незалежності

і чимдалі, тим більше набирає обертів). Дискурсивна практика есе, на нашу думку, являє собою художньо і соціально-культурно обумовлений комплекс процесів продукування й розповсюдження певних видів суб'єктивно-рефлексивної інформації, котра художньо відтворена і асоціативно оформлена у вигляді окремих текстів на актуальні для автора внутрішні і зовнішні проблеми з метою оприлюднення, хоч власне опублікування тут вторинне, а рефлексія, автопсихологізм, самосвідомість — первинні.

Варіанти реалізації цієї дискурсивної практики — предмет окремої розмови. Автори шукають власну (само)ідентифікацію в **спробах** (Ю. Андрухович, Т. Прохасько), напевно, наголошуючи тим самим на власному силкуванні окреслити ті чи інші сучасні й минулі важелі буття, асоціативно сформовані. Причому Ю. Андрухович більш послідовний: збірки його есеїв паспортизуються виключно як спроби, письменник їх розглядає як важливий власний проект, котрий дозволяє йому звертатися до читачів безпосередньо, наочно й дієво. У збірках спроб «Дезорієнтація на місцевості», «Диявол ховається в сирі», «Моя Європа», «Лексикон інтимних міст» митець розставляє власні географічні акценти, виходячи з особистого переживання посттоталітарних реалій, при цьому силкуючись бути відвертим і іронічним, переконливим та парадоксальним водночас. Таким же шляхом іде Т. Прохасько, щоправда його дискурсивні пошуки більш різноманітні: його есеїстична спадщина бере витoki в рубриці **«Досвіди»** івано-франківського тижневика «Галицький кореспондент», пізніше оформленій в збірку **«Порт Франківськ»**, пройшла апробацію **фрагментом** («З цього можна зробити декілька оповідань»), зрештою оформилася в **спроби** в книзі «Одної і тої самої», яка стала переможцем першої премії модерної есеїстики імені Ю. Шевельова у 2013 році. **«Пробами»** називає свої твори В. Карп'юк («Ще літо, але вже все зрозуміло»), схожа стилістика творів і в А. Бондаря («І тим, що в гробах»).

Своїм шляхом крокує І. Лучук, який називає власні есеї **«сумнівами»** («Сумніви сорокалітнього») і **шкіцями** («Ніби поезієзнавчі шкіци», «Літературний джаз», «Дикі думи»). У його спадщині ми знаходимо і *етюди* («Трохи поезієзнавства»), і *начерки* («Поезієзнавча кафедра»). Особливо цікаві в цьому сенсі шкіци (скітце), які мають виключно імпресіоністичну природу, вирізняються невеликим обсягом, афористичністю, влучністю, більшою сконцентрованістю дум-

ки. Ось фрагмент твору «Початок овиду»: **«Грицько Чупринка**. Ураганом почуттів вирує його поезія, не знаючи стриму. У сполучуванні непоєднуваного викрешуються іскри безпрецедентної яскравості. Сон стає явою, а дійсність занурюється у туманний сон. Слова танцюють свій незвичний танок, сплітаючись у дивовижних віршах, для яких не існує окреслених рамок, бо їхній подих кружляє вихором по всіх усядах. Але стихія все ж стихає, щоб набратися снаги для наступних бешкетних викрутасів, простором для яких є усенький світ, ба навіть — безмежна сукупність світів» [12, с. 11]. Часто шкіцами називає власні есеї й С. Процюк («Канатоходці», «Аналіз крові», «Трикутник»), віддаючи належне польській і німецькій традиціям.

Варіант **«хроніки»**, причому такої, що передбачає не просто фіксацію фактів, явищ, подій, а насамперед їх дієве осмислення, практично суголосно із самими цими фактами й подіями, хоч і ускладнене власною зануреністю в процеси сучасності, неможливістю абстрагуватися від них через особисту причетність й дотичність, відчуттям надважливості першої їх рефлексії і водночас особистої обраності здійснювати це, пропонує О. Забужко, створюючи часто «особисті хроніки» на кшталт «Хроніки від Фортінбраса», «Letmureoplego», «І знов я влізаю в танк», «Репортаж з 2000-го року». Літературно-критична, письменницька й філософська діяльність авторки посутньо активізується й набуває відверто публіцистичного забарвлення в часи політичних зсувів, зрушень, змін, відтак її есеїстика має особливу прив'язку до часу.

Неабиякої популярності сьогодні набувають східні варіації есе: **дзуйхіцу** («слідом за пензлем»), **біцзи** («сам пишу»), **суйбі** («слідом за ручкою / пензлем»), у своєрідний спосіб адаптуючись до українського ґрунту. Через літературне об'єднання ДАК (м. Бахмач), засноване В. Кашкою, та інші впливи особливо популярним став дзуйхіцу, що приваблює читачів і авторів незвичністю форми, нестандартністю презентації авторського «я» через діалог із собою і світом, нанизванням думок наочно, наживо, із вкрапленням ефекту відключення внутрішньої цензури, презентуючи синкрезію думок автора і його суб'єктивного світу. Відтак читачеві особливо цікаво спостерігати за думками, які «слідують за пензлем», за їх взаємозв'язками, за творчістю як такою, наділеною неабиякою енергетикою свободи. Такі спроби здійснюють А. Деркач, В. Габор, Г. Пагутяк, М. Туз, особливо продуктивний у цьому сенсі лауреат премії імені Ю. Шевельова

К. Москалець (див. детальніше про це: [24]), який винайшов особливий український відповідник японському жанру — «**сполохи**» — і видав збірку з однойменною назвою.

Сучасна література пропонує й авторські **колонки**, природа яких а ргіорі есеїстична (О. Бойченко, А. Бондар, В. Жежера, С. Пиркало, М. Рябчук), зовсім нестандартні есеїстичні варіації, як-от «**рефлекси**» (В. Мельник), мікро-есеї «**епістоли**» (А. Дністровий) чи «**речення**» (Є. Бруслиновський). Однак більшість сучасних авторів віддає перевагу традиційній дефініції **есеї** (І. Андрусак, І. Бондар-Терещенко, Л. Дереш, О. Ірванець, В. Павлів, Л. Ушкалов) на означення власної комунікативно-дискурсивної практики, причому форма середнього роду «**есе**» зустрічалася більшою мірою в 90-х роках ХХ століття, перші ж десятиліття ХХІ століття засвідчили відхід від цієї форми на користь більш адаптованої для української мови форми слова в чоловічому роді.

Отже, сучасна українська есеїстика, народжена в переходову добу, являє собою складний, різновекторний феномен, що став частиною буття українського письменства. Есеї як дискурсивна практика прикметно офарбив та інтонував літературний й критичний дискурси кінця ХХ — початку ХХІ століття. Він розвивається за власними, властивими винятково українській культурі чинниками, з урахуванням внутрішніх і зовнішніх реалій сьогодення, традицій попередніх епох і культур, ментальних і соціокультурних зв'язків, що потребують деталізованого вивчення і мають постати предметом подальших наукових студій.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Агеева В. Дороги й середохрестя [Текст]: есеї / Віра Агеева. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. — 352 с.
2. Балаклицький М. Есе як художньо-публіцистичний жанр: методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика». — Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. — 74 с.
3. Бурькина Н. Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса [Электронный ресурс] / Н. Бурькина. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/perehodnaya-epoha-i-refleksiya-istoricheskogo-protssesa>
4. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. — К. : Дух і літера, 2012. — 368 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. — К. : Грані-Т, 2013. — 548 с.



6. Жолковский А. Эссе [Электронный ресурс] / А. Жолковский // Иностранная литература. — 2008. — № 12. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/zhz10.html>
7. Ильин И. П. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. / И. Ильин, Е. Цурганова. — 2-е издание, испр. и доп. — Москва : Интрада, 1999. — 320 с.
8. Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет / Л. Г. Кайда. — М. : Флинта: Наука, 2008. — 184 с.
9. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. — 3-тє вид., опрацьованє і доповн. — Львів: БаК, 2008. — 512 с.
10. Левчук Т. Модифікації жанру есе в аспекті інтермедіальності [Електронний ресурс] / Т. Левчук. — [Режим доступу] : [http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/6022/3/Pl\\_2012\\_86\\_18.pdf](http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/6022/3/Pl_2012_86_18.pdf)
11. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. Теремко. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
12. Лучук І. Літературний джаз / І. Лучук. — Тернопіль : Навчальна книга—Богдан, 2011. — 336 с.
13. Монтень М. Проби. Книга перша : пер. з фр. / М. Монтень. — К. : Дух і літера, 2005. — 365 с.
14. Нестеренко Ю. Жанрова валентність есе кінця ХХ — початку ХХІ століття: типологічний аспект / Ю. В. Нестеренко // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Філол. науки. — 2012. — № 12, ч. 2. — С. 67–76.
15. Русско-украинский словарь : в трех томах. — Изд. 2, исправл. — К. : Главная редакция украинской советской энциклопедии, 1981. — Том 2. — 924 с.
16. Семенець О. Дискурсивні практики соціальних комунікацій: творчість суб'єкта мовлення та механізми самоорганізації [Електронний ресурс] / О. Семенець. — Режим доступу: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/106190/1/Semenec.PDF>
17. Силантьєва В. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы / В. И. Силантьева // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфєрда Нобєля. Серія «Філологічні науки». — 2014. — № 2(8). — С. 31–41.
18. Тлумачний словник-мінімум української мови: Близько 7,5 тис. слів / уклали Л. О. Ващенко, О. М. Єфімов. — 2-ге вид., доп. і перероб. — К. : Довіра, 2000. — 534 с.
19. Ушкалов Л. Що таке українська література: есеї / Леонід Ушкалов. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. — 352 с.
20. Фуко М. Археологія знання: пер. с фр. / общ. ред. Бр. Левченко. — К.: Ника-Центр, 1996. — 208 с. — (Серія «OPERA APARTA»; вып. 1).

21. Червінська І. Степан Процюк: «Кожна пристрасть із негативним присмаком стоїть ближче до її протилежності, ніж байдужість» [Електронний ресурс] / І. Червінська. — Режим доступу: <http://vikna.if.ua/news/category/culture/2014/06/09/18616/view>
22. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею / С. Шебеліст // Слово і час. — 2007. — № 11. — С. 48–56.
23. Шевченко Т. Жанрові особливості публіцистики Костянтина Москальця / Т. Шевченко // Спочатку було слово... збірник на пошану професора Олександра Александрова з нагоди 60-річчя. — Одеса : Астропринт, Одеса, 2007. — С. 400–408.
24. Яручик А. Світоглядно-гуманістична концепція Мішеля Монтеня : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05 — історія філософії. — К., 2016. — 247 с.

### ЭССЕ: В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ (САМО)ИДЕНТИФИКАЦИИ

*Татьяна Шевченко, канд. филол. наук, доц.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье речь идет о дискурсивной практике эссе в современной украинской литературе в переходный период. Осмыслена сущность переходной эпохи, место в ней эссе, очерчены его признаки как дискурсивной практики, проанализированы источники жанра и метода эссе, обстоятельства перевода на русский и украинский языки «Essai» М. Монтеня, давшего начало произведению нового типа. Рассмотрены вариации эссе на материалах сборников украинских писателей, сделан вывод о его стойких позициях в современном дискурсе.*

**Ключевые слова:** *дискурс, дискурсивная практика, эссе, попытка, переходная эпоха, транзитная культура, самоидентификация.*

### ESSAY: IN THE SEARCH OF NATIONAL (SELF-) IDENTIFICATION

*Tetyana Shevchenko, Candidate of Philology, associate professor*

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

*The article tells about essay discourse praxis in modern Ukrainian literature during the transitional period. There is a comprehensive analysis of the transitional period and the role of essay in it, which is considered a full-value artistic work by writers and critics. Its features are outlined, and it is counted as a communicatively-discourse praxis formed by mutual processes of text production (transitional period), authors (writers, critics, scientists — if we are talking about fictional and scientific essays, however, today essays are a part of academic, publicist and philosophical discourses), topics («about oneself and the world»), mechanisms of discourse structure (based on associations, «following the pen»),*

goals and audience expectations (effect of internal relation to the author's thoughts, denudation of consciousness, engaging the reader into the process of thinking and mutual creation), the process of discourse acceptance (unconscious, chaotic, vague, free, sometimes paradoxical), channels of information distribution (through op-ed's, blogs, separate publications, special rubrics in media, that are then compiled in collections, separately printed individual and collective collections, series), time-and-space characteristics (these works become particularly popular during the independence period and keep getting even more popular throughout the years). Essay discourse praxis, in our opinion, is an artistic and socio-cultural complex of producing and spreading processes of certain types of subjectively-reflexive information that is artistically recreated and takes its shape based on separate texts about internal and external issues that are relevant for the author with the aim of publishing them, although publication itself is secondary here, while reflexion, auto-phycology, self-consciousness are of foremost importance.

In the article there is an analysis of the word «essay» genesis, that also gave a title for M. Monten's book, characteristics of nuances concerning the translation of this word into Ukrainian and Russian languages, highlight of inconsistency in the translation and adaptation in Ukrainian language, evaluation of Ukrainian translation in 2005–2007.

There is also a review of essay variations as discourse praxis based on the materials of Ukrainian writers (attempts, samples, essays, zuihitsu, experiences, sketches, outbreaks, fragments, doubts, reflexes, epistles etc.), and a conclusion about persistent positions of these works in modern discourse.

**Key words:** discourse, discourse praxis, essay, attempt, transitional period, transitional culture, self-identification.

## REFERENCES

1. Aheieva, V.(2016), *Dorohyiseredokhrestia* [Text]: esei, Lviv, Vydavnytstvo-Staroho Leva, 352 p.
2. Balaklytskyi, M. (2007), *Ese yak khudozhno-publitsystychnyzhan: Metodych-nimaterialydlia studentiv zispetsialnosti «Zhurnalistyka»*, Kharkiv, KhNU imeni V. N. Karazina, 74 p.
3. Burykina, N., *Perekhodnaia epokha y refleksiya istoricheskoho protsessa*, available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/perehodnaya-epokha-i-refleksiya-istoricheskogo-protcessa>
4. Hnatiuk, O. (2012), *Mizhliteraturoyui politykoyu. Esei ta intermedia*, Dukh-litera, 368 p.
5. Hundorova, T. (2013), *Tranzytnakultura. Symptomypostkolonialnoyitravmy: statti ta esei*, Hrani-T, 548 p.
6. Zholkovskiy, A. (2008), *Esse*, *Inostrannayaliteratura*, № 12, available at: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/zhz10.html>
7. Ylyn, Y. P. (1999), *Sovremennoezarubezhnoeliteraturovedeniye (strany Zapadnoyi Evropy y USA): kontseptsyy, shkoly, terminy*, *Entsyklopedycheskiyisprav-ochnyk, 2-ndizdaniye, yspravlennoe y dopolnennoe*, Moskva, Yntrada, 320 p.
8. Kaida, L. H. (2008), *Esse: stylystycheskiy portret*, Flynta, Nauka, 184 p.

9. Karavanskyi, S. (2008), *Praktychnyislovnynksynonimivukrainskoimovy*. — 3-rd-vid.,opratsovaneidopovnene, Lviv, 512 p.
10. Levchuk, T. (2012), *Modyfikatsiuiizhanruese v aspektiintermedialnosti*, available at [http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/6022/3/Pl\\_2012\\_86\\_18.pdf](http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/6022/3/Pl_2012_86_18.pdf)
11. *Literaturoznavchyislovnnyk-dovidnyk* (1997), R. T. Hromyak, I. I. Kovaliv, V. Teremko, Akademiia, 752 p.
12. Luchuk, I. (2011), *Literaturnyidzhaz*, Ternopil, Navchalnakyha, 336 p.
13. Monten, M. (2005), *Proby*, Knyha persha, Dukh i litera, 365 p.
14. Nesterenko, Y. (2012), *Zhanrova valentnist ese kintsia XX — pochatku XXI stolittia: typolohichni aspekt*, *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu im. T. Shevchenka*, № 12, ch. 2, pp. 67–76.
15. *Russko-ukraynskyi slovar* (1981), V trekh tomakh, Tom 2, Hlavnaya redaktsiya ukraynskoyi sovetskoyi entsyklopediyy, 924 p.
16. Semenets, O. *Dyskursyvni praktyky sotsialnykh komunikatsii: tvorchist sub'iekta movlennia ta mekhanizmy samoorhanizatsii*, available at: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/106190/1/Semenec.PDF>
17. Sylanteva, V. (2014), *Teoriya perekhodnosti: tradytsyonnyi lyteraturovedcheskyi y synerhetycheskyi podkhody*, *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alferda Nobel'ia, Seriya «Filolohichni nauky»*, № 2(8), pp. 31–
18. *Tlumachnyi slovnyk-minimum ukrainskoi movy* (2000), 2-nd vyd., ukraly L. O. Vaschenko, O. M. Yefimov, Dovira, 534 p.
19. Ushkalov, L. (2015), *Shcho take ukrainskaliteratura: esei*, Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva, 352 p.
20. Fuko, M. (1996), *Arkheolohyiaznanyia*, Nyka-Tsentr, 208 p.
21. Chervinska, I., (2014), *Stepan Protsiuk «Kozhnapystrastiznehatyvnymprysmakomstoitblyzhche do yiiprotylezhnosti, nizhbaiduzhist»*, available at: <http://vikna.if.ua/news/category/culture/2014/06/09/18616/view>
22. Shebelist, S. (2007), *Teoretychniaspektyzhanrueseiu*, *Slovoichas*, № 11, pp. 48–56.
23. Shevchenko, T. (2007), *ZhanroviosoblyvostipublytsystykyKostiantynaMoskalt-sia, ZbirnyknaposhanuprofesoraOleksandraAleksandrova z nahody 60-richchia*, *Astroprynt*, Odesa, pp. 400–408.
24. Iaruchyuk, A. (2016), *Svitohliadno-humanistychnakontseptsiiaMisheliaMontenia. Dys.nazobuttianaukstupeniakand. filos. nauk 09.00.05 — istoriyafilosofii*, 247 p.

*Стаття надійшла до редакції 26 липня 2017 р.*

УДК 821.161.1.08:791.2292

**«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ...»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ  
ФИЛЬМА Б. КАРАДЖЕВА «ДОСТАВЩИК СЛОВ»***Татьяна Шеховцова, д-р филол. наук, проф.**Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

*В статье предложен комплексный анализ различных видов интертекста, формирующих смысловое поле документального фильма Б. Караджева «Доставщик слов», посвященного писателю А. Гаврилову. Актуальность исследования определяется отсутствием киноведческих и литературоведческих интерпретаций «Доставщика...» и активным интересом современного литературоведения к вопросам взаимодействия текстов, относящихся к разным видам искусства. Показано, что режиссерская концепция фильма формируется как результат соотношения литературного, музыкального, живописного и кинематографического интертекстов. Интертекстуальные элементы служат средством соединения и взаимопроникновения «текста жизни» и «текста литературы», выполняют авторорефлективную функцию, акцентируют метафизическое измерение изображаемого и вместе с тем способствуют десакрализации центрального образа.*

**Ключевые слова:** *А. Гаврилов, Б. Караджев, интертекстуальность, мета-текстуальность, фильм-портрет, мотив.*

Документальный фильм Б. Караджева «Доставщик слов» (2002) посвящен владимирскому писателю Анатолию Гаврилову и выполнен в жанре фильма-портрета. Ни киноведческих, ни литературоведческих интерпретаций «Доставщика...» до сих пор нет. Между тем, в нем в полной мере воплотилась караджевская концепция документального фильма: «Как ни странно, в документальном кино автор в большей степени чувствует себя демиургом, чем в игровом кино. Он в большей степени создатель. В игровом кино режиссёр часто является интерпретатором сценария, литературной основы. А в документальном кино я имею дело непосредственно с интерпретацией реальности. <...> Возможность интерпретации жизненного материала в документальном кино огромна, оно вполне сопоставимо с поэзией и музыкой...» [21]. На самом деле литературная основа у фильма имеется, только более широкая, чем в случаях киноадаптации: в так называемых «писательских» фильмах «априори заложено прочтение жизни как текста, органически связанного с текстами произведений данного автора» [17]. Адекватное понимание режиссерского замысла невозможно без знания творчества «портретируемого» писателя и его художественных установок — интертекстуальных, метатекстуальных,

автобіографічних і проч. Задача данної статті — комплексний аналіз різних видів інтертекста, формуючих смислове поле фільма «Доставщик слов». Актуальність дослідження визначається активним інтересом сучасного літературознавства до питань взаємодії текстів, що належать до різних видів мистецтва (об'єктом інтермедіальності цитатності кінотекста одним з перших заговорив М. Ямпольський [26]).

Якщо говорити про життєвий матеріал, то документально-подієвий базис фільма мінімізований, як гаврилівська проза. Фабульний ряд — будні владимирського пошталюна, доставщика телеграм, який як би по сумісності виконує функції письменника. Або ж будні провінційного автора, підрабованого пошталюном. Згідно з режисерською задачею, ці дві лінії невіддільні: «Взагалом, одна з тем, яка мені завжди цікава, — існування творчої особистості в соціумі, середі, в якій вона живе. На мій погляд, письменник — найбільш завершені форма такого існування» [21]. Кадри письменницького і пошталюного сюжетів сменяють один одного в паралельному монтажі. Візуальний ряд монтується «вставками», в звуковому ж плані використовуються наплыви, що посилюють смисловою зв'язністю кінотекста.

Желание соотносить автора со средой не чуждо и критикам: неоднократно упоминалось, к примеру, о гавриловской провинциальности и маргинальности, о «телеграфном» стиле его прозы и т. п. Но фильм Караджева в социуме показывает внесоциальное, а в творческой личности — и творца, и человеческую индивидуальность. Замечательно, что в качестве героя фильма Гаврилов раскрывает скрытые, порой неожиданные грани своей личности.

Гаврилов-писатель читает собственные произведения, встречается с читателями, печатает на машинке (в том числе и титры к фильму, что сразу обозначает метатекстуальный аспект). В этих обыденных реалиях проступает, однако, абсурдистский колорит: машинку сменяет телеграфный аппарат, где текст как будто рождается без помощи автора; писатель адресует свое чтение то домашнему коту, то разномастной и зачастую далекой от литературных интересов публике. Заметим, что в прозе Гаврилова абсурд присутствует как неперемное свойство жизни: «резал розу, а получилась мартеновская печь» («Но где же розы?») [6, с. 42], «Вы проданы с аукциона за десять рублей землевладельцу Автономову из Суздаля. Там ваше место» («Дорога») [6, с. 11].

Гаврилов-почтальон разносит телеграммы, занимается текущей канцелярщиной, общается с сослуживцами. Однако абсурд подстерегает и здесь: старушка поздравляет внука с 8 марта, доставщик несет телеграммы несуществующим адресатам. В мирный будничныи ряд включаются праздники жизни — в сюжете почтальона это вечерние посиделки с застольем и танцами, в писательском сюжете — позирование скульптору и получение собственного бюста («Я памятник себе воздвиг <...> чужими руками»). В каждой из сюжетных линий есть ключевые эпизоды — «почтовое» танго, перекликающееся с танцевальным эпизодом из «Полетов во сне и наяву», и доставка бюста самому себе. Гаврилов везет бюст домой, отвечает на распросы троллейбусной попутчицы и вновь декламирует Пушкина («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). Эпизод с бюстом визуализирует характерный для постмодернистских реинкарнаций пушкинского «Памятника» прием — «упраздняется атрибут нерукотворный за счет актуализации прямого значения ключевой лексики» [24].

Реплики Гаврилова, обращенные к скульптору, полны иронии и самоиронии, в том числе и по поводу собственного творческого бессмертия: «Может, проще было посмертную маску снять?», «груз 200» (на военном жаргоне условное обозначение для перевозки погибших). Тема рукотворного памятника обыгрывается и в гавриловской прозе: в «Записках доставщика телеграмм» упоминается героиня, которая «приступила к борьбе за памятник мужу. Памятник у него есть, но он ей не нравится — у других лучше» [6, с. 112].

В одном из интервью писатель отметил некоторое расхождение своего видения и режиссерского: «— Продюсеру не нравится мой «наигрыш», — сообщает Гаврилов. — Он, кажется, не понимает, что это часть меня. Я считаю неправильным снимать троллейбусы, дворы и меня на их фоне. «Депутат вышел к народу!» Мне нравится, как снял Рихтера Годар — без окружения. Подумаешь, я — доставщик. Сколько снято работавших кочегарами. Да, есть проблемы, но давайте о музыке! То есть о литературе. И я сказал режиссеру: «Боря, ты не рискнул...» Может быть, он обиделся?» [25].

Гавриловские «наигрыши» — пританцовка у дверей почты на только что посыпанном песком льду, пародийный танец, песенные включения, рэповская импровизация — выделяют героя из повседневного фона, снабжая его «лица необщим выраженьем». Вряд ли, однако, Гаврилова можно считать «Гулливвером в стране лилипутов»

[12] — он органичен среде, в которой существует, и принят ею, хотя и не растворяется в своем окружении (это подчеркивается, в частности, «монофонической» организацией нарратива [16]). Подлинное «я» героя выявляется в лирическом сюжете фильма — он повествует об одиночестве, призвании, писательском предназначении, поисках себя, о жизни и смерти, времени и вечности. Как заметил Б. Караджев, «...если ты проследил за человеком, если увидел его, даже простые вещи в его жизни могут дорасти до символов» [4]. В символический ряд фильма может быть включена любая деталь — например, пробирающийся по крышам рыжий кот предстает то ли гавриловской цитатой, то ли иронико-символическим воплощением одиночества и свободы; ребенок, оказавшийся на чтениях или вечеринке среди взрослых, потому что его не с кем оставить, мог бы показаться просто документальной подробностью, если бы в памяти зрителя не жили дети из фильмов Феллини или Тарковского; отъезжающая машина с крестом вводит мотив уходящей жизни, конца жизненного пути и т. д.

Фильм Караджева снят, конечно, именно «о музыке, то есть о литературе» — о художнике, его творчестве и о тех, кому оно адресовано. Образ художника организует художественную реальность. Здесь и возникают скрепы между двумя сюжетами, соединяющие воедино две гавриловские ипостаси. Проблема литературного статуса «владимирского почтальона» до сих пор остается лейтмотивом большинства критических статей: «Гаврилова в любом времени сложно представить себе профессиональным литератором. Наоборот, профессия почтальона, человека, несущего чужие, непонятные и ненужные ему сообщения, кажется для него как для писателя идеальной...» [10]; «В случае с Гавриловым именно <...> «нелитературность» биографии является той внетекстовой реальностью, которая в немалой степени обеспечивает качество им написанного» [1, с. 241]. В подтверждение своих слов критики приводят многочисленные цитаты: «В Москве открылась международная книжная ярмарка. Года четыре тому назад меня пригласило на подобную ярмарку издательство «Запасной выход», и там я быстро сник и стал искать какой-нибудь запасной выход, чтобы убежать, исчезнуть» («Повседневность») [5, с. 15]. «Зачем притворяться, лукавить? Я не художник. Я здесь ошибочно. Это недоразумение...» («В Италии») [6, с. 20]. Однако подобное отождествление автора и повествователя убивает одно из главных свойств



гавриловской прозы — игровое, ироническое начало. Необходимый эстетический эффект возникает лишь при условии, что читатель сможет проникнуть в щель между автором и героем. Этот зазор сохраняется и в фильме, хотя Гаврилов привычно «натягивает» на себя характеристики своего главного персонажа — маленького человека, «обочинного» [3] героя, мечтающего о другой жизни, страдающего от разрушенных иллюзий. В фильме множество визуализированных цитат и сквозных мотивов гавриловского творчества: «Враги доставщика: непогода, праздничные дни, тьма, овраги, собаки», «Снег, сугробы, луна... Теперь он не обходит овраг, а скатывается вниз», «Поздняя телеграмма в овраг», «Новый доставщик-пенсионер. Седой, сухой, чрезвычайно подвижный. С телеграммами не ходит, а бегает» [6, с. 107, 110] («Записки доставщика телеграмм»), «Дома, домишки, халупы, кошки, собаки, кусты, деревья» («Письмо») [5, с. 19], битва со льдами и человек-ледокол («Лед») и т. д. Добавим, что рассказы Гаврилова кинематографичны в своей основе: им присущи фрагментарность, монтажность, визуальная изобразительность, создание «иллюзии сиюминутности», что облегчает перевод этой прозы на киноязык.

Одной из важнейших сюжетных скреп фильма становится проблема самоидентификации и самосотворения. «Надо что-то делать с лицом», — размышляет бреющийся Гаврилов, разглядывая свою физиономию в зеркале. Это самый крупный план фильма. Затем та же проблема затрагивается в исповедальном монологе, которым сопровождается создание бюста: «Мне все казалось, что у меня не то лицо... Я просто ненавидел свое лицо». Скульптор просит позирующего оставить отпечатки рук на еще не затвердевшем произведении. Мини-объятие как будто удостоверяет и уравнивает прототип и изображение. Однако троллейбусная пассажирка (рядовой зритель) выносит свой приговор: «Это не он!».

Ряд реципиентов — слушателей, читателей, зрителей — строится достаточно неожиданно. Лица и типы слушателей заставляют усомниться в возможности адекватного восприятия: пожилая женщина, напоминающая школьную учительницу на пенсии, рядом слушательница помоложе — провинциальная кокетка со следами былой красоты, солидный мужчина в форменном кителе... Чтение «Памятных дат» вроде бы должно казаться им эпатажным. Однако аудитория оказывается вполне благодарной — смех, аплодисменты, желание поучить автограф.

Обращается автор и к «племени младому, незнакомому» — как будто подчеркивая разницу в возрасте, упоминает о вечерах «для тех, кому за 30», и напевает песенку своей молодости — 1950-х годов: «Почему же опять и опять / Приглашаю тебя танцевать. / А как сладко сердцу моему / — Почему, почему, догадайся, почему!». В недопетом тексте песенки есть слова: «Танцевать я совсем не могу, / спотыкаюсь на каждом шагу», в которых можно усмотреть как развитие метатекстуальной проблематики, так и новый виток темы упорства, заданной в диалоге со скульптором, — настойчивое стремление установить коммуникацию по линии автор — читатель. Один из куплетов песенки как раз и вселяет надежду на восстановление коммуникации: «До утра я готов танцевать, / «Почему?» без конца повторять, / Чтобы встретить с тобою рассвет, / Долгожданный услышать ответ» [15].

Надежда, впрочем, не перерастает в уверенность: единственным слушателем во время домашнего чтения (кроме, конечно, остающихся за кадром оператора и режиссера) оказывается домашний кот. Центральные проблемы гавриловского творчества — проблема слова (языка) и проблема коммуникации — проступают в бесхитростных диалогах работниц почты с отправителями и получателями телеграмм («Вот здесь вот просто непонятно написано», «Вот это фамилия кому?...»). Факторы, затрудняющие коммуникацию, множатся — это и неразборчивость адреса, и неспособность адресанта выразить свою мысль, и косноязычие. Сравним в прозе: «Ниже остановимся более подробно. Ниже еще остановимся. Хотя... хотя куда уж ниже... да... хотя...» [5, с. 21], «Да, но... Хотелось бы отметить... Что... Не могли бы вы сказать...» [7, с. 58]. Критики давно пришли к выводу, что «Гаврилов не верит не только во власть языка, но и в минимальный коммуникативный успех» [10]. Недосказанность, невысказанность, непонятость — главные причины трагедий его героев. Поэтому в фильме так важны поиски нужного слова: «Можно с помощью слова урезонить самого агрессивного человека. Важно найти слово... Вот на чем я часто попадался — я не находил нужное слово». Но эта проблема обращена не только во вне: «Вечная тема Анатолия Гаврилова — попытка договориться даже не со внешним миром, а со своим же языком, со своим произведением, определить отношения автора и текста» [22]. Метапоэтическая проблематика становится одной из важнейших концептуальных скреп фильма.

70-летний Гаврилов принадлежит к воспетому Б. Гребенщиковым «поколению дворников и сторожей» и не забывает об этом в эпоху менеджмента и маркетинга: «Требуются сторожа, сторожа-дворники, сторожа-дворники-истопники, а также визажист-стилист» («Повседневное») [5, с. 68]. Его «почтальонство» так же позволяло сохранить внутреннюю свободу и отстраненность от мейнстрима, как «кочегарство» в знаменитой питерской котельной «Камчатка», где трудились В. Цой, А. Башлачев и проч. Однако уже в 1988 году Б. Гребенщиков заметил, что «поколение выросло из сторожей» [14]. Гаврилов же, упорно не порывая с профессией в постперестроечные времена, переосмыслил сам почтальонский статус. Фильм Караджева наглядно показывает, как профессия обретает метафизический смысл. Кстати, комментируя «Записки доставщика телеграмм», критики эту метафизичность акцентировали: «он переносит сообщения из одного «здесь» — в «другое». Он — посредник между «здесь» и «там» — со всем богатством присущих этому «там» культурных, трансцендентных смыслов» [2].

Случай Гаврилова и сходен, и отличен от аналогичных эпизодов из биографий его современников. Работавший лифтером П. Мамонов написал песню «Лифт на небо», в которой преображающий профессию символический образ возникает во сне лирического героя: «Мой день как вода ни то ни се / Моя голова пуста / Теперь я не пью теперь я лифтер / И еле считаю до ста. / Но стоит утихнуть этому дню / Лечь и поесть хлеба / Стоит уснуть и во сне я пою / Это лифт на небо. / Это лифт на небо» [20]. Для Гаврилова не существует двоемирия и возможности переключения в иную сферу, он живет здесь и сейчас, при этом не мысля себя опорой мироздания. Поэтому герой «Доставщика слов» (чье призвание — устанавливать коммуникацию, идти от человека к человеку) оказывается полемичен по отношению к певцам андеграунда, выполняя некую компенсаторную функцию: «Поколение дворников и сторожей / Потеряло друг друга / В просторах бесконечной земли / Все разошлись по домам. / В наше время, / Когда каждый третий — герой, / Они не пишут статей, / Они не шлют телеграмм, / Они стоят как ступени, / Когда горящая нефть / Хлещет с этажа на этаж» [14].

В песне Б. Гребенщикова возникает мотив голосов «откуда-то», слышимых лишь избранным, в котором интерпретаторы усматривают религиозные коннотации [19]: «И откуда-то им слышится пение.

/ И кто я такой, чтобы говорить им, / Что это мираж? (...) Молись за нас, если ты можешь. / У нас нет надежды, но этот путь наш / И голоса звучат все ближе и строже, / И будь я проклят, если это мираж» [14]. Гаврилов более суров к своим героям: когда они слышат «как будто голос какой-то из этого окошка неба», автор тут же развенчивает их иллюзии: «Да нет, это голос конвоира, выводящего проштрафившихся солдат на уборку территории» [6, с. 24]. Однако голоса продолжают звучать, и одну из своих журнальных подборок Гаврилов так и называет «Услышал я голос» [8]. Евангельская аллюзия здесь достаточно очевидна («И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома» (Откр. 14:2). Можно вспомнить и пушкинское «Бога глас ко мне воззвал...»). Но сакральное легко оборачивается профанным: один из «голосов» оказывается звучащим, видимо, с телеэкрана голосом Президента («Пора кончать»).

В фильме роль «голоса за кадром» выполняет авторское чтение, что указывает на особый статус творца и вместе с тем может восприниматься как еще один аргумент в пользу самодостаточности текста, то ли — по классическим канонам — вдохновляемого свыше, то ли — по неклассическим — живущего независимо от создателя.

Проза Гаврилова полна интертекстуальных отсылок и перекличек. Художественное пространство фильма также расширяется за счет интертекстуального фона. Литературной основой служит, конечно же, проза главного героя. В фильме использован прием «текста в тексте»: автор читает отрывки из трех своих произведений — «Записки доставщика телеграмм», «Памятные даты», «Падает снег». «Записки...» определяют событийную и пространственно-временную канву фильма, а также его метафизический план. В авторском сознании доставщик наделен творческим потенциалом, не случайно в одном из интервью писатель упомянул о нереализованном замысле: «Хотел написать рассказ о доставщике, который сам сочиняет и вручает необычные телеграммы, они меняют ход жизни адресатов» [25].

«Памятные даты» и «Падает снег» обозначают два типа героя и, соответственно, две жизненные позиции: герой рассказа «Падает снег» пытается противопоставить безыдеальной действительности свою идеальную мечту, герой «Памятных дат» изначально не верит в существование идеального. Основное содержание его жизни — почти сартровская тошнота («Блевал в житомирских лесах. Потом снова — дома, потом в Якутии, потом в Москве, а совсем недавно — в Хель-

синки, в Милане и в Берлине» [6, с. 41]). Оба варианта завершаются констатацией экзистенциального тупика. Трагизм повседневного существования несколько смягчает лирическая авторская интонация. Лейтмотивом, сопровождающим героя Гаврилова от юности до старости, становится шансон французского певца Адамо «Падает снег», который цитируется в трех произведениях: в раннем рассказе с таким же названием, в «Кармен-сюите» и «Остановимся ниже». Во всех названных текстах приводятся одни и те же строки: «падает снег, ты не придешь сегодня вечером. Падает снег... я умираю...» [6, с. 21, 22, 139, 205], служащие «тем лирическим камертоном, который определяет смысловой итог сказанного: безнадежную красоту, грусть и нежность жизни» [1, с. 245]. Проза Гаврилова основана на ассоциативных перекличках, мотивных повторах. Художественную целостность фильма также в значительной степени определяют сквозные образы и мотивы — танец, овраг, ночь, памятник.

Если героя тошнит от жизни, то писателя — от штампов и стереотипов: «...и все это многократно описывалось беллетристами, так многократно, что уже тошно читать и говорить об этом» [8]. Поэтому интертекстуальный диалог неизбежно ироничен. В фильме используется не только литературный, музыкальный, живописный, но и кинематографический интертекст. Танго у почтовых стеллажей с габаритной партнершей — травестированная отсылка к танцу Янковского и Гурченко из фильма «Полеты во сне и наяву» (кстати, снимавшегося во Владимире). Подсказку содержит реплика другой партнерши во время медленного танца «Анатолий Николаевич, не усните...». Герой Гаврилова родственен персонажу Янковского Сергею Макарову, ощущающему пустоту и бессмысленность жизни и пытающемуся прорваться за рамки опустылевшей повседневности, воспарить в небо. Интертекст, таким образом, выполняет метарефлексивную функцию (ср.: [13]).

Лейтмотивом фильма становится переход почтальона через овраг — спуски и подъемы по обледеневшим склонам, прозрачная пространственная метафора. В литературную историю оврага вписали свои страницы И. Тургенев, И. Гончаров, А. Чехов, Б. Пастернак, в творчестве которых семантика этого рокового топоса наделяется по преимуществу негативной коннотацией с инфернальным «уклоном» (см.: [18, с. 119–120]). Гаврилов вносит в этот образ свои нюансы (к примеру, в «Записках доставщика...» упоминается «рай цвету-

щего оврага»), однако семантика смерти, угрозы, опасности все же превалирует. В прозе Гаврилова любой предмет совсем по-чеховски «принадлежит сразу двум сферам — «реальной» и символической», он «мерцает — то светом символическим, то реальным» [23, с. 172]. В «Берлинской флейте» читаем: «Склон дня, жизни, просто склон с кустами и деревьями где-нибудь в районе газонаполнительной станции» [5, с. 312]. Скользя по ледяному оврагу, почтальон спешит донести убийственное своей банальностью сообщение: «Срочная телеграмма: «Яйца не покупай!», «поздняя телеграмма в овраг — дождь, гололед, тьма; в телеграмме: «Носки купила» («Записки доставщика телеграмм») [6, с. 107, 108].

Кинематографический пейзаж оврага напоминает зимнее полотно П. Брейгеля (только в фильме он практически безлюден): верхний ракурс, черно-белая графичность, деревья на снегу, коричневые крыши, четко обозначенная диагональ, по которой скользит взгляд наблюдателя. Статичности и неизменности оврага противопоставлена одинокая движущаяся фигура. Брейгель в «Охотниках на снегу» постепенно переходит от темных тонов на переднем плане к светлым на заднем, что углубляет панораму. У Караджева обратная динамика — переход от светлого к темному. Если в прозе Гаврилова провалы коммуникации необратимы, а экзистенциальные тупики непреодолимы, то герои фильма и режиссер все же оставляют зрителю некую надежду. Последний, третий эпизод с оврагом — путь во тьме и образ человека с фонарем — задают возвышенно-классическую версию темы искусства и художника («диогеновские» ассоциации — «Ищу человека!» — здесь явно второстепенны). В этом эпизоде режиссер меняет ракурс: овраг снимается не сверху, а снизу, изнутри, что намечает перспективу выхода. Однако маятник иронии делает свое дело: возвышенность визуального ряда тут же снижается гавриловским песенным речитативом. Популярная песенка 50-х годов «Мы идем по Уругваю, /ночь, хоть выколи глаза, / Слышны крики попугаев, / обезьяньи голоса...» (с оставшимся за кадром продолжением: «Но зато мы твёрдо знаем, / Что далёк и труден путь. / В диких джунглях Уругвая / Постарайся не уснуть» [11]) звучит экзотической и иронико-героической параллелью-аналогией «овражьему» сюжету.

Далее следует финальный рэповский монолог героя, в котором авторский смысл облечен в форму идеологических клише. Сквозь образ потерявшегося и найденного Павлика (кстати, это имя носят

герои рассказов «Падают снег» и «Остановимся ниже») проступают контуры то ли Пашки Корчагина, то ли Павлика Морозова: «Неси, доставщик, телеграмму в овраг, иначе ты просто не друг, а враг.. И я пойду в любой овраг, мне главное доставить... эту новость... Павлик нашелся... Павлик всегда живой». В художественном мире писателя «советские лозунги и эстрадные песенки <...> выступают <...> в роли «высокой» культуры, «обозначают» ее — для героев, у которых нет иного языка» [2]. В фильме песенные включения сокращают дистанцию между писателем и читателем, героем и зрителем, убирают потенциальный «пьедестал» живого классика, которому «памятник при жизни полагается по чину».

Рамкой фильма служит стук печатной машинки, в заключительных титрах все же представляющей зрителю собственно писательскую биографию. В прощальном взгляде скульптурного двойника читается, тем не менее, что-то грустно-ироничное, вроде: «Я — памятник себе. Другого мне не светит...» [9]. И все же в этом стуке, как и в песенке о Павлике, звучит та неодолима обреченность профессии, которой не страшны ни коммуникативные провалы, ни inferнальные овраги, ни экзистенциальные тупики. Как говорил один из героев Гаврилова (в рассказе опять-таки «почтовой» тематики — «Письмо»): «Уже пришел. Уже пишу» [5, с. 19].

Таким образом, интертекстуальные элементы в фильме «Доставщик слов» служат средством соединения и взаимопроникновения «текста жизни» и «текста литературы», выполняют авторефлексивную функцию, акцентируют метафизическое измерение изображаемого и вместе с тем способствуют десакрализации центрального образа.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Буровцева Н. Ю. Проза Анатолия Гаврилова / Н. Ю. Буровцева // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — № 1, том I (Гуманитарные науки). — С. 241–245.
2. Вежлян Е. Маргинальный материк (случай Анатолия Гаврилова) [Электронный ресурс] / Евгения Вежлян // Знамя. — 2010. — № 8. — Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4354>
3. Василевский А. Почтальон, или Пессимизм [Электронный ресурс] / Андрей Василевский // Новый мир. — 1998. — № 8. — С. 229–231. — Рец. на кн. : Гаврилов А. К приезду Н. : рассказы. — М. : Б-ка журн. «Соло», 1997. — 148 с. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1998/8/rec01.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/rec01.html)

4. Виктория Белопольская — Борис Караджев: Док. автор раздваивается. Новые тенденции в документальном кино [Электронный ресурс] // Искусство кино. — 2016. — № 1. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2016/01/>
5. Гаврилов А. Берлинская флейта: рассказы; повести / Анатолий Гаврилов. — М. : КоЛибри, 2010. — 320 с.
6. Гаврилов А. Весь Гаврилов / Анатолий Гаврилов. — М. : Emergency Exit, 2004. — 230 с.
7. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего: повесть; рассказы / Анатолий Гаврилов. — М. : КоЛибри, 2011. — 304 с.
8. Гаврилов А. Услышал я голос. Пять рассказов [Электронный ресурс] / Анатолий Гаврилов // Новый мир. — 2010. — № 5. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/5/ga4.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/5/ga4.html)
9. Галина М. Экс-монументум [Электронный ресурс] / Мария Галина // Арион : журнал поэзии. — 2005. — Режим доступа: <http://www.arion.ru/bcontent.php?bookyear=2005&name=88&id=1467>
10. Гулин И. Слово после сала—2011 [Электронный ресурс] / Игорь Гулин. <http://os.colta.ru/literature/projects/20135/details/20446/?expand=yes>
11. Де Филиппо А. Мы идем по Уругваю—2013 [Электронный ресурс] / Алессандро Де Филиппо. — Режим доступа : <https://www.proza.ru/2013/10/01/1430>
12. Дудукина Е. «Если хочешь инако мыслить — пиши хорошие рассказы» [Электронный ресурс] / Елена Дудукина // ДейЛи. — 2004. — № 5. — Режим доступа: <http://cinema.on33.ru/daily.shtml?action=a&n=5&a=13>
13. Кучина Т. Г. Функции «чужого слова» в метапоэтике С. Гандлевского / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев // Ярославский педагогический вестник. — 2014. — № 2, т. 1: Гуманитарные науки. — С. 208–212.
14. Поколение дворников [Электронный ресурс] // Время Z: журнал для интеллектуальной элиты общества. — Режим доступа: [www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/](http://www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/)
15. Почему? [Электронный ресурс] // Край родной. Тексты песен. — Режим доступа: [http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text\\_ppvsb1.htm](http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text_ppvsb1.htm)
16. Пронин А. А. Нарративные стратегии автора в портретной документалистике [Электронный ресурс] / А. А. Пронин // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2016. — Вып. 14 (235). — Т. 30. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/narrativnye-strategii-avtora-v-portretnoy-dokumentalistike>
17. Пронин А. А. «Чужой текст» в нарративной структуре документального биографического фильма: от цитаты до центона [Электронный ресурс] / А. А. Пронин // Мир лингвистики и массовых коммуникаций: электронный журнал. — 2016. — № 1. — Режим доступа: [http://www.tverlingua.ru/archive/043/02\\_043.pdf](http://www.tverlingua.ru/archive/043/02_043.pdf)



18. Разумова Н. Е. Чеховские овраги [Электронный ресурс] / Н. Е. Разумова // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. — 2015. — Вып. 10 (163). — С. 119–127.
19. Сергей, иеромонах. Кошунство или богоискательство? [Электронный ресурс] / Иеромонах Сергей // Те Deum laudamus! — Режим доступа: <http://arnaut-katalan.narod.ru/rybko5.html>
20. Тексты песен. Звуки Му. Петр Мамонов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pesni.net/text/Zvuki-MU-Petr-Mamonov>
21. Трокай М. Борис Караджев : Интонация — это документ времени [Электронный ресурс] / Мария Трокай // Звезда. — 2015. — Режим доступа: <http://zvzda.ru/interviews/59c29e72b50d>
22. Угольников Ю. Глас вопиющего в одиночестве [Электронный ресурс] / Юрий Угольников // Новый мир. — 2012. — № 1. — Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2012/1/u16.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/u16.html)
23. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 291 с.
24. Шишкина М. В. Фигуры интертекста с точки зрения теории прототипов (на материале прототипа «Памятник» в русской поэзии конца XX — начала XXI в.) [Электронный ресурс] / М. В. Шишкина // Грани познания : электронный научно-образовательный журнал Волгоград. гос. соц.-пед. ун-та. — 2015. — № 5 (39). Июль. — Режим доступа: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1438438876.pdf>
25. Язынин М. Анатолий Гаврилов: «Играю на одной струне» [Электронный ресурс] / Михаил Язынин // Призыв. — 2002. — Режим доступа: [www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory\\_index=0](http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory_index=0)
26. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. — М. : РИК Культура, 1993. — 464 с.

### **«Я ПАМ'ЯТНИК СОБИ...»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ ФІЛЬМУ Б. КАРАДЖЕВА «ПОСТАЧАЛЬНИК СЛІВ»**

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

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
shekhovt2@gmail.com*

*У статті запропоновано комплексний аналіз різних видів інтертексту, що формують смислове поле документального фільму Б. Караджева «Постачальник слів», присвяченого письменнику А. Гаврилову. Актуальність дослідження визначається відсутністю кінознавчих і літературознавчих інтерпретацій «Постачальника слів» і активним інтересом сучасного літературознавства до питань взаємодії текстів, що відносяться до різних видів мистецтва. Показано, що режисерська концепція фільму формується як результат співвідношення літературного, музичного, живописного і кінематографічного інтертекстів. Інтертекстуальні елементи служать засобом з'єднання і взаємопроникнення «тексту життя» і «тексту літератури», виконують авторефлексивну функцію, акценту-*

ють метафізичний вимір зображуваного і в той же час сприяють десакаралізації центрального образу.

**Ключові слова:** А. Гаврилов, Б. Караджев, інтертекстуальність, метатекстуальність, фільм-портрет, мотив.

## «I AM A MONUMENT TO MYSELF..»: THE INTERTEXTUAL FIELD OF B. KARADGEV'S FILM «THE SUPPLIER OF WORDS»

*Tatiana Shekhovtsova, Doctor of Philology, professor*

*V. N. Karazin Kharkiv National University*

*The article deals with the investigation of B. Karadjev's documentary film-portrait «The Supplier of Words» devoted to the modern Russian writer A. Gavrillov. The author gives the complex analysis of various intertexts forming the semantic field of this film. It is shown that the explanation of the director's concept is impossible without knowledge of A. Gavrillov's creativity and his intertextual, metatextual, and autobiographical goals. The research motivation is defined by the lack of interpretations of «The Supplier of Words» and the active interest of the modern literary criticism to the questions of the interaction of the texts belonging to different art forms.*

*The conceptual basis of the film is made by the semantic constants of Gavrillov's creativity — the problem of the word (language) and the problem of communication. The matters of self-identification and self-creation become the major subject fastening of this film. The real «I» of the hero is revealed in the lyrical plot which narrates about loneliness, calling, literary mission, self-search, life and death, time and eternity. The image of the artist organizes the art reality. Any household detail can receive symbolical filling.*

*The director uses a «text in the text» approach. The fragments of A. Gavrillov's works define the plot and the chronotop of the film, and also its metaphysical plan. Gavrillov's prose is based on the associative musters, and the repetitions of motives. Art integrity of the film is defined by through images and motives — dance, ravine, night, monument; they form the intertextual field of the film text.*

*In «The Supplier of Words», the author uses literary, musical, picturesque and cinema intertexts. The intertextual elements serve as the means of connecting and interosculating «the life text» and «the literature text», such elements carry out the autoreflective function, emphasize the metaphysical aspect of reality, and at the same time promote lowering of the central image.*

**Key words:** A. Gavrillov, B. Karadjev, intertextuality, metatextuality, film-portrait, motive.

### REFERENCES

1. Burovceva, N. Ju. (2012), «Prose of Anatoliy Gavrillov», Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik, no. 1, vol. I, pp. 241–245, [in Russian].
2. Vezhljan, E. (2010), «Marginal mainland (Case of Anatoliy Gavrillov)», The banner, no 8, available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4354> (access May 15, 2017) [in Russian].

3. Vasilevskij, A. (1998), «The postman, or pessimism», *Novyi mir — The new world*, no. 8, pp. 229–231, available at: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1998/8/rec01.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/rec01.html) (access May 15, 2017) [in Russian].
4. Viktorija Belopolskaja — Boris Karadjev: *Dok. author bifurcate. New tendencies in documentary cinema* (2016), *Art of the cinema*, no. 1, available at: <http://kinoart.ru/archive/2016/01/> (access May 15, 2017) [in Russian].
5. Gavrilo, A. (2010), *Berlinskaja flejta: Rasskazy; Povesti* [The Berlin flute: The Stories]. Moscow, KoLibri, [in Russian].
6. Gavrilo, A., (2004), *Ves Gavrilo* [All Gavrilo]. Moscow, Emergency Exit, [in Russian].
7. Gavrilo, A., (2011), *Vopl vperedsmotrjashhego: povest; rasskazy* [A lookout's cry: The stories]. Moscow, KoLibri, [in Russian].
8. Gavrilo, A., (2010), «I have heard a voice. The five stories», *Novyi mir — The new world*, no. 5, available at: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/5/ga4.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/5/ga4.html) (access May 15, 2017) [in Russian].
9. Galina, M., (2005), «Ex-monumentum», *Arion*, available at: <http://www.arion.ru/bcontent.php?bookyear=2005&name=88&idx=1467> (access July 10, 2017) [in Russian].
10. Gulin, I., (2011), «Word after fat», available at: <http://os.colta.ru/literature/projects/20135/details/20446/?expand=yes> (access May 15, 2017) [in Russian].
11. De Filippo, Alessandro, (2013), «We go on Uruguay», available at: <https://www.proza.ru/2013/10/01/1430> (access July 10, 2017) [in Russian].
12. Dudukina, E., (2004), «If you wish in another way — to think write good stories», *DeiLi*, no. 5, available at: <http://cinema.on33.ru/daily.shtml?action=a&n=5&a=13> (access May 15, 2017) [in Russian].
13. Kuchina, T. G., and Bokarev, A. S., (2014), «Functions of another's word in metapoetics of S. Gandlevskij», *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, no. 2, vol. 1, pp. 208–212, (access May 15, 2017) [in Russian].
14. «Generation of yard keepers», *Vremia Z — The time Z*, available at: [www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/](http://www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/) (access July 1, 2017) [in Russian].
15. «Why?» *Krai rodnoi — Native land. Texts of songs*, available at: [http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text\\_ppvsb1.htm](http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text_ppvsb1.htm) (access May 15, 2017) [in Russian].
16. Pronin, A. A., (2016), «Narrative strategy of the author in portrait documentary», *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Series: Gumanitarnye nauki*, iss. 14 (235), vol. 30, available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/narrativnye-strategii-avtora-v-portretnoj-dokumentalistike> (access May 15, 2017) [in Russian].
17. Pronin, A. A., (2016), ««Another's text» in narrative structure of documentary biographic film: from the citation to centone», *World of linguistics and mass communications: electronic magazine*, no. 1, available at: [http://www.tverlingua.ru/archive/043/02\\_043.pdf](http://www.tverlingua.ru/archive/043/02_043.pdf) (access May 15, 2017) [in Russian].

18. Razumova, N. E., (2015), «Chekhovian ravines», Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, iss. 10 (163), pp. 119–127, [in Russian].
19. Sergij, ieromonah. «Blasphemy or search of God?» Te Deum laudamus! available at: <http://arnaut-katalan.narod.ru/rybko5.html> (access May 15, 2017) [in Russian].
20. Teksty pesen [Texts of songs], Zvuki Mu. Petr Mamonov, available at: <http://www.pesni.net/text/Zvuki-MU-Petr-Mamonov> (access May 15, 2017) [in Russian].
21. Trokaj, M., (2015), Boris Karadjev : «Intonation — this is a dokument of the time», Zvezda — The star, available at: <http://zvzda.ru/interviews/59c29e72b50d> (access June 25, 2017) [in Russian].
22. Ugolnikov, Ju., (2012), «A voice of cryer in loneliness», Novyj mir — The new world, no. 1, available at: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2012/1/u16.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/u16.html) (access May 15, 2017) [in Russian].
23. Chudakov, A. P., (1971), Pojetika Chehova [Poetics of Chekhov], Moscow, Nauka, [in Russian].
24. Shishkina, M. V., (2015), «Figures of intertext from the point of view of the theory of prototypes (on the material of prototype «Monument» in Russian poetry of the end XX — the beginnings of XXI century)», Grani poznaniya: jelektronnyj nauchno-obrazovatelnyj zhurnal Volgogradskogo gosudarstvennogo socialno-pedagogicheskogo universiteta, no. 5 (39), available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1438438876.pdf> (access May 15, 2017) [in Russian].
25. Jazynin, M., (2002), Anatolij Gavrilov: «I play one string», Prizyv — Appeal, available at: [www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory\\_index=0](http://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory_index=0) (access May 15, 2017) [in Russian].
26. Jampolskij, M. B., (1993), Pamjat Tiresija. Intertekstualnost i kinematograf [Memory of Tiresiy. Intertextuality and cinematograph], Moscow, RIK Kultura, [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 17 липня 2017 р.*

## ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

---

УДК 811.161.2'373.23

### ЕЛЛІНСЬКО-РИМСЬКА ПОЕТОНІМІЧНА ОПОЗИЦІЯ У ПОЕМІ «ОРГІЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Тетяна Крупеньова, канд. філол. наук, доц.*

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»  
e-mail: taniakrupenev@mail.ru*

*У статті проаналізовано еллінсько-римську поетонімічну опозицію, особливості функціонування і стилістичну роль поетонімічних форм у драматичній поемі «Оргія» Лесі Українки, висвітлено роль власних назв у побудові художнього твору.*

*Ключові слова: власна назва, поетоніми, поетонімічний простір, поетонімічна опозиція.*

Художній світ кожної творчої особистості має свої прикмети. Якщо ж ідеться про такого видатного майстра художнього слова, яким є Леся Українка, то можна сказати з певністю — її стильова манера, особливості слововживання й світобачення по-справжньому неповторні. Навіть один вилучений з її творів рядок настільки промовистий, що одразу можна впізнати, кому він належить. Особливо це стосується означення предметного світу її драматургії. Цим фактором посилюється **актуальність** представленого дослідження, в якому подається спроба ретельного аналізу образів-називань в драматичній поемі «Оргія» Лесі Українки.

**Метою** представлені статті є дослідження називань предметного світу, його наповнення та функціонування, з'ясування ролі і питомої ваги власних назв у структурі ідіостилію поетеси. Реалізація поставленої мети потребує розв'язання наступних **завдань**: провести систематизацію і класифікацію форм вираження предметності, які зафіксовані в досліджуваному творі; проаналізувати функціонування поетонімів як певного лексичного ареалу в поезії української письменниці; встановити еллінсько-римську поетонімічну опозицію у драматичній поемі «Оргія» Лесі Українки.

**Об'єктом дослідження** є драматична поема «Оргія» Лесі Українки. **Предмет дослідження** — різноманітні типи поетонімічних компонентів, що створюють певний поетонімічний простір творів української письменниці.

28 березня 1913 року Леся Українка закінчила драматичну поему «Оргія». Головний герой — корінський співець Антей, що лишається вірним своєму поневоленому народу, своєму мистецтву. Римляни-поневолювачі прагнуть загарбати все, заволодіти величезними художніми цінностями давньої Еллади. В оселю Антея одне за одним приходять нещастя — зрада улюбленого учня, відступництво друга, дружини Нериси — усі перекинулись до завойовників. Лишається непохитним один Антей.

«Оргія» свідчить про невгасимий інтерес поетеси до минувшини у її суголосності з пекучими проблемами сучасності. В. Жила написав про «Кассандру» Лесі Українки: «Отже, Троя — це Україна». Тим самим він фактично перефразував слова Б. Якубського про «Оргію», що мали під собою значно вагомніше підґрунтя: «Подолана Еллада є Україна, її гнобитель і тому ворог — царська Росія» [4, с. 178]. Розглядаючи «Оргію», М. Кудрявцев дуже слушно відзначає: «політичні алюзії в античній темі є сміливо одвертими, порушуючи сучасні найбільші питання про долю поневоленого й зрусифікованого... рідного народу» [3, с. 101]. Дійсно, «історія стародавньої... Греції була лише тим благодатним матеріалом, на основі якого Леся Українка дала художньо-узагальнену картину життя власної уярмленої вітчизни» [3, с. 101]. Пор. хоч би таке — Хілон: «Ну, все ж тепер латинське...» — Антей: «...Як? Я, і ти, і наша рідна мова / латинськими вже стали?» [5, с. 167]; «Кого ми на собі / з безодні варватства на гору несли? / Чи ж не лягли ми каменем наріжним / до мавзолею нашим переможцям?» [5, с. 190].

Боротьба за збереження національної самобутності, національної ментальності проходить через усю драматичну поему, і тут одверті українські алюзії — на кожному кроці. Образотворчою є опозиція варіативних назв **Еллада** — **Греція** (алюзія: **Україна** — **Малоросія**). Назву **Еллада** уживають виключно елліни, а **Греція** — виключно римляни. Те ж стосується й похідних утворень. Пор.: 1) Антей: «*Діди приймали / вінці свої з рук матері Еллади*»; «*Всі боги Еллади / мені воліли викупить з неволи / малу дитину еллінського роду*»; «*відколи безславна / сама Еллада — елліни повинні / жаждою слави в серці заглушити*» [5, с. 193]; 2)

Меценат: «Пам'ятай же, / що Рим ходив у **Грецію** до школи»; «Якби так Рим на **Грецію** розсердивсь / і відитовхнув, та закричала б «гину!»; прокуратор: «А **Греція** в своїй преславній школі / навчила Рим лиш бабських теревенів» [5, с. 202, 204]; похідні, теж у мові римлян: прокуратор: «гатованої міцно мови, / єдиної, всесвітньої, як наша, / не мали греки зроду» (як ця думка перегукується з шовіністичними оцінками української мови); «Оце ж і плід від **грецької науки**» і навіть так: «У **гречуків** отих усі герої» [5, с. 202, 203, 201].

У цю опозицію вплітається не менш експресивне протиставлення **Римові**. Римляни згадують назву **Греція** лише в зіставленні з Римом. Греки, передусім Антей, це зіставлення, але з діаметрально протилежною кваліфікацією, теж проводять: Антей: «Яких співців скуповує наш **Рим!** / Зовсім уже пішла в старці **Еллада**»; Неріса: «Тепер в **Елладі** той лиш має славу, / кого похвалить **Рим**» [5, с. 195, 194]. Підступний Меценат хоче зняти це протиставлення, уживши навіть імення **Еллада**, а не **Греція** (це єдиний випадок у творі, коли римлянин використовує назву **Еллада**, що лише акцентує його лицемірство): «Ти уяви, що в сьому домі / шлюб відбувається **Еллади з Римом**» [5, с. 215].

Взагалі, хоч дія твору відбувається в **Корінфі**, найуживанішим топом тут є **Рим**. Цей поетонімічний прийом дозволяє показати, як Рим фізично чавить, асимілює еллінську духовність. Назви **Еллада** разом з **Грецією** з'являються тільки 17 раз, а **Рим** — 23. **Корінф**, хоч він є місцем дії, згадується тільки 12 раз, причому називається і **Корінфська затока** і навіть породжена уявою префекта **Корінфська республіка**: «Наш Меценат відомий філеллен, — / коли б іще не відділив од Риму / **Корінфської республіки!**» [5, с. 203]. **Корінф**, власне, не є у творі таким облігаторним онімом, як назви **Еллада**, **Греція**, **Рим**. Це місто «було підказане під час подорожі поетеси до Єгипту через Чорне, Середземне, Егейське моря, коли вона особливо пройнялася хвилюванням за долю Еллади, яка в той час вела визвольну боротьбу проти турків» [3, с. 101]. Дія з тим же успіхом могла відбутися і в іншому визначному грецькому місті.

Інші топоніми твору не відіграють (окрім **Танагри**) такої вагомої ролі і, зумовлюючись тематикою драматичної поеми, мають мистецьке спрямування. Це столиця і головний мистецький центр **Афіни**, це і гори, де живуть боги. Префект самозадоволено заявляє, що тепер навіть боги мають співати панегірики «генієві Риму. / **Парнас, Олімп і всі святі гори** / тепер і його імперії дістались» [5, с. 209].

Опозиція власних назв ще більшою мірою проявляється в антропонімії. Можна твердити, що опозитивність стала головною засадою побудови предметного світу «Оргії». Імена, які поза сюжетом сприймаються як нейтральні, у сюжетному протиставленні набувають властивостей імен-контрастів, імен-опозиції, посилюючи контрастну побудову всього твору. Ця контрастність прослідковується в «Оргії» на всіх іменах, які групуються за будь-яким сюжетним протистоянням. Пор. хоч би опозицію **Неріса** — **Евфрозіна** у мові Герміони: *«Се не докори, сину, тільки правда. / Чи ти ж не дав на викуп за Нерісу / всю спадщину по батьку й добру / пайку свого зарібку? /.../ На викуп за Нерісу ми стяглися / але на посаг нашої Евфрозіні / навряд чи стягнемось. А чим же доля / старої дівки краща, ніж рабині? /.../ Неріса все причепуриться якось, / а Евфрозіні то немає й стрічки»* [5, с. 169–170].

Але провідна антропонімічна опозиція твору **Антей** — **Меценат**. Вона має й генетичну, кореневу узасадненість. Про **Мецената** прямо сказано у вступному переліку «Діячі», що це *«багатий, значний римлянин, нащадок відомого Мецената»* [5, с. 163], а у вступній ремарці до другої дії уточнено, що це нащадок *«того славетного Мецената, що жив за Августа»* [5, с. 199]. Отой «славетній» Гай Цільний Меценат (помер 8 р. до н. е.) матеріально підтримував митців, зокрема поетів Вергілія та Горация, скеровуючи їх на прославлення Августа. Його ім'я стало загальною назвою багатого покровителя мистецтв, і митці в Україні, як і в усьому світі, досі шукають (рідше — знаходять) меценатів.

А про родовід **Антея** нічого не сказано. Меценат пояснює своїм колегам — префектові й прокураторові: *«Антей не раб, а вільний громадянин /.../. В Коринфі / його родину здавна поважають, / колись якісь герої з неї вийшли»* [5, с. 201]. Але ж Леся Українка добре знала міфологічного Антея, сина Посейдона і Геї, тобто землі, наймогутнішого з гігантів. І не випадково дала своєму головному героєві це ім'я, навіть натякнувши на зв'язок (*«якісь герої з неї вийшли»*). Геракл задушив Антея, відірвавши його від землі. А поки Антей торкався землі, він був нездоланим. Лесин Антей від землі рідної Еллади не відривався і задушив себе сам — струною з Меценатової ліри. Аналогія — повна. Ліна Костенко пишучи про «Оргію», означила її головного героя так: *«співець з безсмертним і символічним іменем Антей»* [2, с. 45].

Імена **Антей** і **Меценат** є найбільш повторюваними в «Оргії». Вони вживаються у тексті 50 раз (знов симетрія) і знаходяться у відвертій



опозиції. Антей і Меценат — провідні, знакові фігури драматичної поеми: «*В тобі, Антею, / уся надія наша*»; «*і тільки тим богам живе́ть-ся добре, / що мають гідність римських громадян / або принаймні ласку Мецената / всесвітнього, а той є геній Риму*» [5, с. 173, 209].

Знаковим у творі є й ім'я жінки Антея, викупленої ним колишньої рабині **Неріси**. Ім'я **Неріса** теж має міфологічне коріння, походячи від гр. Νηρηΐς, стягнуено Νηρηΐς «нереїда». Нереїди — то морські німфи, доньки морського бога Нерея. Найближчим до обраної Лесею Українкою форми є англ. ім'я Nerissa, ужите, до речі, У. Шекспіром у комедії «Венеціанський купець». Зв'язок **Неріси** з «Оргії» з нереїдами можна вбачати в тому, що нереїди (як і Неріса) відзначалися надзвичайною вродою. Ім'я характеризує зовнішність.

Решта антропонімів твору має меншу художню навантаженість, але водночас ніяк не меншу художню привабливість. Для двох талановитих відступників, **Хілона** і **Федона**, Леся Українка використала римовані імена: обоє рябове. Вони сприймаються як імена-пароніми. При цьому взято імена історичних осіб: Хілон належав до сімох мудреців VI ст. до н. е., а Федон — то грецький філософ V ст. до н. е., ім'я якого використав Платон. При цьому персонажі зі своїми протонімами ніяк не пов'язані. Обране для сестри і однодумця Антея ім'я **Евфрозіна** досі функціонує як українське жіноче ім'я у формі **Єфросинія**, розмовне **Пріська**. Ім'я це — міфологічне: так звали одну з трьох харит, грецьких богинь вроди й родючості. Походить воно від гр. εὐφροσύνη «радість, веселість». Для Антея вона **Антігона** і **Ніке**. Перша, згадувана в драмі як персонаж трагедії Софокла «Антігона», є міфологічною фігурою, донькою Едіпа, що віддала життя заради брата Полініка, а друга — богиня перемоги. Антей мовить Евфрозіні: «*Бо ти сама у мене Антігона!*»; «*ти одна мені даєш тріумфи, / бо ти для мене Ніке!*» [5, с. 172]. З міфології взято імена ще двох персонажів драми. Це **Герміона**, мати Антея, **Евтім**, раб Мецената, що не названий у списку «Діячі», хоч згадується в творі частіше за Герміону (7 раз, Герміона — тільки тричі). Міфологічна **Герміона** — донька Єлени та Менелая, а **Евтім** — герой, що подолав жорстоке страховисько. Обидва імені досі живуть в українському іменнику — у формах **Єрміонія** та **Євтим**. Останнє широко знане в українізованій формі **Юхим**.

Зв'язки усіх цих антропонімів, з одного боку, з міфологічною давниною, а з другого — з українською сучасністю надають поетонімічному забезпеченню драми особливої доброти: і екзотика є,

і щось рідне крізь неї просвічує. Такими були поетонімічні пріоритети Лесі Українки. Усі називання персонажів «Оргії» однолексемні, що й притаманно було античній Елладі. Лише один раз у ситуації самоназивання, відповідаючи на запитання «*Хто там?*» Хілон уживає дволексемну антропоформулу: «*Се я, Хілон Алкмеонід*» [5, с. 163]. **Алкмеоніди** — це афінський рід, заснований Алкмеоном, що вважався нащадком Нестора, наймудрішого учасника Троянської війни.

Уся поема пронизана античною, конкретно-грецькою міфологією, яка, опосередковано відбиваючись в іменах персонажів, широко представлена тут і в прямому своєму сенсі. Грецькі божества та герої стають у драматичній поемі символами Батьківщини, національними святинями. Особливо це проявилось у виголошеній Антеєм філіппіці, скерованій проти Федона: «*Йди служи своєму Меценату, / забудь краси великі заповіти, / забудь нескортий образ Прометейя, / борця проти богів, забудь і муки / Лаокоона, страдника за правду, / не згадуй героїні Антігони, / ні месниці Електри. Викинь з думки / Елладу, що, мов Андромеда скута, / покинута потворі на поталу, / з нудьгою жде Персея — оборонця. / Ти не Персей, бо ти закам'янів / перед обличчям римської Медузи*» [5, с. 191]. У різних місцях твору називаються **Персефона**, **Афродіта**, **Діоніс** і особливо **Аполлон**. Характерну думку висловила Евфрозіна: «*Аполлон один / з усіх богів не розлюбив Еллади, / і є ще їй надія на життя. / А поки Аполлон є на Парнасі, / то й музи будуть з ним*» [5, с. 173]. Цю думку продовжив Антей на тій трагічній оргії у Мецената. Коли префект гордовито заявив, що «*більше в цілім краї / гетерій не було, нема й не буде*» (фактично це парафраз Валуєвського циркуляру про українську мову), Антей спокійно відповів: «*Ти помиляєшся, ще є одна*». І пояснив: «*На Парнасі. Дев'ять і один / там сходяться на оргії таємні*». Префект тут же перекрутив і, показова річ, постарався підмінити еллінські позначення **Аполлон** і **музи** римськими: «*Ті «дев'ять і один» — Феб і Камени — / зовсім то не гетерія таємна, / а хор панегірістів*» [5, с. 208]. **Камени** дійсно стали римськими відповідниками грецьким **музам**. Але для Аполлона римська міфологія ніякої заміни не знайшла, довелося префектові, щоб не ужити ім'я **Аполлон**, використати його епітет **Феб**, грецьке ж слово Φοῖβος «сяючий».

Отже, еллінсько-римська поетонімічна опозиція, простежувана, як ми пересвідчилися, у всій драматичній поемі, завершилась у цьому епізоді аж ніяк не фанфарною, але переконливою перемогою еллін-

ських першоджерел над усією римською культурою. Водночас поетеса виразно вказує й на українські паралелі.

У подальших розвідках вважаємо за перспективне звернути увагу на застосування асоціативних експериментів різних типів у дослідженнях з літературної ономастики та спрямувати зусилля на висвітлення жанрової специфіки у функціонуванні поетонімів художніх творів різних жанрів.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Жила В. Пророчий дар безсилої жінки (Драматична поема Леси Українки «Кассандра») / В. Жила // Леся Українка. 1871–1971: збірник праць на 100-річчя поетки. — Філадельфія, 1971. — С. 145–162.
2. Костенко Л. В. Поет, що шов сходами гігантів / Л. В. Костенко // Леся Українка. Драматичні твори. — К.: Дніпро, 1989. — С. 5–58.
3. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст./ М. Кудрявцев. — Кам'янець-Подільський, 1997. — 270 с.
4. Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років / П. Одарченко. — К.: Вид-во М. П. Коць, 1994. — 239 с.
5. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1975–1979. — Т. 6.

### **ЭЛЛИНСКО-РИМСКАЯ ПОЭТОНИМИЧЕСКАЯ ОППОЗИЦИЯ В ПОЭМЕ «ОРГИЯ» ЛЕСИ УКРАИНКИ**

*Татьяна Крупенёва, канд. филол. наук, доц.*

*ГУ «Южноукраинский национальный педагогический университет  
имени К. Д. Ушинского»*

*В статье проанализирована эллинско-римская онимичная оппозиция в драматическом произведении «Оргия» Леси Украинки, определена роль собственных имён в построении художественного произведения.*

**Ключевые слова:** *имя собственное, поэтоним, поэтонимическое пространство, поэтонимичная оппозиция.*

## HELLENIC-ROMAN POETOLOGICAL OPPOSITION IN THE POEM «ORGY» BY LESYA UKRAINKA

*Tatiana Krupenyova, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer  
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky,  
Odessa, Ukraine*

*The article analyzes the Hellenic–Roman poetological opposition, the features functioning and the stylistic role of the poetological forms in Lesya Ukrainka’s drama «Orgy», and their role in the construction of a work of art. The purpose of the presented article is to study onomasticon, its content and operation, and clarify the role and proportion of proper names in the structure of poetesse’s idiosstyle. The aim of the presented paper is to study onomasticon, its content and operation, clarify the role and share of proper names in the structure idiosstyle poet. Realization of this goal requires the following tasks: to systematization and classification of mastic material which is fixed in the investigated product; explore poetonyms functioning as certain lexical range in the poem by Lesya Ukrainka; set the Hellenic–Roman onimichnu opposition in a dramatic poem «Orgy» Lesya Ukrainka.*

*The object is a poetic speech Lesya Ukrainka The subject of the research — different types onimnyh components, creating a space onomastic in the poem by Lesya Ukrainka. No concocted proper nouns can be discovered in Lesya Ukrainka’s dramatic prose — she operates with real onyms corresponding to the depicted place and time. Besides she relies first of all on anthroponyms, toponyms and theonyms. There are no neutral onyms in the analysed works: careful choice of proper nouns and high expressiveness. It is achieved by the phonetic form of onyms, their etymology, diversity and associative character.*

*The whole poem is riddled with ancient, specifically Greek mythology, which is indirectly reflected in the names of the characters, well represented here and live his way. Greek deities and heroes are characters in a dramatic poem Fatherland, a national shrine.*

*Key words: proper noun, poetological forms, poetological space, poetological opposition.*

### REFERENCES

1. Zhyla, V. (1971), «Prorochij dar bezsyloi’ zhinky (Dramatychna poema Lesi Ukrainky «Kassandra»)» *Lesya Ukrainka. 1871–1971. Proceedings on the 100th anniversary* [«The prophetic gift powerless women (Ukrainian Lesya dramatic poem «Cassandra»)», *Lesja Ukrai’nka. 1871–1971. Zbirnyk prac’ na 100-richchja poetky.* — Filadel’fija, 1971, pp. 145–162 [in Ukrainian].
2. Kostenko, L. V. (1989), «Poet, shho ishov shodamy gigantiv», *Lesja Ukrai’nka. Dramatychni tvory* [«The poet, who was walking the stairs giants», *Lesya Ukrainka. Dramatic works*], Kiev, Dnipro, pp.5–58 [in Ukrainian].
3. Kudrjavcev, M. (1997), *Drama idej v ukrai’ns’kij novitnij literaturi XX st.* [The drama of ideas in Ukrainian recent literature of XX century], Kam’janec’-Podil’s’kyj, 270 p. [in Ukrainian].

4. Odarchenko, P. (1994), *Lesja Ukrai'nka: Rozvidky riznyh rokiv* [Ukrainian Lesya: Exploration of different years], Kiev, Vyd-vo M. P. Koc', 239 p. [in Ukrainian].
5. *Ukrai'nka, Lesja (1975–1979), Zibrannja tvoriv: U 12 t.* [Collected Works: in 12 vol.], Kiev, Nauk.dumka, vol. 6. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15 серпня 2017 р.*

УДК 821.161.2

## ГЕНДЕРНИЙ КОД У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Ольга Подлісецька*, канд. філол. наук, доц.

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

*Стаття присвячена осмисленню наскрізного гендерного коду прози Лесі Українки, спрямованого на руйнування патріархальних канонів реалістичного письма. У статті досліджується проза Лесі Українки з позицій гендерного аналізу, проаналізована точка зору письменниці, яка у своїх оповіданнях демонструє загальне уявлення про жінку та місце жінки у суспільстві. Акцентовано увагу і на проблематичності феміністичного дискурсу в українському літературознавстві протягом ХХ — поч. ХХІ ст.*

**Ключові слова:** жіноча проза, гендерний код, новий тип героя.

Справжньою *terra incognita* літературознавства є прозові твори Лесі Українки, де, як і у драмах, вона пропонує жінку як альтернативного героя. Жіноче письмо взагалі не досліджене в українському літературознавстві, а особливо не досліджена проза Лесі Українки — це та частина її творчості, яка чомусь відходить на другий план. Починаючи з 1976 р., коли вийшла перша монографія Л. Кулінської «Проза Лесі Українки», літературознавці в рецепції прозового доробку письменниці обмежувались поодинокими статтями. Мирослава Крупка період в українській літературі к. ХІХ — поч. ХХ ст. визначає як культурний жіночий ренесанс. На той час зрушення у феміністському дискурсі вже були істотні, але вони входили у свідомість складними шляхами. На мистецьку арену виходить численна плеяда письменниць: Євгенія Ярошинська, Грицько Григоренко, Наталя Кобринська, Дніпрова Чайка, Катря Гриневичева, Любов Яновська, Людмила Старицька-Черняхівська та ін. Але справжніми, глибокими руйнівницями патріархального усталеного погляду на жінку були Леся Українка та Ольга Кобилянська: «Той факт, що саме дві жінки пробували зруйнувати панівну ідеологію у сфері культури, не здається випадковим. Так само не здається випадковим, що серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприйняли модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою, упередженням чи повним запереченням, були майже виключно чоловіки» [12, с. 69] (відома негативна рецепція на прозові твори письменниць з боку М. Павлика, І. Франка, С. Єфремова.

О. Забужко з гіркотою зауважує, що «довший час цю прозу поведося розглядати як такий собі факультативний доважок до її доробку поетеси, і майже ніколи, до піонерської спроби В. Агеєвої («Поетеса зламу століть». — *О. П.*) — як початки української жіночої психологічної прози, з недемонстративною, але від того не менш сильною й істинно новаторською «гендерною маркованістю» на всіх рівнях, від дискурсивних стратегій до тем і сюжетів» [6, с. 513]. Показово, що літературознавці-чоловіки і зараз не визнають доцільності досліджень гендерного спрямування творчості письменниці (виняток становить Роман Веретельник [3], який «виступив піонером феміністичного «лесезнавства») [6]. Так, фемінізм Лесі Українки далеко не однозначний, він «підтекстовий» і, можливо, це і дає підстави Я. Поліщуку вважати, що «запрограмованість провідними феміністичними ідеями» робить висновки В. Агеєвої про Лесю Українку «неглибокими і нецікавими» [13], а Л. Скупейку взагалі заперечити фемінізм письменниці: «Не можна запідозрити «жінок Косач» у захопленні фемінізмом і тоді, коли мовиться безпосередньо про жіночий рух» [14, с. 41]. І ще до «Блакитної троянди» (1896), яка «засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань авторки» [2, с. 54], Леся Українка ще з 1888 року в оповіданнях окреслює гендерну проблематику. І якщо героїні-інтелектуалки драм були ігноровані критикою («Нові жінки Лесі Українки, в силу того, що вони зодягнені в історичні костюми, zostалися майже не поміченими» [1, с. 437]), то героїні її прози, можна припустити, взагалі залишились не сприйнятими критиками всерйоз. Вже давно назріла потреба переглянути прозу Лесі Українки у літературознавчо-гендерному дискурсі. Гендерною літературною теорією та критикою в українській літературі зацікавились В. Агеєва, С. Павличко, Т. Гундорова, О. Забужко. Їхні підходи базуються на засадах американської й французької школи (Елейн Шовалтер, Аннет Колодна, Юлія Крістева та ін). Проза Лесі Українки зацікавила нас з боку гендерного аналізу, який, «зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховуючи різні ціннісні орієнтації» [1, с. 426]. В контексті української літератури і зокрема жіночого письма зламу віків феміністичне стало синонімом модерного. Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імпер-

сональних жінок, які домінували у національній культурі XIX століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність.

В першій монографії, присвяченій прозі Лесі Українки (1976), авторка «єдиним твором, у якому знайшовся відгомін модного у той час жіночого руху», називає повість «Жаль» [11, с. 31]. Звичайно, в епоху соцреалізму це твердження не видається дивним, хоча вже у 1890-х роках письменниця активно порушує такі модерністські теми, як теми жіночої дружби, незалежності жінки тощо. Відлуння «модного» феміністського руху можна знайти у кожному оповіданні Лесі Українки, щоправда, авторська інтерпретація цього руху закодована та міститься у підтексті. Леся Українка всіляко відмежовувалась від декларативності феміністичних постулатів, навіть відверто засуджувала «жіночий сепаратизм», завжди виступала проти будь-яких ідеологічних доктрин (релігійних, гендерних тощо). Неявність, недокументованість «руху» і дає підстави чоловікам-літературознавцям твердити про відсутність феміністичної позиції у Лесі Українки. Якщо вірити поверховим доказам непричетності письменниці до гендерного руху, то докази ці можна знайти у замовчуванні критики не те, що фемінізму, але і факту повноцінної художньої вартості прози Лесі Українки. У листах, де вона всіляко відхрещувалась від участі у суто жіночих виданнях: «І така се вже вузьенька річечка, ці жіночі видання. Коли ж кому і так судилось не глибоко та не широко плавати, то не хочеться позбавляти себе остатньої волі. А гадаю, що англічанки не такими річками виплили в море» [15, с. 342], — так пише Леся Українка М. Павлику. Але феміністська позиція Лесі Українки була особлива, незалежна, вона яскраво постає у її листуванні з М. Драгомановим, О. Маковеєм та М. Павликом, не кажучи вже про наявність гендерного коду у творах (тут він присутній більше у підтексті). Жіноча незалежність у творах, листах, поглядах Лесі Українки дійсно відрізняється від позиції галицьких письменниць Н. Кобринської, О. Кобилянської та ін. Протягом усього листування письменниця з подивом згадуватиме про «образу» Н. Кобринської через небажання Лесі Українки долучатись до публікацій в окремих жіночих виданнях.

Гендерний код Лесі Українки постає чи не в кожному оповіданні. Зокрема, О. Забужко зазначає, що з огляду на актуалізацію теми «мезальянсу» повість «Жаль» варто прочитувати «у приналежно-



му історичному контексті — як документ із життя жіноцтва вищих класів імперії напередодні її занепаду» [6, с. 390]. Леся Українка яскраво вимальовує стереотипний жіночий підхід до вибору свого місця в житті («Пізно», «Розмова», «Над морем»), меркантильність, легковажність оточуючих її жінок. Звернувшись до листів, бачимо в них підтвердження цього: «Дивує мене Людя (йдеться про доньку М. П. Старицького. — *О. П.*), їй Богу, я не можу зрозуміти такої психології, що вибрати чоловіка собі так як шапку, або черевики, се вже щось не по нашій культурі!» [16, с. 380], в іншому листі, описує свою сусідку на лікуванні у Ялті «курсистку-фельдшерлицю» («на курси попала здається більше згаряча ніж «по призванію») [16, с. 469]. Зусилля героїнь оповідань Лесі Українки спрямовані на матеріальну «винагороду» в одруженні, звісно, така героїня змальована з певною іронією, чого немає в драмах, які знаменуються появою нового типу героя.

Героїні Лесі Українки, за спостереженнями М. Крупки, «орієнтуються на презентацію власної світоглядної позиції не шляхом заперечення чоловічої, а через взаємодоповнення» [10, с. 16]. За традиційними стереотипними уявленнями, які, ймовірно, викристалізувались з загальної картини феміністської прози, жіночі образи в оповіданнях Лесі Українки (за аналогією до її драм) — це сильні, вольові жінки, які зуміли протистояти традиційним патріархальним устоям. Але аналіз її оповідань демонструє протилежне.

Відомо, що інтерпретація твору можлива, якщо реципієнт розуміє культурний код, який, за переконаннями С. Кочерги, «багато в чому визначається «національним образом світу» автора та його відображенням культурного середовища» [9, с. 13]. Спробуємо наблизитись до розуміння того культурного коду, який міститься в оповіданнях Лесі Українки. В українському літературознавстві звикли порівнювати «жіноче питання» у трактуванні Лесі Українки та О. Кобилянської, її сучасниці та подруги. Маючи спільний погляд на багато питань, у цьому питанні письменниці мали різні погляди, і однією з причин якраз є культурне середовище: «Лесі вдома, на Україні, було взагалі важко зрозуміти, що це воно таке — галицький фемінізм. В «українській» жіночій ідентичності історично панує свобода поведінки і рівність з другою статтю. Жіноча незалежність була такою органічною частиною Лесиною життя, що навіть не потребувала доведення» [8, с. 82], — пише Н. Зборовська. І виховання, і переконання, і літерату-

ра, яку читали сучасниці, не ставили їх на один щабель боротьби за незалежність жінок. Тож як «феміністична авторка», Леся Українка в дійсності далеко попереду О. Кобилянської, чиє новаторство в цьому сенсі вимірюється все-таки насамперед «домашньою» українською міркою, і могла вражати хіба що загумінкову галицьку публіку», — переконана О. Забужко [6, с. 513].

Феміністські погляди письменниці глибоко ввібрані від незалежної, сильної матері, ілюстрацією до вдачі якої слугує спостереження Л. Захер-Мазоха: «Яким би дивовижним не було слов'янське життя на Сході, його найбільшою особливістю є стосунки чоловіка і жінки. Тут вони є прямою протилежністю Заходіві. Жінка стоїть тут вище від чоловіка. Вона перебуває у вирі життя і керує. Тут це природно. Тут немає слабкої статі. Жінка повсюдно стоїть з чоловіком на рівній нозі — вдома, у товаристві, у громадському житті» [7, с. 91]. Дослідниками неодноразово було зазначено ніцшеанські впливи на творчість Лесі Українки, хоча сама вона їх заперечувала. У підтексті її оповідань — віддзеркалення антиподу надлюдини, сильної, самодостатньої особистості. Леся Українка демонструє дихотомію «слабка жінка — слабкий чоловік». Але підтекст свідчить про прагнення до протилежного. О. Вісич звертає увагу на чоловіків-персонажів у прозі Лесі Українки: «Опосередковано зображені у прозі Лесі Українки і чоловічі образи (так, у «Розмові» постає образ чоловіка-літератора, бездарного журналіста. Так виникає мотив чоловічої нереалізованості)» [4, с. 85], в інших новелах персонажі-чоловіки — «жертви жіночого егоцентризму» [4, с. 86].

Ці жертви присутні у зображенні образів і в «Розмові», і в «Пізно», а в «Над морем» і Анатоль, і Алла Михайлівна тотожні у своєму лицемірстві й акторстві. Фемінізм Лесі Українки не має нічого спільного з «провінційним галицьким «емансипаторством» її сучасниць» [6, с. 379], оскільки її «прикладі для наслідування» — «королівни, грандеси (як не по крові, то «по духу») — жінки, свідомі своїх прав та вольностей «і готові їх боронити» [6, с. 379]. Плутанина у позиції Лесі Українки щодо фемінізму, на нашу думку, виникає саме через поверхову інтерпретацію її прози та епістолярію. Саме тут гендерний код Лесі Українки базується на загальнолюдських цінностях і широму нерозумінні у потребі розмежувати світ на «жіночий» та «чоловічий». Так, у листі до М. Драгоманова Леся Українка зауважує: «Як на мене, то я не розумію, що нового можна ще видумати в теорії до

квестії жіночої і що можна такого сказати не скучного про неї. Не скучно хіба, коли описуються факти з жіночого життя і розбирається жіноча психологія, у гарній формі та ще й з талантом, і то сепаратизм сей трохи смішнуватий» [15, с. 197]. В подальших листах письменниці широко дивуватиметься, що Н. Кобринська, якій вона висловить свої погляди, «прийняла се за велику герезію, бо щось нічого вже не пише до нас від того часу. Очевидно, що порозумітись ми не можем» [15, с. 197]. До О. Маковея 1894 р. Леся Українка з іронією, але і з вдячністю коментує різницю між галицькими та «українськими» критиками: «Видно, справді у вас в Галичині «жіноче питання» дуже в моді тепер, бо Ви раз у раз на його звертаєте. Навіть вибрали собі спеціальність «критика дівочих творів», — не можна сказати, щоб се була дуже широка спеціальність... От наші критики не такі лицарі і коли приходиться до діла, то ставлять в одну лінію і поетів, і поетес, і левіратів і літераток; не знаю, як хто, а я не раз казала їм за се спасибі» [15, с. 258].

Оповідання «Жаль» чи не найяскравіше, нарівні з драмами Лесі Українки, характеризує тему рабства. На думку дослідників драматургії Лесі Українки, «в основі фізичної свободи завжди лежить апріорна потреба вільного існування індивіда, не обмежена зовнішнім примусом» [5, с. 7]. Гендерний код прози Лесі Українки яскраво прочитується саме у дихотомії теми «рабство / свобода». Шанс бути вільною авторка дає чи не кожній своїй героїні, але, як бачимо, лише Софія з оповідання «Жаль» скористалась ним, хоча про те, що для самої Лесі Українки цей образ теж був неоднозначним, свідчить її зізнання листі до М. Павлика: «...Рідну дитину, та ще й першу, не так-то легко забити, як здається, а надто ще й те, що автор не зовсім розчарувався в своїй нещасливій і дурній Софії» [15, с. 91].

У прозі Лесі Українки провідним є мотив співчуття до чоловіка та сором за жінок, які часто є безвільними, апатичними, або ж самозакоханими особами, рабнями своїх уявлень. Зверхність, самозакоханість, огидливість притаманна чи не всім героїням-панночкам її оповідань. Якщо порівняти оповідання Лесі Українки з феміністичною прозою В. Вулф, у якій теж постає викривлене суспільство, то оповідання Лесі Українки, хоча й написані раніше і вперше торкаються нових тем (зокрема теми дівочої дружби-сестринництва та вперше розбудженої дівочої сексуальності), не зображують ображену жіночу свідомість (згадаймо Захер-Мазоха); навпаки, у Лесі Україн-

ки незрідка чоловіки ображені ставленням жінок. Те, що жертвами у Лесі Українки є чоловіки (Анатоль, за яким полює Алла Михайлівна («Над морем»), чоловік істеричної дружини («Враги»), поет, закоханий в актрису («Розмова»), Василько («Чашка»), свідчить про те, що у творах Лесі Українки постає викривлене, дисгармонійне суспільство, яке має викривлені уявлення про подружнє життя та щастя. Героїні — самозакохані жінки «в пошуках себе», біля яких, на жаль, слабкі чоловіки.

Наскрізний гендерний код у творах Лесі Українки спрямований на руйнування патріархальних канонів, але руйнування це здійснюється способом, протилежним методам, скажімо, О. Кобилянської. Леся Українка методом «від супротивного» демонструє примітивність, добровільне рабство та духовну вбогість жінок з «вищого світу», у підтексті оповідань викриваючи їх вади («Жаль», «Пізно», «Розмова», «Над морем», «Чашка»).

Письменниця, безперечно, вповні розкриває гендерний код не лише у драмах та поезії, але й у прозі, складними шляхами зрушуючи усталені уявлення панівного традиційно-патріархального погляду у суспільстві кінця ХІХ століття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Агеєва В. Гендерна літературна теорія і критика / Віра Агеєва // Основи теорії гендеру: навчальний посібник. — К.: К.І.С., 2004. — С. 426–445.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: монографія / Віра Агеєва. — К.: Либідь, 1999. — 264 с.
3. Веретельник Р. Фемінізм у драматургії Лесі Українки [Текст] : до 120-річчя з дня народження / Роман Веретельник // Сучасність : щомісячник незалежної думки. — 1991. — № 2 (358). — С. 29–37.
4. Вісич О. Чоловічі характери в прозі Лесі Українки / Олена Вісич // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки : збірник наукових праць. — Сімферополь: Світ, 2008. — С. 82–87.
5. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія / Леся Демська-Будзуляк. — К.: Академ-видав, 2009. — 184 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. — Видання друге, перероблене й доповнене. — К.: Комора, 2014. — 646 с.
7. Захер-Мазох Л. Вибрані твори / Леопольд Захер-Мазох. — Львів: Літопис, 2008. — 398 с.

8. Зборовська Н. Пришестя вічності / Ніла Зборовська. — К.: Факт, 2002. — 223 с.
9. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія / Світлана Кочерга. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. — 656 с.
10. Крупка М. Емансипація творчості в українській жіночій прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. н. / Мирослава Крупка. — К., 2004. — 20 с.
11. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки / Л. П. Кулінська. — К.: Вища шк., 1976. — 165 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
13. Поліщук Я. Сексуальність як дискурс: маятник рухається? // Український гуманітарний огляд / Ярослав Поліщук. — К., 2000. — Вип. 4. — С.68–90.
14. Скупейко Л. Леся Українка і фемінізм (нефеміністичний погляд) / Лукаш Скупейко // Урок української. — 2000. — № 2. — С. 8.
15. Українка Леся. Листи: 1876–1897 / упорядкування Прокіп (Савчук) В.А.; передмова Агеєвої В. П. — К.: Комора, 2016. — 512 с.

## ГЕНДЕРНЫЙ КОД В ПРОЗЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ

*Ольга Подлисецкая, канд. филол. наук, доц.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена осмыслению гендерного кода, проходящего сквозь прозу Леси Украинки, направленного на разрушение патриархальных канонов реалистической литературы. В статье исследуется проза Леси Украинки с позиции гендерного анализа, проанализирована точка зрения писательницы, которая в своих рассказах демонстрирует общее представление о женщине и месте женщины в обществе. Акцентировано внимание и на проблематичности феминистического дискурса в украинском литературоведении на протяжении XX — начала XXI веков.*

**Ключевые слова:** *женская проза, гендерный код, новый тип героя.*

## GENDER CODE IN PROSE WORKS BY LESYA UKRAINKA

*Olga Podlisetska, Senior Lecturer of Literary Theory and Comparative*

*Mechnikov Odessa National University*

*The given article is devoted to the comprehension of through gender code in prose works by Lesya Ukrainka, directed on destruction of patriarchal canons of realistic writing methods. In the article prose works by Lesya Ukrainka are probed from gender analysis point of view, there is analyzed attitude of the authoress, who in the short stories demonstrates her own general concept of a woman and her place in the society. The problematic of feministic discourse in Ukrainian literary criticism of the XXth — the beginning of the XXIst century is accentuated.*

*Lesya Ukrainka in her short stories outlines gender problems. There is a supposition that intellectual heroines in drama works were ignored by the criticism, and the heroines of prose works by the authoress generally have not been taken seriously by literary critics. The article is called forth by coming to a head necessity to revise the perception of prose works by Lesya Ukrainka from the point of view of literary criticism gender discourse. It is investigated, that in the context of Ukrainian literature and in particular womanish writing in the brink of ages 'feministic' became a synonym to 'modern'. Women-authoresses of this critical time did not just have cast aside and destroyed patriarchal images of impersonal women, which prevailed in the national culture of XIX century, but also have ruined the myth about womanish passivity, weakness, and eternal masculine activity.*

**Key words:** womanish prose, gender code, new type of hero.

### REFERENCES

1. Aggeeva, V. (2004), *Genderna literatura i critica* / [Gender literary theory and criticism], Osnovy teorii genderu, Kyiv, [in Ukrainian].
2. Aggeeva, V. (1999), Poetesa zlamu stolit': Tvorchist' Lesi Ukrayinky v postmoderniy interpretatsiyi: Monohrafiya, Libid, Kyiv, [in Ukrainian].
3. Veretel'nyk, R. (1991), *Feminizm u dramaturhiyi Lesi Ukrayinky [Tekst] : do 120-richchya z dnya narodzhennya*, Suchasnist: Shchomisyachnyk nezalezhnoyi dumky, vol. 2, pp. 29–37, Kyiv, [in Ukrainian].
4. Visich, O. (2008) Cholovichi kharaktery v prozi Lesi Ukrayinky // Neoromantychni obriyi tvorchykh poshukiv Lesi Ukrayinky, Svit, Simferopol, [in Ukrainian].
5. Demaska-Budzulyak, L. (2009) Drama svobody v modernizmi. Prorochi holosy dramaturhiyi Lesi Ukrayinky: monohrafiya, Akademvidav, Kyiv, [in Ukrainian].
6. Zabuzhko, O. (2014) Notre Dame d'Ukraine. Ukrayinka v konflikti mifolohiy, Komora, Kyiv, [in Ukrainian].
7. Zakher-Mazokh, L. (2008) Vybrani tvory, Litopys, Lviv, [in Ukrainian].
8. Zborovska, N. (2002) Pryshestyа vichnosti, Fact, Kyiv, [in Ukrainian].
9. Kocherha, S. (2010) Kul'turosofiya Lesi Ukrayinky. Semiotychnyy analiz tekstiv. Monohrafiya, Tverdinya, Luzk, [in Ukrainian].
10. Krupka, M. (2004) Emansypatsiya tvorchosti v ukrayins'kiy zhinochiy prozi kintsya XIX — pochatku XX st. Kyiv, [in Ukrainian].
11. Kulinska, L. (1976) Proza Lesi Ukrayinky, Vicha shkola, Kyiv, [in Ukrainian].
12. Pavlychko, S. (1999) Dyskurs modernizmu v ukrayinskiy literaturi: Monohrafiya, Libid, Kyiv, [in Ukrainian].
13. Polishchuk, Y. (2000) Seksual'nist' yak dyskurs mayatnyk rukhayet'sya? Ukrayins'kyy humanitarnyy ohlyad, vol. 4, pp. 68–90, Kyiv, [in Ukrainian].
14. Skupeyko, L. (2000) Lesya Ukrayinka i feminizm (nefeministychnyy pohlyad) // Urok ukrayinskoyi, vol. 2, p. 8, Kyiv, [in Ukrainian].
15. Ukrayinka, Lesya (2016) Lysty: 1876–1897, Komora, Kyiv, [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15 червня 2017 р.*

УДК 246.7:821.133.1«18»

## MOTIFS EVANGELIQUES DANS LA PROSE DE VICTOR HUGO

*Valentine Romanetz*

*Maotre de conférences a la faculté de philologie  
romano-germanique de l'Université Metchnikov d' Odessa*

*Cet article est consacré à l'étude de l'œuvre de Victor Hugo, grand poète, dramaturge, romancier, essayiste et activiste social. L'auteur se propose de montrer comment les principes sociaux et moraux de l'écrivain ont été mis en action dans sa prose. V. Hugo fait appel à la conscience, plaide pour la miséricorde, dénonce la cruauté, pleure sur les victimes de l'injustice sociale et rêve d'un avenir meilleur. L'étude du roman épique de Victor Hugo «Les Misérables» présente un grand intérêt du point de vue de comparaison de ses protagonistes avec des personnages évangéliques bien connus. L'auteur fait une tentative originale de retracer des liens entre tels personnages que Jean Valjean, Fantine, Javert, Thénardier, l'évêque Miriel et des personnages bibliques. Dans la conclusion l'auteur souligne que les images, thèmes et motifs évangéliques impregnent le monde d'art de la culture européenne. Or, pour trouver son chemin dans ce monde, comprendre les tendances de son développement il faut étudier profondément les héros évangéliques*

*Mots-clés: Evangile, l'humanisme chrétien, la transfiguration morale, sujet, civilisation.*

Pour Victor Hugo, poète, dramaturge, romancier, essayiste et activiste social «l'art a toujours été une arène de lutte idéologique» [8, p. 7]... Ainsi, dans ses œuvres, il est toujours du côté de l'«humilié et insulté» et il non seulement peint des images de «l'enfer social» en proposant au lecteur de faire son jugement sur eux. L'écrivain crie des pages de ses œuvres, il fait appel à la conscience, plaidant pour la miséricorde, dénonçant la cruauté, pleurant sur les victimes et rêvant d'un avenir meilleur. Du point de vue de M. Stein: «La gloire de Victor Hugo provient peut-être autant de ses multiples combats que de ses œuvres qui d'ailleurs y participent» [7, p. 92].

Victor Hugo était le fils de l'époque des révolutions bourgeoises, le disciple des Lumières, qui croyait de tout son cœur au pouvoir transformateur de la parole. L'écrivain lui-même se considérait comme éducateur et chef des gens, il appelait écrivains «prophètes», «messies», «balises de l'humanité» appelés à indiquer au peuple le chemin pour un avenir meilleur.

Malgré le fait que les œuvres de Victor Hugo se trouvèrent dans l'«Index des livres interdits» pontifical dont les auteurs et les textes étaient considérés comme anti-religieux et hérétiques par le Vatican, il n'en reste pas moins que l'écrivain ne s'est jamais opposé à la religion et aux idéaux moraux chré-

tiens, ce qui ne l'empêchait de blâmer le clergé et les pages terribles de l'histoire du catholicisme.

L'un des arguments qui peut en servir est le discours de Victor Hugo, prononcé en mai 1878 à Paris, lors de la cérémonie organisée par la «Ligue des droits de l'homme» à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Voltaire. L'écrivain souligne: «Ce que l'Évangile a fait, est complété par la philosophie. L'esprit de charité a commencé; l'esprit de tolérance a continué; disons avec des sentiments de profond respect: Jésus a pleuré et Voltaire a souri; de ces larmes divines et de ces sourires humains est né l'amour qui est impregné la civilisation moderne» [5, p. 30]... Un peu plus loin Victor Hugo fait allusion à des scènes de l'Évangile, qu'il utilise dans ses œuvres. Ainsi, dans sa vieillesse, à la fin de sa carrière d'écrivain et de son chemin de vie il croit en la grande puissance spirituelle de la Bible.

Il est impossible de ne pas être d'accord avec le plus grand chercheur français de Victor Hugo A. Decaux, qui a remarqué: «N'en doutons pas: Victor Hugo doit être tenu pour un écrivain d'avenir. Le plus grand poète français est devenu le poète de la France» [3, p. 1024].

Images, thèmes et motifs évangéliques impregnent le monde d'art de la culture européenne. On ne peut trouver son chemin dans ce monde, comprendre les tendances de son développement sans explorer profondément les héros évangéliques. «Apprendre à connaître les versions artistiques des histoires de l'Évangile nous aide à comprendre l'orientation de la valeur sémantique de la culture moderne» [10, p. 3].

En 1830, la communauté des romantiques regroupés autour de Victor Hugo s'est dissociée. Un tournant aux questions sociales s'entame dans la littérature. Une fois encore, Hugo donne le ton de l'époque: il définit la fonction du poète comme une mission nationale, mission sociale, mission humaine. Désormais, son travail est dominé par des réflexions sur la race humaine en général. L'auteur passe au drame épique, permettant de couvrir des problèmes du siècle et du monde.

À partir des années 30 l'idée du poète au service de la société semble devenir de plus en plus insistante dans son œuvre. Ainsi, dans l'article

«Walter Scott» Hugo traite du besoin d'exprimer une certaine vérité qui puisse servir de leçon pour l'avenir à la société. Or, Victor Hugo ne cache pas le didactisme flagrant et moralisateur de ses œuvres. Il veut que son travail devienne un guide moral à la vie à la manière de l'Évangile, en particulier pour les jeunes générations. Et, comme faisant écho à l'Évangile, Hugo-écrivain exprime l'idée maîtresse de ses œuvres: l'humanité, l'amour et



la compassion pour tous les gens, et plutôt même pour tout ce qui vit sur la terre — telle est sa tâche [6, p. 39].

Tous ces thèses sont pleinement applicables à l'épopée romantique «Les Misérables» (1862), cette œuvre épique créée à la base des matériaux pris dans le réel et l'actuel et traitant de la renaissance de l'homme, de la lutte du bien contre le mal dans son âme. Les sujets du roman atteignent des proportions colossales et concernent toutes les questions sociales et morales de l'époque, d'où le triple problème, comme disait l'écrivain lui-même, que nous pose la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit. Victor Hugo lui-même appelle son romantique texte épique «Evangile moderne», cherchant à mettre l'accent sur son désir de faire percevoir «Les Misérables» par ses lecteurs comme guide moral et spirituel à la vie contemporaine, tout comme l'Evangile l'était toujours pour les chrétiens. Dans son roman Hugo crée consciemment toute une série de types, spirituellement et logiquement entrelacés avec des valeurs évangéliques, et aborde toute une série de thèmes de base extrêmement importants pour son roman et pour l'Evangile.

Une pensée à relever la première, parce qu'elle est au cœur même de l'œuvre et nous la fait le mieux comprendre, est ainsi formulée dans un passage de l'admirable étude de l'âme de Marius amoureux et abandonné : «Heureux, même dans les angoisses, celui à qui Dieu a donné une âme digne de l'amour et du malheur. Qui n'a pas vu les choses du monde et le cœur des hommes à cette double lumière n'a rien vu de vrai et ne sait rien. L'âme qui aime et qui souffre est à l'état sublime» [6, p. 380].

Du point de vue de beaucoup de représentants de la critique littéraire, le saint du roman «Les Misérables» — l'évêque Mïriel, peint avec des couleurs crues et voyantes — incarne un idéal qui est toutefois étonnamment plein de vie et de sagesse. C'est ce personnage qui servira d'exemple au protagoniste — Jean Valjean — qui soumettra à son examen imaginaire tous ses actes et pensées. Nous voyons que dès le début du roman, le portrait de l'évêque Mïriel donne le ton pour l'ensemble du roman; or, Hugo énonce le thème de la sainteté et de la pureté spirituelle, qui peut être ancré dans la vie ordinaire de tous les jours. Ainsi, nous voyons que dès le début du roman plusieurs pensées de l'auteur font écho aux idées de base de l'Evangile.

Hugo souligne que la contradiction entre la réalité sociale — qui opprime souvent l'homme — et le désir de l'âme de vie meilleure est la prin-

cipale force motrice du roman. Et c'est le même désir de l'âme de vie meilleure sur lequel l'Évangile a toujours insisté dans de nombreux exemples thématiques.

Il convient de noter que l'auteur met à la base du roman «Les Misérables» une tâche morale que le héros doit accomplir. Or, Jean Valjean en quête spirituelle arrive épuisé à la fin d'une lutte dans laquelle il a été soutenu par l'amour paternel; ses réflexions sur la vie, mélange de sentiments chrétiens et de mœurs stoïques, de bonté et de devoir, et toute la suite des sacrifices accomplis le mènent du péché à la sainteté. Et la principale lumière qui le guidait sur son chemin c'était l'évêque Miriel. Dans le but de créer une «illusion réaliste» [1, p. 138]. Hugo essaie de donner à ce portrait toutes les caractéristiques de fiabilité. Et, en effet, l'évêque Miriel n'est pas un caractère purement fictif, il a plusieurs prototypes réels. Par exemple, Victor Hugo a été particulièrement inspiré par la façon dont l'évêque Miallis, qui occupait le siège épiscopal de Digne pendant 33 ans, avait accueilli en 1806 le forçat libéré Pierre Moreng. Ce dernier devint plus tard le héros de la bataille de Waterloo. Sa transfiguration spirituelle était due à l'évêque Miallis. Hugo s'intéressait à la personne de Miallis depuis 1835 et a créé l'image de l'évêque Miriel si réaliste que la presse catholique s'est mise immédiatement à blâmer sévèrement l'écrivain qui, selon elle, avait déformé l'image réelle de l'évêque Miallis et trahi sa mémoire. En réponse Victor Hugo a écrit avec brio que l'image de Mgr Miriel est fictif et que les journaux catholiques ont à juste titre fait remarquer qu'elle est peu véridique. On pourrait même ajouter qu'elle est impossible, dit Hugo, s'il n'y avait pas existé dans l'histoire des grands humanistes bien connus tels que le cardinal Carlo Borromeo, François de Sales, l'évêque Belsunce (qui en 1720–1721 avait secouru les Marseillais pendant l'épidémie de peste) et Las Cazes (qui avait partagé volontairement le sort de Napoléon).

Ainsi, pour Victor Hugo l'évêque Miriel incarne une certaine idée de sainteté, qui peut exister dans le monde moderne, et surtout par son dévouement aux vertus chrétiennes. L'élément principal de cette sainteté des temps modernes est, selon l'auteur, **la pauvreté**: ici tout d'abord, l'auteur insiste sur le fait qu'elle symbolise un retour aux sources évangéliques telles que la pureté morale et l'abnégation, auxquelles du point de vue de Victor Hugo l'église avait renoncées, ayant conclu un accord avec sa conscience et cédé du terrain en face des problèmes immédiats séculaires. Dans cette perspective, l'évêque Miriel est l'antithèse exacte du jeune évêque, dont les capacités brillantes et le bien-être ainsi que l'art d'adaptation au jeu social, sont admirés tellement

par Julien Sorel dans le roman «Rouge et Noir» de Stendhal. Avec son héros Hugo s'écarte du vieux cliché d'interprétation du concept de la «**pauvreté**». Mgr Miriel se garde de la prédication de la pauvreté sur la terre qui soit une promesse de récompenses célestes. Il comprend que la pauvreté est l'incarnation de l'injustice sociale et le dit ouvertement. Ici, en partant de l'Evangile, Hugo indique avec l'exemple de ce personnage que le sens biblique de la pauvreté est le résultat de la **dévotion**. Miriel donne tout ce qu'il a. Il voit la richesse comme une insulte aux souffrances causées par la pauvreté. Et son ascétisme volontaire, si révoltant aux yeux de ses concitoyens, est principalement du au désir de partager la souffrance des autres — partager la souffrance spirituelle des condamnés à mort, soutenir les malades, les pauvres et les mourants. «Miséricorde, compassion, altruisme — tels sont en fin de compte les valeurs évangéliques morales qu'il incarne et dont le roman «Les Misérables» sera une manifestation claire» [4, p. 198].

L'une des idées principales du roman est la transfiguration morale de l'homme et l'expiation de celui qui un jour a péché ou reste pécheur. Il est évident que pour l'Evangile, ce thème est l'épine dorsale. Victor Hugo a été toujours attiré par le sujet que C. Cohin a appelé «le rapport entre la criminalité et la justice» [2, p. 102].

L'écrivain était inquiet du moment de vérité — qui est en réalité la victime et qui est le vrai coupable? Histoire de Jean Valjean n'est rien d'autre qu'une histoire sans fin de la rédemption, de la rédemption de toute une vie pour une erreur que la justice humaine a condamnée. Cette erreur-infraction est décrite dans le chapitre «La chute»: ayant volé l'argent de Mgr Miriel Jean Valjean lui a causé le mal pour le bien. De plus, ayant insulté le petit Gervais, il est déjà en train de faire du mal comme ça, de l'inertie.

Ainsi, l'histoire entière du roman est organisée autour du thème de l'ascension morale de Jean Valjean du mal au bien, de la nuit à la lumière. Cette escalade est douloureuse, pleine de doute et d'hésitation, passant par les obstacles lourds et les défis difficiles, les tentations de la nouvelle chute et le danger de se précipiter dans l'abîme du mal. L'affaire Champ-mathieu est l'un de ces défis grâce auxquels la conscience de Valjean sera mise en épreuve sur la durabilité, la fiabilité et la sincérité de sa transfiguration morale. En sauvant Champ-mathieu faussement accusé Valjean donne son vrai nom, sachant qu'il serait condamné au bagne.

Les révélations de Javert immergent Jean Valjean dans la lutte interne sans merci que nous voyons de la façon la plus frappante dans le chapitre «La Tempête dans l'âme» [6, p. 190]. C'est dans ce chapitre où se déroule la

première étape du passage par l'enfer de notre héros, qui, en fin de compte, malgré tous les pièges et les éclats d'instincts sombres remportera une victoire spirituelle sur lui-même.

Quelque part dans l'arrière-plan de ce long voyage deux figures bibliques mythiques se dessinent, en affrontant ouvertement l'une à l'autre, mais ne pouvant pas exister l'une sans l'autre: ce sont l'image de l'adversaire, Satan, et l'image du Sauveur. Sans aucun doute, dans cette fresque épique, qui est subordonnée à l'idée biblique de transformer les ténèbres en lumière, nous sentons toujours quelque part en arrière-plan la présence de l'image du Satan. Il se tient quelque part près de Claude Gueux, Claude Frollo, Quasimodo et Jean Valjean dans les moments les plus difficiles de leur vie, de la vie des gens jetés hors de la société. Cependant, en même temps nous sentons la présence du Sauveur — Christ lui-même. Ainsi par exemple, Victor Hugo identifie Jean Valjean avec le Christ des temps modernes dans la scène où Fantine crache au visage de Valjean — Madeleine — ce qui rappelle des scènes évangéliques de flagellation du Christ. Le chapitre entier «La Tempête dans l'âme» fait écho à des réflexions lourdes de Jean Valjean avec la souffrance spirituelle profonde de Jésus à Gethsémani:

«Hélas ! Les doutes l'ont repris, il était si loin de prendre une décision, comme au début...» Tel était le supplice de cette âme malheureuse se torturant dans l'angoisse atroce. Dix-huit cents ans avant la vie de ce misérable, à l'époque où les oliviers tremblaient sous le vent cruel qui soufflait de l'infini, le mystérieux Messie qui a incarné toutes les souffrances et toute la sainteté de l'humanité aussi écartait longtemps de sa main le terrible bol plein de menace et d'obscurité, qui a apparu devant lui, déversant les ténèbres dans les profondeurs du ciel étoilé» [9, p. 75].

Aucune transformation de l'âme des héros du roman, ne se produit pas soudainement et complètement. Le chemin de la renaissance spirituelle de Jean Valjean c'est une longue histoire de conscience, qui s'avance et recule: Jean Valjean est souvent soumis à la tentation morale de se rendre, de battre la retraite. Voici comment l'écrivain crée son héros, en évitant l'in vraisemblance et le didactisme primitif. L'écueil de cette méthode, qu'on pourrait appeler la méthode de l'agrandissement et de la sublimité, c'est de toujours mettre dans sa création une part de vraisemblance historique et d'individualité, indispensable à l'artiste qui veut donner à l'invention pour résultat la réalité. De là les types, et de là les violentes antithèses, dominées par le dualisme général du bien et du mal, ou par l'association des disgrâces de la vie et de la beauté morale.

Or, le thème de sublimation des pécheurs sur la société, qui elle-même les a poussés sur le chemin du vice et les châtie pour cela, une fois de plus va conjointement avec l'interprétation des célèbres images évangéliques. Ce sujet, ainsi que le thème de la transfiguration morale, imprègne aussi l'ensemble du roman, et est réalisé par le portrait de Fantine, que la société a condamnée après l'avoir poussée sur le chemin du vice. La psychologie morale de ce genre se montre aussi dans le portrait et dans les pensées d'un Javert — le représentant symbolique de la justice formelle — froide et absurde dans son rationalisme-auquel Monseigneur Miriel oppose la générosité sans limites de la justice divine, en répondant au mal par le bien.

Nous pouvons dire avec confiance que l'image évangélique de Marie Madeleine correspond dans le roman à l'image de Fantine. Jean Valjean agit comme le Sauveur pour les personnes défavorisées, tandis qu'au début du roman il se montre comme le pécheur Barabbas — crucifié à côté droit du Christ — ce voleur qui dit à un autre voleur qu'ils sont ici pour l'avoir mérité, et lui — le Christ — est sans péché.

L'image du colonel Javert par certains aspects correspond à l'image de l'apôtre Paul qui d'abord persécutait les premiers chrétiens, mais recouvra vue et changea moralement. Il convient de noter que la famille Thénardier incarne pleinement la caractéristique la plus importante du personnage biblique de Judas — la cupidité. Thénardier comme Judas est en mesure de vendre et de trahir tout et tout le monde: soi-même, enfant, ami, maître, etc.

Donc, du point de vue de Victor Hugo il existe deux sortes de justice: celle qui est déterminée par les lois juridiques, et une autre — justice supérieure — de la plus haute humanité, fondée sur les principes de la charité chrétienne. La vérité des lois de charité se vérifie dans le roman sur le sort de Jean Valjean et de tous les autres personnages, ce qui correspond à l'idée fondamentale de la charité biblique chrétienne qui mène de l'enfer au ciel, du néant à Dieu.

#### REFERENCES

1. Ayerbach E. *Mimésis, ou la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. — Paris: Gallimard. Coll. «Tel», 1978. — 205 p. [in French]
2. Cohin C. *Victor Hugo*. — Presses Universitaires de France, 1987. — 208 p. [in French]
3. Decaux A. *Victor Hugo*. — Paris: Librairie Académique, Perrin, 1984. — 1036 p. [in French]

4. Guillemin H. V. Hugo par lui-même. — Ecrivains De Toujours, 1985. — 319 p. [in French]
5. Hugo V. Articles sur les écrivains. — М.: Худож. лит., 1974. — 145 с.
6. Hugo V. Les Misérables. Editions Nathan, 1991. — 225 p. [in French]
7. Stein M. Victor Hugo. — Paris: Le Cabaler Bleu, 2007. — 128 p. [in French]
8. Брахман С. «Отверженные» Виктора Гюго. — М.: Худож. лит., 1968. — 103 с. [in Russian]
9. Гюго В. Собрание сочинений: в 15 томах. Т. 8. — М.: Худож. лит., 1955. [in Russian]
10. Четина Е. М. Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре. — М.: Флинта, 1998. — 120 с. [in Russian]

### ЄВАНГЕЛІЧНІ МОТИВИ В ПРОЗІ ВІКТОРА ГЮГО

*Валентина Романець, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*Стаття присвячена аналізу творчості В. Гюго, видатного поета, драматурга, романіста та суспільного діяча. В роботі досліджуються соціально-моральні орієнтири письменника, які було втілено в його творах. В. Гюго звертається до совісті, молить про милосердя, засуджує жорстокість, риде над жертвами та на сторінках своїх творів мріє про краще майбутнє людства.*

*Значний інтерес представляє дослідження роману-епопеї «Знедолені» з точки зору співвідношення найбільш яскравих образів роману-епопеї з відомими євангелічними персонажами. При даному зіставленні розкриваються особливим чином герої всесвітньо відомого роману-епопеї. Простежуються аналогії образів Жана Вальжана, Фантіні, Жавера, Тенардьє, єпископа Міріеля з біблійними персонажами. Такі теми як злочин та покарання, гріх та каяття, духовне переродження — для письменника були надзвичайно важливими. Вони були втілені в таких творах майстра як: «Клод Ге», «Один день засудженого до страти» тощо.*

*Тема піднесення грішників над суспільством, яке само штовхнуло їх на злочинний шлях й само за це ж карає, співвідноситься з трактуванням найвідоміших євангелічних образів. Ця тема, поряд з темою морального переродження, також пронизує весь роман, знаходячи своє втілення й в образі Фантіні, яку суспільство штовхнуло на шлях пороку та само її засудило. Образ Жавера символізує холодну та абсурдну, формальну справедливість, котрій протистойть єпископ Міріель, як втілення безмежної щедрості та божественної справедливості.*

*В завершенні статті робиться висновок про те, що євангелічні образи, сюжети, мотиви пронизують художній світ європейської культури. Для того, щоб зорієнтуватися у цьому світі, зрозуміти тенденції його розвитку та розібратися в творчості видатних авторів, необхідно глибоко дослідити героїв Євангелія.*

**Ключові слова:** *Євангеліє, християнський гуманізм, моральне переродження, сюжет, цивілізація.*

## EVANGELICAL MOTIVES IN V. HUGO'S PROSE

*Valentina Romanetz, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*This article deals with analysis of creative work of Victor Hugo, an outstanding poet, playwright, novelist and public figure. It investigates the writer's social and moral principles reflected in his works. V. Hugo appeals to conscience, condemns cruelty and callousness, cries over victims on the pages of his books, dreams about brighter future for humanity.*

*Scientific research of the novel «Les Misérables» by V. Hugo from the point of view of comparison of the most outstanding characters of the epic novel with the well — known Evangelical ones is of a special interest. Such comparison gives quite a different treatment of these widely known images. Analogy of such characters as Jean Valjean, Fantine, Javert, Bishop Miriel, Thenardier with the Biblical ones are being analysed. In the end the conclusion is made that Evangelical images, plots and motives pervade the art world of European culture. To orient in this world, to understand its development tendencies and to become competent in the creative work of great authors it is necessary to carry out a profound research of Evangelic characters.*

**Key words:** Gospel, Evangelic, Christian humanism, moral degeneration, plot, civilization.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ayerbach E. *Mimésis, ou la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* — Paris: Gallimard. Coll. «Tel», 1978. — 205 p.
2. Cohin C. *Victor Hugo.* — Presses Universitaires de France, 1987. — 208 p.
3. Decaux A. *Victor Hugo.* — Paris: Librairie Académique, Perrin, 1984. — 1036 p.
4. Guillemin H. *V. Hugo par lui-même. Ecrivains De Toujours,* 1985. — 319 p.
5. Hugo V. *Articles sur les écrivains.* — М.: Худож. лит., 1974. — 145 с.
6. Hugo V. *Les Misérables.* — Editions Nathan. — 1991. — 425 p.
7. Stein M. *Victor Hugo.* — Paris: Le Cabaler Bleu, 2007. — 128 p.
8. Брахман С. «Отверженные» Виктора Гюго. — М.: Худож. лит., 1968. — 103 с.
9. Гюго В. *Собрание сочинений: в 18 томах. Т. 8.* — М.: Худож. лит., 1955.
10. Четина Е. М. *Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре.* — М.: Флинта, 1998. — 120 с.

*Стаття надійшла до редакції 27 серпня 2017 р.*

## ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.1-2 Олеша.09

### «ЖИЗНЬ ВОЗВЫШЕННАЯ В «Н»-ННУЮ СТЕПЕНЬ»: ХАРЬКОВСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН Ю. ОЛЕШИ

*Валентина Борбунюк, канд. филол. наук, доц.*

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств  
0969255100v@gmail.com*

*В статье анализируется харьковский период творчества Ю. Олеша, пришедшийся на 1921 и 1922 годы. В это время писатель дебютирует как драматург и театральный критик, а его пьеса «Игра в плаху» не только печатается в издаваемом в Харькове литературно-художественном журнале «Грядущий мир», но и входит в список пьес, рекомендованных к обязательной постановке харьковскими театрами в день годовщины революции 12 марта 1922 года. Кроме того, популярность молодого одессита такова, что он сам неоднократно становится «главным героем» газетных и журнальных публикаций. Проведенное исследование свидетельствует, что для Ю. Олеша, как и для многих других молодых деятелей театрального искусства «нового» времени, харьковский театральный сезон 1921/1922 годов стал важной вехой в творческой биографии.*

*Ключевые слова:* «Игра в плаху», маска, репертуар, рецензия, театр.

Среди разрозненных дневниковых записей Ю. Олеша обращает на себя внимание запись автобиографичного характера, относящаяся к 1930 году: «<...>я уехал из Одессы, где жил с трёхлетнего возраста, окончил гимназию и был два года студентом.<...>я поселился в Харькове. В двадцать втором году папа и мама приехали в Харьков<...>, получили разрешение на выезд в Польшу и уехали летом.<...> Так окончилось моё прошлое. Мне было двадцать два года, я плакал, я был молодой, без денег, без профессии, — я остался один, совершенно один в стране, проклятой моим отцом. Двадцать второй год, начало нэпа, паштетные и слухи о Москве, о том, что женщины в Москве в театрах уже появляются в драгоценностях, — вот оно что! Мираж. В Москву! В Москву! За славой! Я переехал в Москву» [10, с. 153–154]. В цепи обозначенных Ю. Олешей автобиографических топонимов этого периода — «я уехал из Одессы», «я поселился в Харькове», «я переехал в Москву» — нас будет интересовать среднее звено — жизнь Ю. Олеша в Харькове. Период 1921/1922 годов,



насыщенный культурными событиями как в жизни города, так и в жизни молодого Ю. Олеша, оказался поистине «жизнью возвышенной в «н»-нную степень» (определение Ю. Олеша, орфография согласно оригиналу. — В. Б.). Всё это, несомненно, вносит определённые хронологические коррективы в ставший литературоведческой аксиомой тезис о том, что Ю. Олеша вошел в литературу в середине 1920-х годов.

Вследствие неоднократного «переоткрытия» (выражение В. Гудковой) наследие Ю. Олеша до сих пор изучено фрагментарно. Мало исследованы, в частности, драматургия и театральная публицистика. Не становился предметом специального научного изучения и харьковский период творчества писателя. Мы ставим перед собой цель, используя материалы харьковских периодических изданий 1921/1922 годов, проследить формирование театральных принципов Ю. Олеша, яркого представителя одесской плеяды писателей, одного из активных «действующих лиц» харьковского театрального сезона 1921/1922 годов, на основе его ранней театральной публицистики, а также проанализировать реализацию этих теоретических принципов в пьесе «Игра в плаху».

Впервые имя Ю. Олеша упоминается на страницах харьковской газеты «Пролетарий» в связи с открытием в ноябре 1921 года «Молодого театра», который «объединяет вокруг себя группу молодых идейных работников театра и имеет целью создание яркого, согретого творческим огнём, созвучного стремлениям масс — поистине театрального зрелища» [6, с. 6]. На первый план «Молодой театр» выдвигает «актёрское мастерство, основанное на внутренних эмоциях»: «Молодой театр», ставя своим девизом «театр как театр», раз навсегда отрывается от быта и натурализма». Вновь созданный театр включает в свой репертуар «все виды сценического действия: от бесшабашной буффонады — до величавой трагедии». Планируются спектакли во всех рабочих районах Харькова. В ближайший репертуар «Молодого театра» включены «Тирсо-ди-Молина — «Комедия воскресений», Мигуэль-Сервантес — «Театр чудес», Юрий Олеша — «Игра в плаху», С. Выспянский — «Судьи», Юрий Беляев — «Красный кабачёк», Алекс. Блок — «Роза и крест», М. Метерлинк — «Чудо Святого Антония». Руководит театром Р. А. Унгерн» (в цитате сохранена орфография оригинала. — В. Б.) [6, с. 6]. В декабре того же 1921 года в первом номере вновь созданного и издающегося в Харькове журнала «Шляхи

мистецтва» сообщается, что писатели В. Катаев и Ю. Олеша, сделав переводы, составили антологию украинской поэзии.

Весьма знаменательно выглядит упоминание имени Ю. Олеша в харьковском контексте и одесскими театральными обозревателями того времени. По свидетельствам приехавшего из Харькова Б. Мирцева, «театральная жизнь центра Украины» весьма насыщена и разнообразна: «В Госопере <...> идёт обычный оперный репертуар. Готовят «М-м Баттерфляй», «Царскую невесту», «Золотой петушок», «Сказку о царе Салтане». <...> В Госдраме идут «Осенние скрипки», «Хорошо сшитый фрак», «Анфиса». В театре Муссури приютилась оперетка, которая чередует свои спектакли с украинской труппой. Пришёлся по вкусу театр «Красный факел». С большим художественным успехом прошла пьеса Андреева «Младость». Помимо этой пьесы «Красный факел» ставит «Саломею», «Зелёный попугай», «Шут на троне», «Сверчок на печи». В Малом театре вполне сыгравшаяся художественная еврейская труппа ставит «Крейцерову сонату», «Золотое руно». Недавно открылось кабаре «Хлам» во главе с Ю. Олешей, Георг. Немчинским и Шевцовым» [7, с. 10]. Заметим, что более чем полвека спустя другой одессит, краевед Р. Александров утверждал, что в Харькове Ю. Олеша заведовал литературной частью театра «Балаганчик» (см. об этом: [1, с. 5]). К сожалению, в сохранившейся харьковской периодике нам не удалось обнаружить каких-либо прямых сведений ни о связи Ю. Олеша с кабаре «Хлам», ни о его административной работе в театре «Балаганчик». Косвенным подтверждением работы молодого писателя в сфере «низких» театральных жанров могут служить разве что «товарищеские уколы» в его адрес на страницах харьковских театральных изданий, как, например, такие: «Коль в Одессе нравы круты, / Больно ль Харьков отдалён? / «Тпру-ты, ну ты — продмаршруты», / Свистнул, тиснул и — «лимон»!..» [16, с. 12]. Или соотнесение имени Ю. Олеша в новейшей «Театральной азбуке» с буквой «О», что наряду с юмористической оценкой свидетельствовало также о популярности молодого писателя в театральных кругах: «Озирис» — так зовут быка. // Олеше платят из чулка» [15, с. 13].

Однако внимательное изучение периодической печати, прежде всего харьковской, начала 1920-х годов свидетельствует о, несомненно, большем творческом масштабе фигуры Ю. Олеша. В течение всего лишь одного года пребывания в Харьковес с июня 1921 по май 1922 года писатель дебютирует как драматург и театральный

критик, а его пьеса «Игра в плаху» не только печатается в харьковском литературно-художественном журнале «Грядущий мир», но и входит в список пьес, рекомендованных научно-репертуарным советом Всеукраинского музыкального театра к обязательной постановке харьковскими театрами в день годовщины революции 12 марта 1922 года наряду с такими произведениями зарубежных и отечественных авторов, как «Ткачи» Г. Гауптмана, «Жакерия» П. Мериме, «Четырнадцатое июля» (ставилась под названием «Взятие Бастилии») Р. Роллана, «Зелёный попугай» А. Шницлера (рекомендовалась в числе постановок как на русском, так и на украинском языке), «Осада» В. Катаева, «Канцлер и слесарь», «Королевский брадобрей», «Народ», «Оливер Кромвель» А. Луначарского, «Мистерия буфф» В. Маяковского, «Вони» Г. Хоткевича, «Гайдамаки» Т. Шевченко [14, с. 22–23]. В комментариях к пьесе «Игра в плаху», републикованной в сборнике «Мнемозина» (М., 2004), В. Гудкова, говоря о включении пьесы Ю. Олеси в праздничный репертуар харьковских театров ошибочно ссылается на февральский номер еженедельника «Художественная мысль» от 1923 г., что не совсем верно, так как «праздничным» был репертуар марта 1922 года. Соответственно список пьес, рекомендованных к обязательной постановке в день годовщины революции 12 марта 1922 года, был опубликован в еженедельнике «Художественная мысль» № 3 от 4–11 марта 1922 года.

«Молодой театр» открылся 7 ноября 1921 года пьесой Ю. Олеси, о чём свидетельствует, в частности, опубликованный «Пролетарием» «праздничный» агитационно-революционный репертуар театров Худсектора Губотнаробраза. Пьеса Ю. Олеси «Игра в плаху» рекомендовалась к постановке наряду с такими пьесами, как «Мистерия буфф» В. Маяковского, «Его сиятельство» Л. Покровского, «Последний день Парижской Коммуны» Л. Никулина, «Нашла коса на камень» А. Островского, «Великий коммунарь» В. Трахтенберга [17, с. 4]. Эти постановки проходили одновременно с бесплатными спектаклями-митингами, которые устраивали Губагитпром и Губполитпросвет к четвёртой годовщине революции, что, казалось бы, не могло не свидетельствовать о «признании» творчества молодого Ю. Олеси театральным официозом.

Однако ещё до начала работы театр и его создатели были подвержены уничижающей критике на страницах другого партийного издания: «Наша театральная беспрограммность начинает находить

определённое отражение в тех разноголосых «исканиях», которым безудержно предались театралы, полутеатралы и вообще все, кому не лень. Возникает «Молодой театр», вокруг которого объединились все любители «предметов старины и роскоши» — личного творчества актёра, нарождается «Ассоциация молодого искусства», задающаяся мелко-интеллигентскими и никому не нужными целями строительства нового искусства на основе принятия всех формальных достижений новейших художественных форм, слияния содержания и формы и признания их равноценности без доходящего до декадентства увлечения одним лишь формальным элементом и уверяющая, что она всё это будет пересматривать под углом «пролетарского революционного мирозерцания» (откуда это «пролетарское мирозерцание» у ассоциации, — определить трудно) и т. д. и т. д. Все эти признаки указывают <...> на полное подчинение рынку» [4, с. 4]. Союзу работников искусства ставилось в вину, что он «не имеет своего мнения по поводу всей этой идеологической разноголосицы». Указывалось, что «только Рабис и Худсектор — государство и профсоюз — смогут одолеть наступление этой разлагающей театринтеллигентской мечущейся и кликушествовающей компании» [4, с. 4].

Спустя месяц «Молодой театр», судя по всему, «одолели» — реформировали «путем слияния его с группой самодельных артистических сил подназванием «Павильон муз». В средствах массовой информации, причём имеющих статус общегосударственных, сообщалось также, что за месяц своего существования «Молодой театр» представил лишь одну постановку из двух пьес — «Игра в плаху» Ю. Олеши и «Судьи» С. Выспянского — и «не привлёк внимания публики» [18, с. 10]. В результате режиссёр Р. Унгерн возглавил новую театральную студию, в творческих планах которой пьеса Ю. Олеши не значилась: «Намічені п'єси нагадують репертуар колишнього київського «Молодого театру»; сюди увіходять: «Цар Едіп» — Софокла, «По дорозі в казку» — Олеся, «Роза і хрест» — Блока й ін. Керуватимуть студією Юхименко й Унгерн» [8, с. 69].

Одна из многих иллюзий того времени состояла в том, что с революционным провозглашением «нового искусства» изменятся и художественные вкусы публики. Однако «прежний зритель» не принимал, а «новый зритель» зачастую не понимал предлагаемых театром новых форм, замены формулы искусства «что» и «как» на «что». Как следствие, «не привлечшей внимание» оказалась не только пьеса на-

чинающего Ю. Олешу, но и пьеса именованного к тому времени В. Маяковского, премьерный показ которой в Харькове был адресован новоизбранным членам Харьковского городского совета. «Мистерия буфф» с её энергетикой «левого искусства» оказалась чуждой и непонятной тому самому «новому зрителю», в нашем случае новоизбранным членам Харьковского городского совета, 211 из которых были коммунистами, а 154 — беспартийными. Каким был социальный портрет зрителя «Молодого театра» на премьере пьесы Ю. Олешу, точно неизвестно. Скорее всего, под стать театру — молодым и свободным от так называемых буржуазных стандартов, что, тем не менее, не привело к успеху постановки.

В случае с В. Маяковским ситуацию призваны были спасти специалисты-интерпретаторы (*укр.* — фахівці-інтерпретатори) (именно этот термин использовали теоретики начала 1920-х годов, формулируя задания советских государственных органов относительно искусства) (см. об этом: [2]). Те, чья задача была стоять между пролетариатом и искусством прошлого, прикладывали максимум усилий, чтобы спасти премьерную постановку пьесы, репрезентирующей современное искусство. В случае с Ю. Олешей таких теоретиков-интерпретаторов не нашлось (во всяком случае, в харьковских периодических изданиях рецензии на спектакль нами не обнаружены), поэтому молодой драматург вынужден был спасать положение самостоятельно. В конце февраля 1922 года в харьковском журнале «Художественная мысль» была опубликована статья Ю. Олешу «Новые маски». Публикация состоялась накануне очередного празднования годовщины революции (теперь уже февральской), намеченной на 12 марта 1922 года. Пьеса Ю. Олешу «Игра в плаху» вновь, как и в ноябре 1921 года, вошла в список пьес, рекомендованных научно-репертуарным советом Всеукраинского музыкального общества к обязательной постановке в день годовщины [14, с. 22–23]. Об этой повторной «праздничной» постановке пьесы каким-либо из харьковских театров сведений обнаружить не удалось, то есть неизвестно, в каком театре ставилась пьеса и ставилась ли вообще. Однако примечателен тот факт, что чести быть рекомендованной к постановке ко дню Парижской Коммуны 18-го марта этого же года пьеса Ю. Олешу удостоена не была. Возможно, отсюда знаменитое олешинское отсутствие «благоговения перед круглыми цифрами», если это касалось конкурсов-соревнований на лучшие произведения к очередной годовщине революции.

Относительно публикации статьи «Новые маски» есть все основания предполагать, что Ю. Олеша, с одной стороны, воспользовался возможностью подготовить потенциального зрителя к восприятию «новых» пьес, в том числе и своей, с другой — включился в споры о будущем искусства и о «театральном сегодня», с новой силой вспыхнувшие на страницах газет и журналов (о спорах вокруг харьковских театров см. нашу статью: «...Бейте меня по черепу Мейерхольдом»: новые маски харьковских театров (сезон 1921/1922)// Сучасні літературознавчі студії (в печати)).

Театральная жизнь не приносила удовлетворения общественности. На первый план выдвигались как проблема зрителя, так и театральное «новаторство», связанное с созданием пролетарского театра. Наблюдались неединичные попытки разобраться в причинах театральных метаморфоз, о чём свидетельствуют, например, публикации Л. Красовского, А. Лейтеса, И. Туркельгауба.

Не остался в стороне и находящийся вместе с Ю. Олешей в это время в Харькове В. Катаев, в стихотворной форме сказавший «несколько слов по поводу» (подзаголовок стихотворения В. Катаева «Театральные заметки поэта»). Молодой поэт, в котором харьковские театральные острословы отмечали бунинское начало («Наклеив бунинскую марку / И левый испытуя глаз, / Он покоряет «коммунарку» / И одновременно Парнас» [16, с. 12]), В. Катаев высказался за традиционный театр: «Бейте меня по черепу Мейерхольдом / Покуда в глазах не станет рыжо, / Пытайте меня огнём и холодом, / Я буду упрям и твёрд, как Рыжов. / <...> Слышите! Не желаю никакой кинетики! / Желаю честных пятиактных пьес!» [5, с. 12].

На фоне этой обвинительно-оправдательной театральной многоголосицы, которая свидетельствовала об обострившемся ощущении рубежа между прошлым и будущим, старым и новым, традицией и экспериментом, а также о кризисе театральной культуры и критики, статья Ю. Олеси «Новые маски» выделяется своим профессионализмом и аналитизмом. В этой небольшой по объёму заметке автор выразил своё отношение к театру и театральному творчеству, щедро делясь собственными профессиональными находками: «Театр есть зрелище удивительной жизни. Всё, из ряда вон выходящее, составляет предмет сцены: водопад, тигры на площади, крестный ход, домашняя ссора, чрезмерно большой нос. Театр есть всегда отражение жизни, но не жизнь. <...> Театр есть жизнь преувеличенная, жизнь

возвышенная в «Н»-нную степень. Театр даёт возможность явления рядовые возводить в степень водопада, тигров на площади, битвы и т. д. В этом интерес театра» [12, с. 7].

В предисловии к републикации пьесы в сборнике «Мнемозина» В. Гудкова указывала на параллели между ранней пьесой Ю. Олеша, драмой А. Блока «Король на площади» (1906) и стихотворением В. Брюсова «Слава толпе» (1904), а также на предвестие в этой ранней пьесе поэтики будущих «Трёх толстяков» [3]. Мы же попробуем проследить, обратившись непосредственно к тексту, насколько соотносятся театральные принципы «Новых масок» с «Игрой в плаху».

Одноактная пьеса (вспомним, В. Катаев ратовал за пятиактные), жанр которой обозначен как трагикомедия, задумана как площадное действие с комедиантами. Ее события разворачиваются в вымышленную эпоху «в большой столице страны, где монархия доживает последние дни» [9, с. 24]. Действующие лица — Дама и Кавалер, Шут, Король, придворный Тибурций, три прославленных актёра с некоего острова, приглашённые ко двору, Палач, два сановника и Министр. Автор, предостерегая от ошибки одевать актёров согласно их именованиям, даёт указания по поводу внешнего вида лишь некоторых из них. Так, Король, лысеющий и полный, должен быть одет в цветистый халат и туфли, главный актёр, в финале отрубивший голову Королю, — в костюме Арлекина, а на дворежном Палаче должны быть сюртук, цилиндр и перчатки. Кроме того, в пьесе на невидимой зрителю площади действует также невидимая толпа. Сцена представляет собой плоскую кровлю одного из флигелей королевского дворца, а всё действие происходит на фоне синего неба и моря с торговыми кораблями и парусами над радужной водой. Перед постановкой автор рекомендовал режиссёру вспомнить Карфаген перед падением и утопические социальные города будущего.

«Предметом сцены» становится зрелище поистине «удивительной жизни»: в ходе игры без заданных ролей на глазах у внесценической изумлённой толпы (слышны даже крики в поддержку Короля) происходит казнь подлинного Короля, голову которому отрубает не настоящий Палач, а актёр. Король приговорён к смерти экспромтом тремя комедиантами (в своём пророческом гротеске Ю. Олеша как будто предвидит судебные тройки, вершившие судьбы людей в 1930-е годы). Палач, казнивший, по его собственному признанию, сверх тысячи голов, но по приговору Короля, то есть власти, поражён произо-

шедшим беззаконием: «Убит король, король...» [9, с. 43]. В заключительной сцене пьесы из уст Ганимеда звучит призыв, обращенный к толпе: «Входите во дворец! Спешите! Бейте стражу! / Казнен король. Казнен! Да здравствует народ...» [9, с. 43]. Однако, как справедливо замечено исследователями, в пьесе вовсе не описано празднество «освобожденного народа», «хотя бы простейшей и вполне формальной ремаркой вроде «народ ликует» [3, с. 67]. В связи с этим «написанная, казалось бы, с «верных» пролетарских позиций пьеса оставляет впечатление не столько утверждения, сколько заданного вслух вопроса» [3, с. 67].

Свои представления о драматическом искусстве Ю. Олеша основывает на классических театральных принципах, восходящих к античному театру и *commedia dell'arte*: «Жизненное множество даёт в искусстве единичность — в литературе это тип, на сцене — маска. Сила зрения, или, вернее, сила «зрительности» — необходимое качество театрального мастера. Площадная комедия вылетела и оставила без изменений на долгий срок свои маски. Любое столкновение человеческих страстей разрешалось этими застывшими масками <...> в одной театральной маске — жизненная множественность: Пьеро — и мечтатель, и жертва, и поэт, и идеалист и, вместе с тем, плут, шарлатан, пройдоха <...>» [12, с. 7]. Этим тезисом разрешается возможное недоумение зрителей, кому же в «Игре в плаху» отводится роль Пьеро, ведь Король, пострадавший от руки актёра-Арлекина, не вызывает должного сочувствия. И хотя в «Игре в плаху», по мнению исследователей, отсутствуют устойчивые мотивы символистских драм, её ирреальность и надмирность, понимание театральной маски как жизненной множественности само по себе символично.

Однако если в пьесе действуют старинные маски, то в статье Ю. Олеша указывает на возможность театра новых масок: «Они уже застыли и стали неподвижны. Уже выяснился их костюм, уже понятны их гримасы, ужимки; определился их язык, разгадана судьба» [12, с. 7–8]. Некоторые из них молодой писатель описывает подробно (это такие маски, как *Тёмная личность*, *Капиталист*, *Дезертир*, *Кулак*, *Баба-мешочница*), другие — только называет (маски *спеца*, *красноармейца*, *учёного* (он же интеллигент, «писатель-вития»), *распродавшейся генеральши*, *спекулянта*) (курсив первоисточника. — В. Б.). Обязательной составляющей костюма новых масок, согласно Ю. Олеше, является головной убор. Так, *Тёмная личность* носит мягкую шляпу,



*Капіталіст* — циліндр, *Дезертир* без шапки, но мечтає купити собі малинову військову фуражку, *Кулак* — в картузі, *Баба-мешочниця* закутана в платки. Головні убори диференціюють нові маски по соціальному положенню, визначають їх характер, життєві устремління, більше того, набувають семиотический статус, стаючись знаком, символом чого-то цінного, важного, зазвичай уже утраченого. Маска *Капіталіста*, наприклад, виглядає так: «Циліндр, шуба, бритий, толстомордий, оттопыренная губа. Два товстих пальца с перстнями — наружу, между ними сигара. Лакированные ботинки. С виду — идол. Говорит мало, малоподвижен» [12, с. 8]. Описання цієї маски частини відсилає к Палачу из «Игры в плаху», который также носит цилиндр. Одетый в стиле буржуа, он, что символично, не решается казнить монарха. Данное автором пьесы указание на то, что Король — «лысеющий» может прочитываться как ироническое предзнаменование грядущей утраты головы (вспомним пословицу «Снявши голову, по волосам не плачут»).

Театральні маски, запропоновані Ю. Олешей, відповідають плакатному стилю «Окон РОСТА». Їго портретні описання легко візуалізуються, без труда претворюючись в список діючих осіб будь-якої п'єси. Столкновение их интересов — это темы для пантомим и комедий нового театра масок: «Возможно огромное количество простых, грубых, решительных и сугубо-действенных сценариев на любую современную тему — в особенности с агитационно-сатирическим подходом» [12, с. 8]. Таким образом, размышления молодого писателя репрезентують пошуки театру того часу, в частности В. Мейерхольда, согласно которому театр должен был выйти из своего тесного помещения на площадь, на улицу, к массам.

Соотносятся ли заявленные театральные принципы с последующими драматургическими опытами Ю. Олеси — предмет отдельного исследования. Заметим лишь, что обещанного развития темы театра новых масок в дальнейших номерах не последовало. Косвенным продолжением однако можно считать размышления писателя о «типе нового человека», навеянные Первым съездом советских писателей и опубликованные в журнале «Тридцать дней» под заголовком «На край утра»: «Из-под шахтёрского капюшона смотрели на нас его сияющие глаза. Он приходил в виде колхозницы в пёстром, как мухомор, платочке. Он стоял, блестя позументами краснофлотца. Он подносил нам колхозные подарки. <...> Он вручал Макси-

му Горькому модель самолёта, носящего на огромных крыльях имя писателя. Он входил в зал под пение военных труб. Он нёс охапки цветов. Он улыбался нам. И мы видели: он живой, он уже существует, он уже не абстракция, он есть, он родился и живёт — этот новый, социалистический человек» [11, с. 5]. Здесь же Ю. Олеша рассуждает о ведущей роли драматурга в современном обществе, о театре как школе, о драматургической форме и новаторстве, о вдохновляющей зрителя роли драматургии.

Время (1934 год) и место (журнал «Тридцать дней») появления этих размышлений совпадают с републикацией пьесы «Игра в плаху». Ни до этого, ни после Ю. Олеша нигде о своём раннем драматургическом опыте не упоминал. Однако читатель «Тридцати дней» уже знал Ю. Олешу как автора «Работы над пьесой» (№ 1) и «Трёх отрывков» (№ 3), где мотивы харьковских публикаций писателя — казни и «новых масок» — получили неожиданное преломление: «*Доктор. ... Я, например, думаю, что в бесклассовом обществе будут казнить эгоистов. <...> Я покажу пример... <...> Казню <...> Вас*» [13, с. 66–67]. Чудак-доктор видит, что хорошая девушка любит эгоиста, собственника, ничтожного человека. Это ошибка и её надо разъяснить, а если разъяснить не получится, исправить — казнить без колебаний. Очередной пророческий гротеск Ю. Олеша: для 1930-х годов вопрос казни в социалистическом «бесклассовом обществе» будет трагически злободневным.

Таким же метафорическим пророчеством окажется название пьесы «Игра в плаху» для её автора, как и для театра начала 1920-х годов, чьим судьёй и палачом стали различные партийные институции. Однако в сезон 1921/1922 годов на харьковских сценических площадках активно происходил процесс становления молодых деятелей театрального искусства «нового» времени. Среди них был и Ю. Олеша, в будущем театре «новых масок» оставивший за собой, по-видимому, маску Пьеро — отвергнутого романтического поклонника обновленной действительности.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Александров Р. История «Игры в плаху» // Книжное обозрение. — 1987. — № 13. — С. 5.
2. Борбунюк В. О. «Роздоріжжя», «туман» і «затямарення»: шляхи українського мистецтва у 1921 році (за матеріалами журналу «Шляхи мис-

- тецтва») // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2017. — № 1. — С. 44–50.
3. «Игра в плаху». Ранняя пьеса Юрия Олеши / публ. и вступ. текст В. В. Гудковой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2004. — С. 64–87.
  4. И. Разногосица // Коммунист. — 1921. — № 248. — С. 4.
  5. Катаев В. Театральные заметки поэта. Несколько слов по поводу / Валентин Катаев // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 12.
  6. К открытию «Молодого театра» // Пролетарий. — Харьков, 1921. — № 223. — С. 6.
  7. Л. Т. Театр. Украина (Из бесед) // Театр: орган Художественного сектора одесского губполитпросвета. — 1922. — № 4. — С. 10–11.
  8. Мистецька хроніка // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 69.
  9. Олеша Ю. Игра в плаху // Грядущий мир. — 1922. — № 1. — С. 24–43.
  10. Олеша Ю. Литературные дневники / Юрий Олеша; [публ., послесл. и комм. В. Гудковой] // Знамя. — 1998. — № 7. — С. 144–178.
  11. Олеша Ю. На край утра / Ю. Олеша // Тридцать дней. — 1934. — № 10. — С. 3–6.
  12. Олеша Ю. Новые маски / Юрий Олеша // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 7–8.
  13. Олеша Ю. Работа над пьесой / Ю. Олеша // Тридцать дней. — 1934. — № 1. — С. 62–67.
  14. Официальная часть. От Всеукраинского музыкального театра // Художественная мысль. — 1922. — № 3. — С. 22–23.
  15. Санкюлот. Театральная азбука // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 2. — С. 13.
  16. Санкюлот. Товарищеские уколы // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 12.
  17. Четвёртая годовщина Октябрьской революции. Театры Худсектора Губотнаробраза // Пролетарий. — 1921. — № 229. — С. 4.
  18. Провинция. Харьков // Экран. — 1922. — № 18. — С. 10.

### **«ЖИТТЯ ПІДНЕСЕНЕ ДО «Н»-ННОГО СТУПЕНЮ»: ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ СЕЗОН Ю. ОЛЕШИ**

*Валентина Борбунок, канд. філол. наук, доц.*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

*У статті досліджується харківський період творчості Ю. Олеші, який відноситься до 1921 і 1922 років. У цей час письменник дебютує як драматург і театральний критик, а його п'єса «Гра у плаху» не лише друкується у літературно-художньому журналі «Грядущий мир», видання якого було започатковано у Харкові,*

але їй рекомендується до обов'язкової постановки харківськими театрами у день чергової річниці революції 12 березня 1922 року. Крім того, популярність молодого одесита така, що він сам неодноразово стає «головним героєм» газетних і журнальних публікацій. Проведене дослідження свідчить, що для Ю. Олеші, як і для багатьох інших молодих діячів театрального мистецтва «нового» часу, харківський театральний сезон 1921/1922 років став важливим етапом творчої біографії.

**Ключові слова:** «Гра у плаху», маска, репертуар, рецензія, театр.

### «LIFE RAISED TO THE «N»-TH POWER»: KHARKIV THEATER SEASON OF IU. OLESHA

*Valentina Borbuniuk, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

*The legacy of Iu. Olesha, a prominent representative of the Odessa Pleiad of Writers, has been fragmentarily studied so far. In particular, drama and theater writings have been studied a little. The Kharkiv period of the writer's creative work did not become a subject of special scientific studies. We have set ourselves the goal, with the use of materials of Kharkiv periodicals dated 1921/1922, to trace the formation of the theatrical principles Iu. Olesha, one of the active «actors» of the 1921/1922 Kharkiv theatrical season on the basis of his early theatrical journalism, as well as to analyze the implementation of these theoretical principles in the play called «The Block Game».*

*Methods. The following methods were used for theoretical research: comparative historical and structurally functional methods.*

*Results. Careful study of the periodical press, first of all Kharkiv's one, dated early 1920s, shows that during only one year in Kharkiv from June 1921 to May 1922, the writer makes his debut as a playwright and theater critic, and his play «The Block Game» was not only published in the Kharkiv literary and art magazine «The Coming World», but also it was included in the list of plays recommended by the scientific and repertoire council of the All-Ukrainian Music Committee for mandatory performance by the Kharkiv theaters on the anniversary of the revolution on March 12, 1922. This one-act play, the genre of which is designated as a tragicomedy, is conceived as foul action with comedians. Its events occur in an imaginary era in the large capital of the country, where the monarch is living out his last days. In the course of the play, with no roles assigned, in front of an extra-ambitious crowd (even cries for the King are audible), the real King is being executed, whose head is not chopped off by the real Executioner, but by the actor. The King was sentenced to death impromptu by three comedians. Iu. Olesha grounds his ideas about the dramatic art on the classical theatrical principles, dating back to the ancient theater and commedia dell'arte.*

*However, if ancient masks act in the play, then the article of Iu. Olesha points out the possibility of theater of new masks. It is suggested that, by publishing the article «New Masks», Olesha, on the one hand, took the opportunity to prepare a potential viewer for the perception of «new» plays, including his own, on the other hand, he became involved in debates about the future of art and about «Theatrical today», which with new strength flashed on the pages of newspapers and magazines. The theatrical masks proposed by Iu. Olesha correspond to the poster style of the ROSTA Windows. His portrait descriptions are easily visualized, easily turning into in the list of characters of any play. The clash of their*

*interests is the themes for pantomimes and comedies of a new theater of masks. Reflections of the young writer represent the search of the theater of that time*

*Conclusions. The study shows that for Iu. Olesha, like many other young artists of the theatrical art of the «new» time, the Kharkiv theatrical season of 1921–1922 became an important milestone in the creative biography.*

**Key words:** «The block game», mask, repertoire, review, theater.

## REFERENCES

1. Aleksandrov, R. (1987) Istorija «Igrы v plahu» [The History of the «Games in the Block»], Knizhnoe obozrenie, 1, p. 5 [in Russian].
2. Borbunjuk, V. O. (2017) «Rozdorizhzhya», «tuman» i «zat'marennya»: shlyakhy ukrajyns'koho mystetstva u 1921 rotsi (za materialamy zhurnalu «Shlyakhy mystetstva») [«Crossroads», «Fog» and «Obscuration»: the ways of Ukrainian art in 1921 (source «The ways of art» magazine)], Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv — Bulletin of the Kharkiv State Academy of design and arts, 1, pp. 44–50 [in Ukrainian].
3. «Igra v plahu». Rannjaja p'esa Jurija Oleshi [«Games in the block». Early play by Yuri Olesha] (2004), Publication and introductory text by Gudkova, V. V., Mne-mozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka, Iss. 3, pp. 64–87, Moskov, Artist. Rezhissjor. Teatr [in Russian].
4. I. (1921) Raznogolosica [Difference], Kommunist, 248, p. 4 [in Russian].
5. Kataev, V. (1922) Teatral'nye zametki pojeta. Neskol'ko slov po povodu [The atrenotes poet. A few words about], Hudozhestvennaja mysl', 2, p. 12 [in Russian].
6. K otkrytiju «Molodogo teatra» [For the opening of «Young Theatre»] (1921), Proletarij — Har'kov, 223, p. 6 [in Russian].
7. L. T. (1922) Theatre. Ukraina (Iz besed) [Ukraine (Interviews)], Teatr. Organ Hudozhestvennogo sektora odesskogo gubpolitprosveta, 4, pp. 10–11 [in Russian].
8. Mystets'ka khronika [Art Chronicle] (1922), Shlyakhy mystetstva, 2, p. 69 [in Ukrainian].
9. Olesha, Ju. (1922) Igra v plahu [Games in the block], Grjadushhij mir, 1, pp. 24–43 [in Russian].
10. Olesha, Ju. (1998) Literaturnye dnevniki [Literary diaries], Znamja, 7, pp. 144–178 [in Russian].
11. Olesha, Ju. (1934) Na kraj utra [The edge am], Tridcat' dnei, 10, pp. 3–6 [in Russian].
12. Olesha, Ju. (1922) Novye maski [New masks], Hudozhestvennaja mysl', 2, pp. 7–8 [in Russian].
13. Olesha, Ju. (1934) Rabota nad p'esoj [Work on the play], Tridcat' dnei, 1, pp. 62–67 [in Russian].

14. Oficial'naja chast'. Ot Vseukrmuztekoma [The official part. From the All-Ukrainian Music and Theater Committee] (1922), Hudozhestvennaja mysl', 3, pp. 22–23 [in Russian].
15. Sankjulot (1922) Teatral'naja azbuka [Theatrical alphabet], Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis', kino, 2, p. 13 [in Russian].
16. Sankjulot (1922) Tovarishheskie ukoly [Friendly jabs], Hudozhestvennaja mysl', 2, p. 12 [in Russian].
17. Chetvjortaja godovshhina Oktjabr'skoj revoljucii. Teatry Hudsektora Gubotn-arobraza [The fourth anniversary of the October Revolution. Theaters of the Art Sector of the Provincial People's Liberation Department] (1921), Proletaryy., 229, p. 4 [in Russian].
18. Provincija. Har'kov [Province. Kharkov] (1922), Jekran, 18, p. 10 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 13 липня 2017 р.*

УДК 821.161.2-4Гончар.09

## ПРОВІДНІ МОТИВИ Й КОМПОЗИЦІЯ ЗБІРКИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «ЯПОНСЬКІ ЕТЮДИ»

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
natalja.borisenko@gmail.com*

*Стаття присвячена аналізу збірки нарисів Олеса Гончара «Японські етюди», яка як цілісне утворення ще не була проаналізована. Доведено, що цілісність збірки ґрунтується на спільному підложжі її мотивів. Проаналізовано й образ Японії у книзі, обґрунтована її письменницько-публіцистична природа.*

**Ключові слова:** збірка, мотив, композиція, образ, письменник, нарис.

Творчість Олеса Гончара — багатогранна й різноманітна. Сьогодні відбувається переосмислення спадщини класика літератури ХХ століття: акцент на загальногуманістичних і поетологічних цінностях його прози стає ключовим у дослідженнях останніх років [1; 6; 7].

О. Гончар, голосно заявивши про себе як про письменника великого епічного жанру («Прапороносці», «Тронка», «Бригантина»), у 50–60-х рр. ХХ століття активно пише нариси, нав'язані відвідуванням різних країн і місцевостей. Так, відвідування Чехії і Словаччини стало підґрунтям нарису «Зустрічі з друзями» (1950), більшість матеріалу якого склали спогади про звільнення від німецької окупації цих територій і спілкування з колегами й побратимами. Візит до Китаю став основою «Китайських нарисів» (1951), розповідь про Данію — це цикл «Берег його дитинства» (1960), про Японію — «Японські етюди» (1961). Пізніше авторові довелося побувати в Таїланді і написати про це в циклі «Орхідея з тропіків» (1981), Португалії («На землі Камоенса» (1985), Канаді («Відкриття Альберти» (1992). У Гончара є й декілька нарисів про мандри Україною: тут чільне місце відводиться Каневу, де похований великий Т. Шевченко, а створений після відвідування могили Кобзаря нарис «Канівський етюд» (1982) заслуговує на окреме дослідження, адже написаний не без впливу І. Нечуя-Левицького і його славнозвісного твору «Шевченкова могила».

Попри той факт, що вказані твори побачили світ кілька десятиліть тому, належно вони так і не були проаналізовані. Окремі зразки аналізу подорожнього жанру О. Гончара ми знаходимо в працях В. Галич

[2; 3], детально ж збірка «Японські етюди» як системне утворення не вивчалася. Саме цю прогалину ми й усуваємо в цій статті.

Усі нариси Гончара будуються на документальності й вимислі, в них потужне репортажне начало, у текстах багато описів, зорових образів. Ось приклад із «Японських етюдів»: «Діти в Японії оточені загальним піклуванням і любов'ю (та де їх не люблять!). І малеча, здається, віддячує рідним тим самим. Діти, як правило, гарно виховані. Ми бачили, як дбайливо школярі доглядають квіти, з якою повагою ставляться до дорослих у трамваї чи у вагоні поїзда. Приємно дивитися, коли ці рум'янолиці малюки рано-вранці поважно крокують до школи засвоювати премудрості своїх предків. Вискочивши з класу на перерву, вони не бешкетують, не б'ються портфелями, хлопці не смикають дівчаток за кіски — їх більше приваблюють дитячі спортивні ігри. Не знаю, наскільки це точно, але японці запевняють, що в школі у них відсутня проблема дисципліни» [4, с. 457].

Цикл «Японські етюди» побачив світ 1961 року і написаний під враженнями відвідування Японії в складі радянської делегації. Олесь Гончар назвав свої твори етюдами, у такий спосіб окресливши їх мету й призначення: передати враження від побаченого, окреслити провідні риси сприйнятого й осмисленого, окремо зупинитися на прикметних моментах, місцях, подіях, постатях, відтак створити певну цілісність, збудовану на мозаїчному поєднанні уламків текстів, із котрих вимальовується щось значно більше: образ країни Висхідного Сонця, яка напрочуд сподобалася письменнику. «Японські етюди» О. Гончара (1961) містять у собі тонкі спостереження над життям далекосхідної заморської держави, що її мешканці називають Ніхон, а в Європі — Японія. Олесь Гончар використав багатий арсенал лексичних засобів, тропів, синтаксичних фігур, щоб передати враження від побаченого й пережитого в цій країні, яка «відкриває вам то хвилясте пасмо невисоких гір та пагорбів, то м'яко переходить у роздолля долин, то сяйне блакиттю нежданої затоки, то виставить буйно квітуче дерево коло шляху, то розгорне перед вами сонячну, вільну океанську широчінь з її зеленіючим безмежжям...» [4, с. 449]. Публіциста усебічно цікавить екзотика Сходу. Олесь Гончар майстерно й вишукано помічає національне дерево Японії сакуру, «далеку сестру нашої української вишні» [4, с. 452], його приваблюють і незвичні інтер'єри, і екзотична природа, і люди зі своїм особливим світоглядом.



«Подорожні враження українського письменника часто складаються з фіксування небачених удома дрібниць, які відтворюють неповторний місцевий колорит. Незакінченість окремих фрагментів тексту викликає цікавість у читача, змушує його творчо домислити недомовлене публіцистом, пов'язати побачене в далекому 1961 році з сучасними проблемами, які сьогодні турбують людство» [3].

Японія у збірці О. Гончара зображена такою, що моделює концептуальну картину його письменницько-публіцистичного дискурсу. Це концепт, який є «базовим пунктом», на якому тримається дискурс, є текстотвірною і текстоформуючою структурою твору дописувача.

Саме образ Японії постає тим елементом структури збірки, який працює на його ідею — пошуку людиною шістдесятих років ХХ століття тожсамості. Письменник вибудовує проблемно-аналітичний і художній простір водночас, а концептуальне поле створює унікальний поліфонізм, отже образ Японії, як ключовий, набуває нових континуально-смыслових рівнів. Цей образ постає свідомісною одиницею авторського мислення О. Гончара, здатного інтерпретувати різноманітні факти представленого потоку фактів і образів, надавати їм цілісно-структурної та ідейно-художньої послідовності та широти осмислення.

Звісно, автор створює «свій» образ Японії, тобто такий портрет країни, котрий «пропущений» крізь власну свідомість, тобто відображений і трансформований у авторській свідомості образ, адже на реалії побаченого накладається флер авторського мислення, особистого переосмислення його рис і діяльності. Однак не можна не констатувати, що все ж таки в основі створення цього образу — документалізм (збірці бракує фотографій, які, вочевидь, були). У публіцистиці в основі документалізму — відтворення дійсних фактів життя. В. Здорова писав з цього приводу, що автор «без природи» не може писати. Це б суперечило самій природі жанру...», однак «писати з природи — не значить копіювати» [5, с. 145].

Мета збірки — зацікавити читача екзотичною країною, зафіксувати і закріпити свої враження й спостереження, провести певні паралелі між світом тоді радянської людини і японця. Саме з цією метою автор одразу на початку говорить про Японію як про красиву країну, і ця краса — поза часом, поза простором, вона просто іманентно властива цій країні. Проілюструємо це фрагментом початку твору: «У японців надзвичайно розвинуто чуття краси. Вони кохаються в

поезії і в гарній музиці, а в час, вільний від роботи, цілими родинами виходять помилуватися краєвидом. В країні Ніхон, як називають Японію її мешканці, сама природа повсюди виставляє на огляд людини свої грандіозні акварелі» [4, с. 449].

Провідний мотив збірки «Японські етюди» Олеся Гончара — гуманізм для японців — це світогляд, в основу якого покладені інтереси людей, турбота про їх благо. Він вимагає ставити під сумнів будь-які ініціативи, якщо вони завдають шкоди добробуту людини, не дивлячись на їх наслідки для економічного зростання, політичної влади або стабільності того або іншого порядку. У своїх японських враженнях Олесь Гончар наводить багато різноманітних фактів, які свідчать про цілеспрямований пошук засобів ефективного, відповідального і гуманістичного розв'язання багатьох нагальних життєвих проблем. Адже у японців багато чому нам варто вчитися.

Основні мотиви збірки «Японські етюди» такі: Японія — країна краси й мистецтва, японці — люди праці й високої культури, йдеться про особливості виховання дітей у Японії, японські традиції і сучасність, зв'язки Японії з іншими країнами, у тому числі й СРСР, наслідки Хіросіми та значення цих подій у формуванні японської свідомості та загартовування нації тощо.

Японія в Гончаревому варіанті часто полемічно загострена, підкреслено ідеалістична, виразно міфологізована. Важливою засадою у формуванні образу Японії є постійне апелювання до неї як до неповторної території, особливого простору. Як відомо, категорія публіцистичного простору відмінна від категорії художнього простору. Публіцистичний простір виділяється як широка галузь функціонування ідей, думок, положень соціального, політичного, ідеологічного, світоглядного характеру. Ця неохопна сфера не тільки побутування ідей, але й зіткнення їх, сфера, в якій ідеї прагнуть реального впливу на свідомість читача. «Головна відмінність від художнього простору, — вважає Г. Я. Солганік, — полягає в тому, що в публіцистиці ідеї функціонують у своєму безпосередньому вигляді, прямому, реальному. Вони можуть забарвлюватися емоційно та іронічно, сприйматися, спростовуватися, перекручуватися, але вони зберігають свій вигляд. Думки виражаються прямо чи завуальовано, але це ті думки, що не потребують образної форми, хоча вона і припустима» [8, с. 34].

Ми не знайдемо деталізованих описів першого знайомства автора з Японією, це швидше окремі, штрихоподібні фрагменти, уламки,

з яких вимальовується цілісний образ екзотичної країни, яка одно-значно сподобалась письменнику. Тут чимало палких освідчень цьо-му краєві, зворушливо-інтимних звернень до землі. Простір, що його можна номінувати «Ніхон», в текстах Олеся Гончара постає інтимним, що створює формально-змістовну рамку, всередині якої функціо-нують, діють, стикаються філософські, історіософські, культурологічні, економічні, релігійні та інші ідеї, що складають внутрішній простір, тобто зміст, що тісно взаємодіє з зовнішнім — політичним простором, який інтонується позачасовими патетичними висловлювання-ми, загальними міркуваннями, риторичними питаннями, викриваль-ними епітетами, фразеологічними зворотами та іншими прийомами експресивного синтаксису. Таким чином, відтворені події, порушені у зв'язку з ними проблеми та створені на їх основі образи-поняття в публікаціях О. Гончара ґрунтуються насамперед на особистісному характері сприйняття і висвітлення предмета мовлення (на другому місці — на характері сприйняття читачів-інтелектуалів), що, по-перше, дозволяє побачити нове в знайомому, по-друге, відтворити асоці-ативно-емоційну структуру статті й нарису, а найпоширенішим при-йомом створення образу назвати міркування й роздуми.

Олесь Гончар не відшукує якихось особливих способів розповісти про країну Висхідного Сонця, його мотивне поле складається з тра-диційних понять і образів: самураї, сакура, Хіросіма, острови тощо. Бачення Японії в свідомості О. Гончара — письменницьке і публіцистичне водночас. Він показує японців як людей, у характері яких в од-ночасі можуть поєднуватися м'якість і грубість, сильна емоційність при зовні спокійному стані, яскраві почуття й стриманість. Образ Японії визначають сила самураїв і пронизлива краса сакури, жорсто-кість і ніжність, піднесеність і вичерпність. Автор створює портрети (з однаковою мірою витонченості і природності) як шахтарів, так і професорів, пише про заможних і бідних японців, створюючи мозаїч-ний образ країни, що приваблює кожного, хто потрапляє туди: «Япо-нія пересичена, розжиріла, це вона тут то розслаблено човгає п'ята-ми, то люто вивертає руки в рок-н-роллі, шукаючи забуття... А там, у сонячному, зеленому, розіскреному веселощами Кумато, виходила на старт Японія трудова, яснолиця і ясночола Японія, за якою — май-бутнє» [4, с. 461].

Контраст — частий прийом Олеся Гончара, який пише про Япо-нію. Поетика контрастів, антиномія гармонії та дисгармонії, постій-

не протиборство взаємовиключних тенденцій життя і пошук рівноваги становлять чи не найважливіші прикмети письменницької манери О. Гончара. В його етюдах про Японію наочною є своєрідна єдність і боротьба протилежностей. Цей закон указує на те, що в суспільстві, як і в природі, існують протилежності, тобто явища, що різко відрізняються за своїми властивостями і якостями. Але разом з такою найважливішою суттю контрастів, як наявність різкої протилежності сторін, контрастам властива й інша найважливіша суть — єдність протилежних сторін, тобто контрасти — це одночасно боротьба протилежностей і їх діалектична єдність.

Контраст як ключовий прийом мотивного поля Олеся Гончара має декілька рівнів: філософський, психологічний, фактологічний, соціальний тощо. Перший стосується розповіді про спосіб життя японців, котрі після Другої світової війни, після бомбардування Хіросіми розпочали новий етап свого буття. Другий — свідомості самих японців, зітканої із ліричності і холодної розсудливості, родовід якої сягає самурайських часів. Фактологічний контраст більшою мірою стосується описів різних прошарків населення: заможного і звичайного, що було цілком у дусі радянської публіцистики, котра обов'язково мала оспівувати шахтарів, селян, робітників заводів тощо. З ним тісно пов'язаний і соціальний контраст.

Композиція — побудова художнього твору, шпальти, збірки, книги. «Японські етюди» складаються з семи окремих творів-етюдів, з яких вимальовується образ країни Ніхон. Більшість творів книги — есеї, в які вкраплюються інші елементи творів публіцистичного характеру: інтерв'ю, замальовки, подорожні нотатки. Всі твори адресовані тодішньому читачеві, який має для себе скласти уявлення про країну Висхідного Сонця. Тому Гончар пише і про природу Японії, і про її людей — представників різних соціальних верств, торкається проблем виховання молоді на східних теренах, пише про проблему номер один того часу — наслідки ядерного вибуху Хіросіми й Нагасакі, відносин між Японією і СРСР. Відповідні і назви підрозділів збірки: «Квітуча сакура», «Людські долі», «Мііке — край шахтарський», «Міва-сан і хлопець у червоній куртці», «Про що мріють японські діти», «Нашадок самурая», «Місто-страдник». Аналіз композиції збірки приводить до думки, що вона є есеїстичною, тобто такою, в якій різні форми і стилі мовлення (опис, міркування, розповідь) тісно співіснують, перетікаючи одне в одного. Як відомо, есеї орієнто-

ваний не на опис реального факту і навіть не стільки на думку, для якої цей факт послужив приводом, але на моделювання автономної реальності — світу думки всеохопного індивідуального «я». Як відомо, феномен есеїстичного завжди охоплює коло питань, пов'язаних із певною новацією вже відомого, з конструюванням нового, індивідуального розуміння дійсності, розуміння, втіленого в естетично досяжній цілісності нового образу. Есеїстична форма функціонує за законами художньої форми як сутності, що знаходиться у стані безперервного «самовиговорювання» і реалізує тим самим абсолютну потребу змісту бути не просто фактом думки, але й можливістю дійсності відбутися через митця-творця. Внутрішня ціннісна структура твору містить різноманітні існуючі типи цінностей, роблячи їх своїм змістом. Але вона і превалює над ними, вбираючи в себе і відтворюючи в своїй організації принципи різноманітних ціннісних порядків (соціальних, історичних, культурних), перетворюючи їх на принципи власної письменницько-публіцистичної побудови. Саме це і спостерігаємо в збірці як на рівні окремих творів, так і на рівні всієї книги, в якій картина світу вимальовується на ґрунті осмислення різних шарів авторської свідомості — соціальної, історичної, культурної і, звичайно, філософської. Структуральний аналіз компонування епізодів і фрагментів «Японських етюдів» якраз і доводить це, адже образний ряд кожного з них дає підстави стверджувати, що він є актом злиття та їх рефлексивної обробки.

Композиція збірки «Японські етюди» свідчить, що у світоглядній позиції автора виявляється сукупність принципів, поглядів і переконань, що визначають напрямок діяльності Гончара-письменника і Гончара-публіциста, його ставлення до дійсності. Світогляд нарисиста складається з елементів, що належать до всіх форм суспільної свідомості: велику роль у ньому відіграють наукові (фактичні), моральні й естетичні погляди. Наукові знання, включаючись у систему світогляду, служать меті безпосередньої практичної орієнтації людини в навколишній і природній реальності; крім того, наука раціоналізує ставлення людини до дійсності, рятуючи її від забобонів і оман (короткі екскурси в історію Японії, огляд хіросімської трагедії). Моральні принципи і норми служать регулятором взаємин і поведінки людей і разом з естетичними поглядами визначають ставлення до навколишнього, форм діяльності, її цілей і результатів (розповідь про шахтарів Мііке, профспілкового активіста Морі, депутата муніципалітету

міста Сімоносеки, що очолює місцеве відділення Товариства «Японія — СРСР»). Олесь Гончар, виражаючи свою світоглядну позицію, тим самим виявляє особливості своєї самосвідомості. Оскільки свідомість є єдністю відображення дійсності і ставлення до неї, у структурі тексту і збірки в цілому можна знайти різного роду почуттєві і раціональні рефлексії, що виникли у свідомості автора і оформлені ним у знаковій системі.

Але пізнання країни сакури, «сестри нашої української вишні», відбувається не тільки на емоційному, але й на раціональному рівнях. Авторські судження, оцінки і думки багато в чому виявляють позицію есеїста у ставленні до того чи іншого пізнаваного об'єкта — країни і, її інтелігенції і робітників, її поезії, краєвидів, історичного минулого. Головне призначення оцінних суджень у тому, щоб, повідомляючи факти, впливати на думки і поведінку читачів, які можуть полюбити цю країну, як це зробив письменник. Такий вплив ґрунтується на усвідомленні ставлення людини до дійсності, яке змінюється не стільки під впливом повідомлення про події як такі, завдяки тому, що факти набувають у тексті певне соціально-політичне забарвлення, внаслідок авторської оцінки з тих чи інших позицій, виявляючи визначену точку зору в тому чи іншому питанні.

Таким чином, композиційна єдність збірки «Японські етюди» виявляється в демонстрації різних світоглядних позицій: в інтеграції різноманітних у ґносеологічному і психологічному плані елементів: думок, почуттів, волевиявлень, уявлень, — така єдність спрямована на пізнавальну і ціннісно орієнтаційну установку і рефлексію читача.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вельможко Я. Щоденник Олесь Гончара і рефлексії [Електронний ресурс] / Я. Вельможко. — Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?p=apter&bid=18315&chapter=1>
2. Галич В. Олесь Гончар: мить і вічність [Електронний ресурс] / В. Галич. — Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/>
3. Галич В. Художній нарис у жанровій системі публіцистичної спадщини Олесь Гончара [Електронний ресурс] / В. Галич. — Режим доступу: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1251>
4. Гончар О. Японські етюди / О. Гончар // Гончар О. Твори : в 5 т. Т. 4. — К. : Дніпро. — С. 449–466.
5. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості : підручник / В. Здоровега. — Львів : ПАІС, 2004. — 268 с.

6. Ігнат'єва С. Мовна особистість Олесь Гончара в аспекті психолінгвістичних характеристик [Електронний ресурс] / С. Ігнат'єва. — Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16557/14-Galich.pdf>
7. Козакова Л. О. Наратив малої прози Олесь Гончара: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 — українська література / Лідія Олександрівна Козакова. — Київ, 2008. — 20 с.
8. Солганик Г. Категория пространства в публицистике / Г. Солганик // Вестник Московского университета. Сер. 10 : Журналистика. — 2003. — № 6. — С. 30–38.

### ВЕДУЩИЕ МОТИВЫ И КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «ЯПОНСКИЕ ЭТЮДЫ»

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

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена анализу сборника очерков Олесь Гончара «Японские этюды», которая как целостное образование еще не была проанализирована. Доказано, что целостность сборника основывается на общем начале её мотивов. Проанализирован и образ Японии в книге, обоснована её писательско-публицистическая природа.*

**Ключевые слова:** *сборник, мотив, композиция, образ, писатель, очерк.*

### LEADING MOTIVES AND COMPOSITION OF OLES HONCHAR'S COMPILATION «YAPONSKI ETIUDY»

*Nataliya Borysenko, Candidate of Philology, associate professor*

*Odesa I. I. Mechnikov National University*

*The article is devoted to the analysis of Oles Honchar's essay collection «Yaponski etiudy» («Japanese sketches»), which had not been analysed yet as an integrally whole literary creation. It is proven that the collection's integrity is based on mutual basement of its motives. There is an analysis of Japan's image in the book, rationale of its writer's publicist nature.*

*The collection's composition analysis conveys the suggestion that it is essayistic. It includes different forms and discourse styles (description, contemplation, narrative) that tightly coexist by flowing into each other. As it is known, essay is oriented not at the description of a real fact and not even at the thought that had been caused by this fact, but rather at the modelling of an autonomous reality — the world of a pervasive individual self. Essayistic phenomenon always touches upon a number of questions connected with a certain innovation of something that had already been known, with construction of something new, with the individual understanding of the reality, understanding that is shown through the achieved integrity of a new image. Essayistic form functions according to the*

*laws of artistic form, as an essence that is in the state of constant self-reproach and realizes the absolute need of the content to be not only a thought-fact, but also an opportunity for the reality to go through the creator. The inner integrated structure of the work has various existing types of values, and makes them a part of its content. However, it also prevails above them, by absorbing them and recreating in its organization the principles of various valuable orders (social, historical, cultural), while making them its own principles of writer's publicist structure. It becomes evident in «Yaponski etiudy» («Japanese sketches»), both on the level of separate works and the book as a whole, in which the world picture becomes visible based on the comprehension of different layers of author's conscience — social, historical, cultural and, of course, philosophical. Structural analysis of episode and fragment combination in «Yaponski etiudy» («Japanese sketches») proves it, because images set in each of them give a basis for the assumption that it is the act of unification and their reflexive processing.*

**Key words:** *compilation of works, motive, composition, image, writer, essay.*

#### REFERENCES

1. Velmozhko, Ya. (2017), Shchodennyk Olesia Honchara i refleksy, available at: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=18315&chapter=1>.
2. Halych, V. (2017), Oles Honchar: myt i vichnist, available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/>.
3. Halych, V. (2017), Khudozhnii narys u zhanrovii systemi publitsystychnoi spadshchyny, available at: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1251>
4. Honchar, O., Yaponski etiudy [Collected Works], (Vol. 1–5), Vol. 4, pp. 449–466 [in Ukrainian].
5. Zdoroveha, V. (2004), Teoriia i metodyka zhurnalistskoi tvorchosti : pidruchnyk, PAIS, Lviv [in Ukrainian].
6. Ihnatieva, S. (2017), Movna osobystist Olesia Honchara v aspekti psyholinhvistychnykh kharakterystyk, available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16557/14-Galich.pdf>
7. Kozakova, L. O. (2008), Naratyv maloi prozy Olesia Honchara: avtoref. dys. kand. filol. nauk: 10.01.01 — ukrainska literatura, Kyiv [in Ukrainian].
8. Solganik, G. (2003), Kategorija prostranstva v publicistike, Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 10. Zhurnalistika, no. 6, pp. 30–38 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 21 липня 2017 р.*



УДК 821.161.1-3 Баршев

## МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ Н. В. БАРШЕВА

*Владимир Виниченко, аспирант*

*Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина  
vinvladimir93@gmail.com*

*Актуальность статьи обусловлена необходимостью комплексного изучения литературного процесса 1920–1930-х годов и отсутствием исследования специфики функционирования мотивных комплексов времени в прозе Н. В. Баршева. Выявлены мотивы относительности и разрыва времени, невозможности его измерения, притягательности прошлого и враждебного будущего, этерналистские мотивы. Творчество писателя вводится в философский контекст 20-х годов XX века (труды Н. Бердяева, П. Флоренского, С. Аскольдова). Прослежены особенности функционирования мотивов, коррелирующих с мотивом времени, их полисемантичесность и связь с литературной традицией. Показано, что мотивный комплекс времени является важной составляющей онтологии писателя наряду со стихийными мотивами, мотивами пустоты, тишины и т. д., которые могут быть предметом дальнейших исследований.*

**Ключевые слова:** *мотив времени, мотивный комплекс, модернизм, этернализм, Баршев.*

Николай Валерьянович Баршев (1888–1938) — один из представителей неклассической прозы 1920–1930-х годов, чье творчество до сих пор недостаточно освоено литературоведческой наукой. Объектом исследований становились лишь отдельные аспекты поэтики: функционирование чеховского интертекста в прозе Баршева [16, с. 128–137], мотив сна [11, с. 23] и др. Актуальность статьи обусловлена необходимостью комплексного изучения литературного процесса 1920–1930-х годов и отсутствием исследований мотивных комплексов времени в прозе Н. В. Баршева.

Цель данной статьи — уяснение специфики функционирования мотивного комплекса времени в прозе Баршева. Под мотивом исследователи понимают «любое смысловое «пятно» — событие, черта характера <...> единственное, что определяет мотив, — его репродукция в тексте» [3, с. 30]. О повторяемости как характерном свойстве мотива говорит и В. Тюпа («Текстуальная манифестация мотива — повтор» [13, с. 52–55]). Мотивный комплекс при этом определяется как некое семантическое поле, или «пучок» мотивов, выступающее в роли субстрата [13, с. 53].

Как не раз отмечалось учеными, русской философии XX века присущ глубокий интерес к проблеме времени [6]. Время как особое, четвертое измерение рассматривал П. Флоренский, отмечавший, что «всякий действительный предмет непременно имеет свою длительность, большую или малую — безразлично. Но она непременно есть, это *толщина* по четвертой координате» [15, с. 189]. Данный тезис получит развитие в рассказе Баршева «Четвертое». Н. Бердяев разграничивал время «космическое», «историческое» и «экзистенциальное». История мыслится, по Бердяеву, как борьба времени с вечностью, что приравнивается к борьбе жизни и смерти, и «победа временного над вечностью была бы победой смерти над жизнью, окончательный уход из временного в вечное был бы уходом из этого исторического процесса» [2, с. 53–54].

В 1922 году был опубликован труд Сергея Аскольдова (псевдоним русского философа С. Алексева) с характерным названием «Время и его преодоление». Мыслитель видел два онтологических пути преодоления времени — отрицание времени в связи с категорией идеального, не имеющего отношения ко времени, и метаморфозы времени, например, мысленное превращение прошедшего и будущего в настоящее, превращение будущего в настоящее с сохранением прошлого или превращение прошлого в настоящее с сохранением будущего (восполнение мира, воскрешение мертвых, то есть преодоление смерти) [1].

Обращение Н. Баршева к темпоральной проблематике обусловлено характером эпохи, мировоззренческими и эстетическими установками художника, литературными и культурными приоритетами. Так, в прозе Баршева достаточно явственно прослеживается влияние Чехова [16], а в творчестве этого классика, по наблюдениям Б. Зингермана, мотив времени играет определяющую роль [5, с. 5].

Рассмотрим особенности функционирования мотивного комплекса времени в прозе Н. Баршева. Для рассказов писателя характерно разделение времени на две ипостаси — время абсолютное и время относительное (в традициях Н. Бердяева). Первое связано с универсумом, второе с миром человека, субъективностью его восприятия. Универсальное время символизирует общий миропорядок, циклический ход развития времени. В повести «Большие пузырьки» миру предстоит родиться вновь и вновь: «Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [9, с. 336].

Относительное же время, зависящее от человеческих эмоций, может ускорять или, напротив, замедлять свой ход. Как в первом, так и во втором случае подобные метаморфозы вызывают дискомфорт у баршевских героев. Так, Терентий Петрович из «Больших Пузырьков» с неудовольствием подмечает, что «пружина теперь в часах другая, пружина <...> напористой. Подменили ее, вот и часы бегут быстрее — успевай оглядываться» [9, с. 309]. В рассказе «Водоросли» один из героев связывает изменение хода времени с приближением Апокалипсиса: «Скучное время пришло. Конец света скоро. Глад был, мор был, брат на брата восставал, теперь еще и знамения на небе, и всему крышка» [9, с. 374]. Недовольство новым временем выражается и в бытовых жалобах: «Сколько за это время всякой дряни наплодилось <...> Теперь мне покоя от клопов не стало, и крупные подлецы, как раки. Таких и при царском правительстве не водилось» [9, с. 371].

Относительность хода времени особенно заметна при сопоставлении ритма жизни Малевича и его родственников (деда и тетки, представителей «бывшего» поколения). Если первый живет по часам (ср. «За время обеда ему впору с газетой справиться: новостей много, а время все рассчитано. Нет-нет да и взгляд на часы с кукушечным боем. Уже седьмой час, а к восьми на заседание»), то для людей, потерявших «зубы и возраст», измерение времени теряет свою необходимость (ср. ремарку о часах с кукушкой: «Зря куковала. Старикам не нужно, а молодой хозяин уйдет до времени» [9, с. 374]).

В «Водорослях» исторические катаклизмы отменяют даже природную цикличность: «Что зима, что весна — все равно. Теперь порядок один» [9, с. 390]. Однако абсолютное время продолжает свой ход и неподвластно субъективности человеческого настроения. Это ощущается представителями животного мира — вспомним реплику одной из героинь о коте: «Вот умница. Скотина, а свое время знает», и далее: «Да уж скотину на часах не проведешь. Например, петух: уж как бы там стрелку не верти, а он в свое время мах-мах крылом да и кукареку» [9, с. 372].

Поскольку настоящее время для баршевских героев оказывается непривлекательным, особой притягательностью для них обладает прошлое, когда «все шло не так, как теперь» [9, с. 309]. Начальник станции «Большие Пузырьки» Василий Федорович рисует мифологизированную картину рыбной ловли «лет 20–25 назад»: рыба шла

друг за другом и чуть ли за хвост друг друга не хватала. К прошлому обращены и единственные слова обычно безмолвной стрелочницы Шукиной, звучащие как упрек неизвестно кому: «А раньше?» Горькой иронией окрашен совет безымянного прохожего, порекомендовавшего старушке, которая хотела успеть на свадьбу дочери, ехать только назад, но «только поездов таких нетути — <...> все вышли» [9, с. 316]. «Ваше настоящее — это прошлое» [9, с. 329], — так пронизательно формулирует Коко трагизм баршевских героев, задавая мотив распада времени.

Будущее, напротив, враждебно человеку, ведь оно заведомо несет отпечаток смерти. Например, об отце Василия Федоровича говорится, что дедовская пружина все-таки ведет к предназначенному часу; от старухи на станции «пахнет панихидой» и т. д. Попытки героев Баршева избежать конца безуспешны и порой трагикомичны. Так, Гражданин Вода, отказавшись от мобилизации и тем самым фактически подписав себе приговор, гордо заявляет: «Я с будущим, встречаю новую жизнь» [9, с. 359].

Однако и настоящего для героев Баршева тоже не существует. В одной из бесед Коко произносит примечательную фразу: «Вот то, что я сказал сейчас, — это уж прошлое, а то, что скажу, — будущее. Настоящего нет — его для «Пузырьков» выдумали» [9, с. 329]. Подобные суждения можно возвести к философии этернализма, восходящей к древнеиндийским учениям брахманистского периода, китайскому даосизму, системам Парменида и Зенона [12, с. 381], подчеркивающей, что «истинная последняя реальность — это неизменное, вневременное, или вечное Бытие. Всякое изменение, всякое Становление есть либо чистая иллюзия, либо нечто вторичное» [12, с. 381]. Все события — прошлые, настоящие и будущие — считаются при этом в равной степени существующими [4, с. 48]: «как существуют египетские пирамиды, так же существуют и подвиги египетских фараонов. Мы постоянно «обнаруживаем себя» в разные моменты, однако, чувствуя единство «Я-прошлого», «Я-настоящего» и «Я-будущего» [8, с. 6].

Мотив «придуманного» настоящего, заданный Коко, важен не только в контексте иллюзорной реальности (что станет востребованным в литературе постмодернизма), но и в свете танатологической проблематики. Существование безотносительно времени фактически может быть приравнено к бессмертию. Таким образом, отказы-

вая миру Больших Пузырьков в равноправии прошлого и будущего и оставляя за ним «традиционный» ход времени, Коко тем самым отказывает Большим Пузырькам и в бессмертии. В то же время осознание равноправия прошлого и настоящего оставляет право на вечное существование самому Коко. В «Водорослях» метафору в духе этернализма приводит Хрущев: «Ведь что такое общественные и государственные формы? Это точки на круге, по которому не раз уж бегал циркуль жизни. Я — точка позади. Вы [Ольга] — точка впереди» [9, с. 368], при этом добавив: «Смотря откуда и как считать».

Так как «человеческое» время в прозе Баршева относительно, закономерно возникает проблема его измерения. От традиционных часов с презрением отказывается Хрущев: «машинка паршивая, тоже мерит что-то. Океан наперстком» [9, с. 388]. Еще более категорично звучит риторический вопрос рассказчика в «Водорослях»: «Всякая жизнь слагается из коротких и длинных часов. Разве можно временем точно измерить жизнь?» [9, с. 382] (ср. с проблемой измеряемости времени у С. Аскольдова). Относительность времени в силу индивидуальности переживания человеком каждого момента жизни (для кого-то длинных, для кого-то коротких часов) заставляет баршевских героев искать альтернативу часовому механизму. Так, для жителей Больших Пузырьков подобным мерилом оказываются паровозные гудки (Коко упрекает Терентия Петровича во взгляде на жизнь через «дырку кондукторского свистка»). Аркадий Малевич («Водоросли») также живет по гудкам.

Мотив паровозных гудков (а также связанные с ним мотивы *поезда, станции, железной дороги*) сопровождают героев «Водорослей» в переломные моменты их жизни. На станции происходит прощание Валерия Андреевича с женой перед предстоящим отъездом за границу. Спустя полгода Малевич вынужден отпустить Ольгу в командировку в деревню. Мотив вечной разлуки, связанной с интересующим нас мотивным комплексом, воплощается и в судьбе жены Хрущева, которую сбил насмерть поезд. В последнем случае представлена наиболее радикальная вариация мотива разлуки, которая действительно оказывается вечной. Однако на этом фоне и отъезд Василия Андреевича, и командировка Ольги в деревню также предстают не единичными событиями, а проявлением общей закономерности.

С проблемой измерения времени связан мотив часов. С одной стороны, имея рукотворную сущность, они относятся к сфере ведения

человека. С другой, часы служат как бы связующим звеном между временем человеческим и временем абсолютным. В отличие от человека и всего созданного им, часы не боятся ни смерти, ни разрушений, а своим ходом напоминают баршевским героям о неумолимом течении времени. Так, Хрущев после смерти жены замечает: «А вот так, отдельно от всего, в сторонке, рука... с часиками в браслетке... Мне их отдали, а они — тик-тик, тик-тик — работают как ни в чем не бывало» [9, с. 388]. Воспоминание об этом заставляет Хрущева вздрогнуть от ужаса, услышав внезапный бой часов. В другом эпизоде «Водорослей» бой часов с кукушкой напоминает герою, что «скучное время пришло», и заставляет задуматься о грядущем конце света.

Мотив часов приобретает «орнитологическую» составляющую, поскольку птицы также связаны с отсчетом времени. «Птичьи» мотивы в различных вариациях — будь то петух, кукушка или жаворонок — сопряжены с танатологическим и темпоральным мотивными комплексами. Так, в «Жданном слове» жаворонок символизирует предопределенность человеческой судьбы, фатализм: «Радостно кому-то дергать ниточки, а кому — отсюда не видать <...> Дрожит, звенит жаворонок и вдруг оборвется и бултых камнем в рожь — подавай новую резинку!» [9, с. 396].

В «Больших Пузырьках» птичья тема задается прозвищем главного героя — «Коко» и мотивом петуха. Коко будоражит сонную жизнь обитателей станции, с ним же связаны слова рассказчика о рождении новых Пузырей. Как замечает Топоров, петух часто ассоциируется со временем (ср. русские загадки «Не часы, а время показывает» и т. д.) [7, с. 309], с пробуждением, а также с мотивом возрождения-умирания.

С мотивом времени связана проблема противостояния старого и нового. Столкновение двух поколений, разделенных революцией, — старого, «бывшего», и «нового» наиболее отчетливо выражено в «Четвертом» и «Водорослях». В «Четвертом» темпоральный мотив заложен в названии и отсылает к упомянутой выше концепции времени как четвертого измерения. Главного героя занимает проблема измерения времени: «сказал как-то знакомый: не думай, говорит, Кронид Семенович, что всякую вещь измерить можно <...> для ученых есть еще такое, зовется четвертое измерение <...> Если измеришь — большие деньги заработать можно» [9, с. 361–362]. В сознании главного героя четвертое измерение уподобляется дыму: «фельдшер мозгови-

тый объяснял <...> будто в дыме это [четвертое измерение] есть» [9, с. 362]. Кольца, в которые собирается дым, — это не только висельные петли, но и петли времени.

Мотив дыма имеет в русской литературе богатую традицию. С дымом может соотноситься прошлое, настоящее, будущее (вспомним у Пушкина — «Он духом там — в дыму столетий!»). В классической прозе Тургенева и Гончарова образ дыма ассоциируется с поверхностной жизнью [10, с. 146] и бесплодными мечтами [14, с. 147], заслоняющими реальность. В поэзии Серебряного века этот мотив связывается с миражностью, непостижимостью цели («Мы скользим, как тень от дыма / Мы от всех путей далеки» [14, с. 119]), мотивом обмана (А то, что длится ныне, мы имеем / Что мы зовет своим, / В безрадостной пустыне / Обманчиво как дым» [14, с. 157]), inferнальности, потусторонности («Сквозь туманный дым кадила / Вижу я нездешние черты. / О, неведомая Сила» [14, с. 168]).

В контексте постреволюционной действительности дым входит в ассоциативный круг с мотивами пороха, войны и революции. Так, Кронид Семенович замечает: «Если бы не революция, никогда бы четвертого не было» [9, с. 363]. Тем самым герой указывает на изменения, вызванные революцией: даже прежняя Дуня в новом, четвертом измерении становится Евдокией Васильевной.

Кронид Семенович принадлежит к «старому» поколению и не хочет жить «по-новому» в изменившемся мире. Поиски средства измерить «четвертое» — это попытка рефлексии главного героя, порожденная трагическим осознанием того, что за чередой лет он упустил главное — жену и сына.

Темпоральный комплекс в «Четвертом» сопряжен с танатологическими мотивами. Так, Кронид Семенович преследует ощущение приближающейся смерти («Ничего не поделаешь — года!»). На страницах книжки, в которую герой заносит знаменательные события, значится точное время рождения его сына (9 ч 35 мин), при этом сам факт рождения парадоксально совмещается с идеей смерти: «Сейчас показали мне того, кто увидит меня лежащего ноздрями кверху, ибо какой же сын, если он не прохвост, не приедет хоронить отца» [9, с. 363].

В «Водорослях» Баршев на примере перипетий в судьбах своих героев — эмиграция Валерия Андреевича с дочерью, переезд его жены Ольги к Малевичу, а затем расставание, судьба «бывшего» учителя

Хрущева, чуждого новому миру, — ставит вопрос о будущем России. Революция делит героев на два лагеря: одни из них, подобно персонажам «На дне», становятся «бывшими», или «ненужными», другие мыслят себя новыми людьми и хозяевами жизни. Так, Павел Хрущев, называющий себя «потерявшимся», не находит применения в новой жизни и умирает в больнице. При этом революция лишает Хрущева и семьи: на гражданской войне гибнет его сын.

С образом Хрущева связаны мотивы гибели культуры. Герой постоянно приводит латинские цитаты, например, называет себя *res nullius* — «никому не принадлежащая вещь» [9, с. 685], что вызывает ассоциации с Римом периода упадка. Упадочным интеллигентом «бывшего учителя» называет Ольга. Она принадлежит к новым людям (и Хрущев, и Малевич признают, что будущее за ней), добровольно отказавшимся от личного счастья во имя служения идее. В то же время о людях «новой породы» с иронией говорит сын генерала Петрова: «У вас создается (если уже не создалась) новая порода людей. Ближе они или дальше от обезьян — покажет будущее» [9, с. 384].

В сюжетной линии Ольги задается важная оппозиция «временное — вечное». Так, Малевича после ее отъезда мучит вопрос — навсегда ли его покидает Ольга. Личные переживания героев переносятся в общественную сферу (не случайно Малевич в шутку говорит Ольге, что любовь и революция связаны тем, что не могут быть перманентными, и обе несут в себе диктатуру). Ольга пытается опровергнуть его политграммой: «Всегда ли пролетарское государство будет основано на диктатуре? <...> По мере ослабления и окончания классовой борьбы, будет все более и более отпадать и диктатура пролетариата» [9, с. 386]. Возникает проблема соизмеримости целей революции и жертв, которых она требует от маленьких людей: «Социалисты обещали рай земной, а на самом деле...» [9, с. 358].

Таким образом, мотивный комплекс времени в прозе Баршева включает мотивы относительности и разрыва времени, невозможности его измерения, притягательности прошлого и враждебности будущего, этерналистские мотивы. Его герои остро ощущают изменение хода времени на фоне исторических катаклизмов. Если прошлое воспринимается как идиллическое, то будущее, напротив, чаще приобретает танатологический оттенок. Подход Баршева к феномену времени оказывается созвучным философским исканиям 1920-х годов: в частности это проявляется в понимании времени как четвертого



измерения и в этерналистском подходе к осмыслению иллюзорного настоящего. В мотивный комплекс времени включаются мотив часов и орнитологические мотивы. Последние сопряжены с мотивами фатализма, судьбы, смерти. Как важная составляющая художественной онтологии Баршева, мотивный комплекс времени соотносится с мотивами природных стихий, пустоты, тишины, которые могут стать предметом дальнейших исследований.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аскольдов С. А. Время и его преодоление / С. А. Аскольдов // Мысль: журнал Петербургского философского общества. — 1922. — № 3. — С. 13–32.
2. Бердяев Н. И. Смысл истории / Н. И. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — 174 с.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. — М. : Наука, 1993. — С. 28–82.
4. Гаспаров И. Некоторые вопросы метафизики времени / И. Гаспаров // Analytica. — 2010. — № 4. — С. 38–49.
5. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. — М. : Наука, 1988. — 384 с.
6. Малова О. В. Проблема времени в русской философии первой половины XX века / О. В. Малова // Вестник Пермского университета. — 2016. — Вып. 4 (28). — С. 57–63.
7. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 2. — М. : Советская энциклопедия, 1992. — 719 с.
8. Михальский А. В. Психология времени / А. В. Михальский. — М. : Флинта, 2016. — 72 с.
9. Расколдованный круг : сборник повестей и рассказов. — Л. : Советский писатель, 1990. — 688 с.
10. Романова Г. И. Практика анализа литературного произведения (Русская классика) / Г. И. Романова. — М. : Флинта, 2012. — 256 с.
11. Славина О. Ю. Поэтика сновидений: на материале прозы 1920-х годов : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Славина Ольга Юрьевна; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург, 1998. — 160 с.
12. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. — М. : Астрель, 2006. — 1176 с.
13. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В. И. Тюпа // Дискурс -2' 96. — Новосибирск : Наука, 1996. — С. 52–55.
14. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 1999. — 512 с.

15. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — М. : Прогресс, 1993. — 321 с.
16. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст : монография / Т. А. Шеховцова. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. — 196 с.

## МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС ЧАСУ В ПРОЗІ М. В. БАРИШЕВА

*Володимир Виниченко, аспірант*

*Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна  
vinvladimir93@gmail.com*

*Актуальність статті зумовлена необхідністю комплексного вивчення літературного процесу 1920–1930-х років та відсутністю дослідження специфіки функціонування мотивних комплексів часу в прозі М. В. Барішева. Виявлено мотиви відносності та розриву часу, неможливості його вимірювання, притягальності минулого та ворожого майбутнього, етерналістські мотиви. Творчість письменника введено у філософський контекст 20-х років ХХ століття (роботи М. Бердяєва, П. Флоренського, С. Аскольдова). Відстежено особливості функціонування мотивів, які корелюють із мотивом часу, їхню полісемантичність та зв'язок із літературною традицією. Показано, що мотивний комплекс часу є важливою складовою онтології письменника поряд зі стихійними мотивами, мотивами порожнечі, тиші тощо, які можуть бути предметом подальших досліджень.*

**Ключові слова:** *мотив часу, мотивний комплекс, модернізм, етерналізм, Барішев.*

## THE TEMPORAL MOTIVE COMPLEX IN N. BARSHEV'S PROSE

*Vladimir Vinichenko, postgraduate*

*V. N. Kharkiv National University  
vinvladimir93@gmail.com*

*Actuality of the article is determined by the necessity of complex studying literary process of the 1920–30s and lack of researching specificity of functioning of the temporal motive complex in Barshev's prose. The study is based on the approach to analysis of literary work which was proposed by B. Gasparov and V. Tjupa. Motif is considered as any detail which is reproduced in the same text and therefore play important role for comprehension of author's purpose. The separate motifs constitute the semantic fields which the researchers call 'motive complex'.*

*Several motifs can be singled out in Barshev's prose. They are 'relativity of time', 'impossibility of measuring time', 'hostile future and pursuit of past', 'conflict of old and new life', 'eternalistic motifs' and so on. The study places Barshev's works in the context of philosophical conceptions of the twentieth. In particular, they are the conception of time as the fourth dimension (proposed by P. Florensky) and Berdyaev's approach to time and history. Barshev's works are associated with eternalism according to which present, past*

*and future exist simultaneously. The temporal motifs prove to be polysemantic and refer to literary tradition or mythological notion (in particular a cock as symbol of the world birth-death). It gives a possibility to reckon the works as philosophical modernistic prose. The temporal motifs are the part of author's ontology, and other its components (motifs of nature powers, hollow and silence) requires the further research.*

**Key word:** *temporal motif, motive complex, modernism, eternalism, Barshev.*

### REFERENCES

1. Askoldov, S. A. (1922), «Time and its overcoming», Mysl: zhurnal peterburgskogo filosofskogo obshhestva, issue 3, pp. 13–32.
2. Berdyaev, N. A. (1990), Smysl istorii [The Meaning of history]. Moscow, Mysl [in Russian].
3. Gasparov, B. M. (1993) Literaturnye lejtmotivy. Ocherki po russkoj literature XX veka [Literary leitmotifs. The outlines of Russian literature of the XX century]. Moscow, Nauka [in Russian].
4. Gasparov, I. (2010), «Some aspects of temporal metaphysics», Analytica, issue 4, pp. 38–49.
5. Zingerman, B. I. (1988), Teatr Chehova i ego mirovoe znachenie [The Chekhov's theatre and its world value]. Moscow, Nauka [in Russian].
6. Malova, O. V. (2016), «The problem of time in Russian philosophy of the first half of the XX century», Vestnik Permskogo universiteta, issue 4 (28), pp. 57–63.
7. Mify narodov mira [The myths of peoples of the world : encyclopedia : Vols. 1–2], (1992). Moscow, Sovetskaja jenciklopedija [in Russian].
8. Mihalskij, A. V. (2016), Psihologija vremeni [Psychology of time]. Moscow, Flinta [in Russian].
9. Raskoldovannyj krug : Sbornik povestej i rasskazov (1990) [Unspelled circle: The collection of narratives and short stories]. Leningrad, Sovetskij pisatel [in Russian].
10. Romanova, G. I. (2012), Praktika analiza literaturnogo proizvedenija (Russkaja klassika) [Practice of analyse of a literary work (The Russian classics)]. Moscow, Flinta [in Russian].
11. Slavina, O. J. (1998), «The poetics of dreams: on material of the prose of the 1920s», Dissertation for Cand. sc. (Philology), 10.01.01, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.
12. Sorokin, P. (2006), Socialnaja i kulturnaja dinamika [Social and cultural dynamics]. Moscow, Astrel [in Russian].
13. Tjupa, V. I. (1996), Tezisy k proektu slovarja motivov [The theses to the project of the vocabulary of motifs], Diskurs-2' 96. Novosibirsk, Nauka [in Russian].
14. Hanzen-Leve, A. (1999), Russkij simvolizm. Sistema pojeticheskikh motivov. Rannij simvolizm [Russian symbolism. The system of poetical motifs, Early symbolism]. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt [in Russian].

15. Florensky, P. A. (1993), Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitelnyh proizvedenijah [The analyze of space and time in fiction and graphic works]. Moscow, Progress [in Russian].
16. Shehovcova, T. A. (2015), «U nego net lishnih podrobnostej...»: Mir Chehova. Kontekst. Intertekst : monografija [He hasn't any excessive detail: Chekhov's world. Context. Intertextuality : monograph]. Charkiv, Vasyl Karazin Kharkiv National University [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 14 червня 2017 р.*

УДК 821.161.1

**ФОРМЫ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ  
АНДРЕЯ БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»***Людмила Гармаш, д-р филол. наук, профессор**Харьковский национальный педагогический университет  
имени Г. С. Сковороды*

*В статье рассмотрена одна из наиболее актуальных проблем современного литературоведения — проблема форм выражения авторского сознания. Методологической основой работы стали труды М. М. Бахтина и Б. О. Кормана. Рассмотрены субъектные формы выражения авторского сознания в романе Андрея Белого «Серебряный голубь». Автор статьи пришел к выводу, что благодаря использованию такого музыкального приема, как контрапункт, в произведении создается эффект синтеза нескольких повествовательных инстанций, а сложность повествовательной структуры «Серебряного голубя» обусловлена соединением сказа с несобственно-прямой речью, чередованием различных речевых стилей, границы между которыми размыты, скрытыми и явными отсылками к «чуждому» тексту, и многоуровневой системой повествовательных инстанций, в результате чего возникает полифоническое нарративное единство романа.*

*Ключевые слова:* формы авторского сознания, роман, система повествовательных инстанций, рассказчик, сказ, маска повествователя.

Проблема автора и способов эксплицирования авторского сознания в тексте художественного произведения до сих пор остается одной из самых актуальных в современном литературоведении. В XIX веке представители позитивистской школы в качестве наиболее достоверного инструмента интерпретации творчества писателя использовали факты его биографии, которые рассматривались в качестве доминанты, во многом предопределяющей авторские интенции и объясняющей его мировоззренческую позицию. Противоположной позиции придерживался В. Г. Белинский, убежденный в том, что «подробности жизни поэта нисколько не поясняют его творений. Законы творчества вечны, как законы разума...» [2, с. 565]. Разумеется биографический подход нельзя полностью игнорировать, он имеет свои положительные стороны, чем обусловлено его довольно широкое применение и в наши дни при понимании того, что жизненные обстоятельства, отраженные в произведении литературы, всегда подвергаются трансформации и чаще всего служат лишь исходным толчком, сырым материалом, в значительной степени переосмысленным, преображенным творческой фантазией автора. Подобным образом

необходимо, как нам кажется, относиться к любым экстралингвистическим фактам, привлекаемым для прояснения концепции произведения, его проблематики и поэтики.

Преувеличенный интерес исследователей на рубеже XIX–XX веков к отражению в произведении искусства внешних по отношению к нему факторов и переоценка их роли в творческом процессе привели к восприятию любого произведения лишь как «документа эпохи». Такой подход получил серьезный отпор в лице представителей русской формальной школы (В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Р. О. Jakobsona и др.). Они полагали, что необходимо сместить акцент с содержания произведения на его форму, понимаемую как основная категория, определяющая своеобразие литературы и подчиненная имманентным этому виду искусства закономерностям. Согласно известной «формуле» В. Б. Шкловского, «содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» [13, с. 121]. Понятие автора формалисты редуцировали до субъекта эстетического творчества, использующего готовые или генерирующего новые поэтические приемы, благодаря которым явления реальной действительности преобразуются в факт искусства. Еще через несколько десятилетий французский теоретик постструктурализма Р. Барт написал знаменитое эссе «Смерть автора» (1967). В нем философ высказал мысль о том, что не существует тождества между текстом и его создателем, которого он обозначил английским словом *scriptor*. Подчеркивая отсутствие соответствия между личностью автора и созданным им произведением, Барт приходит к выводу, что «мы никогда не узнаем», какой смысл вкладывает писатель в свое творение, тем самым признавая возможность существования бесконечного множества различных интерпретаций одного и того же текста.

В настоящее время многие литературоведы отказались от такого радикального элиминирования автора. Продолжает оставаться востребованной теория М. М. Бахтина, согласно которой различают автора реального, действительного (биографического), «облеченного в молчание», и «внеаходимого» автора, обращающегося к читателю не на первичном языке слов, а на языке, так сказать, вторичном — на языке текста как целого [1, с. 289, 353]. Последнее понятие близко так называемому «имплицитному автору» (В. Тюпа) или «концепированному автору» (Б. О. Корман), т. е. автору как носителю концеп-

ции произведения, специфического взгляда на действительность, «выражением которого является все произведение в его целостности» [9, с. 124].

Авторская позиция всегда проявляется в тексте опосредованно. К основным формам ее выражения относятся:

субъектные формы (персонажи и субъекты повествования или повествовательные инстанции);

точка зрения (пространственная, временная, фразеологическая);

сюжетно-композиционный уровень произведения;

архитектоника;

метатекст (заглавия, эпитафии, посвящения, примечания).

В течение нескольких последних десятилетий литературоведы неоднократно обращались к исследованию форм выражения авторского сознания на материале романа Андрея Белого «Серебряный голубь» [7; 8; 10–12]. Наибольшее внимание ученых привлек необычный образ повествователя, складывающийся из нескольких сказовых масок. Согласно В. Виноградову, своеобразие образа рассказчика в сказе заключается в том, что он выступает как «форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем (в рассказчике. — Л. Г.) как образ актера в творимом им сценическом образе» [5, с. 118]. Обобщая наблюдения российских и зарубежных исследователей, рассматривавших поэтику сказа и орнаментальной прозы, А. В. Лавров отмечает, что в романе насчитываются три такие маски: «Село Целебеево описывает сельский рассказчик, своего рода целебеевский Рудый Панько, уездный город Лихов — горожанин, дворянскую усадьбу — представитель барской среды...» [10, с. 564]. Все три рассказчика выступают, по мнению авторов монографии «Поэтика сказа», «в качестве носителей той или иной социально-групповой (и даже классовой) характеристики», и одновременно их образы отличаются определенной степенью индивидуализации и конкретизации [11, с. 145]. Важно подчеркнуть, что ни одна из этих масок не является самостоятельной, представляя собой только какой-либо отдельный аспект синтетического образа повествователя, который складывается из нескольких рассказчиков.

О размытости границ между различными повествовательными инстанциями в романе пишет М. Козьменко в статье «Автор и герой повести «Серебряный голубь»»: «Неясно, кто ведет повествование:

рассказчик из народной среды, литературный повествователь — поклонник старого доброго стиля или новоявленный декадент, мешающий прозу с поэзией» [8, с. 9]. Анализируя систему повествования, Н. А. Кожевникова также отмечает, что характерной особенностью произведения Андрея Белого является тот факт, что «разные проявления повествователя в одних, чистых своих формах противопоставленные друг другу, в других сближаются, смешиваются, накладываются друг на друга» [7, с. 45–46]. В способности повествователя легко менять маски, свободно переходя от одной манеры рассказывания к другой, от представления одной социальной группы к изображению типических черт, присущих членам другой, авторы «Поэтики сказа» усматривают протейстичность повествователя [11, с. 148]. Прием сближения разных стилей восходит к гоголевской манере повествования, что обусловило «принципиальную «двухголосость» авторского слова» в романе Андрея Белого [12, с. 83]

Рассказчики, представляющие различные слои российского общества начала XX века, наделены характерологическими особенностями, благодаря которым они воспринимаются как типичные представители своего социального класса. Так, сельский рассказчик проявляет откровенное недоверие к чужим, в то время как образ уездного рассказчика отличает присущая его высказываниям восторженная патетика по отношению ко всему, о чем он сообщает читателю [11, с. 142]. Оба рассказчика демонстрируют хорошее знание местных реалий, а «свои политические симпатии никак не выражают» [11, с. 143]. Им противопоставлен рассказчик из дворянской среды («усадебный») — откровенный консерватор, склонный к драматизации своей речи и к лицедейству и обращающийся к своему воображаемому слушателю как к равному [11, с. 144]. «Социально определенные» рассказчики, как верно заметила Н. А. Кожевникова в монографии «Язык Андрея Белого», не обладают самостоятельностью, они подчинены условному рассказчику, который «каждый раз как бы приспособливается к речи той среды или того героя, о которых он повествует» и также, в свою очередь, является «одной из масок автора» [7, с. 42]. Кроме того, исследователь выделяет еще одну, пятую, повествовательную инстанцию — «неконкретный» повествователь, отличающийся от остальных подчеркнутой лиризацией своей речи, свидетельствующей о её сходстве с лирическими отступлениями в «Мертвых душах» Гоголя [7, с. 44].



Трудно согласиться с М. Козьменко, полагающим, что «в повести практически отсутствует непосредственно идущее от автора повествование» [8, с. 23]. Более убедительной нам представляется точка зрения А. В. Лаврова, согласно которой сказовые маски совмещаются в романе «с повествованием, в котором непосредственно проявляется авторская субъективность» [10, с. 564]. Но здесь необходимо внести некоторые уточнения, определив отличительные черты автора-рассказчика (т. н. «книжного повествователя» [11, с. 157]), и особенности его взаимодействия с другими сказовыми масками.

Как нам представляется, пять рассказчиков «Серебряного голубя» организованы в иерархическую повествовательную систему. На низшем уровне находятся три социально-характерологических рассказчика — сельский, уездный и усадебный. Они наименее самостоятельны, каждый из них прикреплен к соответствующему их определению локусу (село Целебеево, уездный город Лихов и усадьба Гуголево баронессы Тодрабе-Граабен). Их кругозор ограничен и отражает типические черты той общественной группы, к которой они принадлежат и которую представляют. Отношение автора к ним подчеркнуто ироническое, что свидетельствует о демонстративном несовпадении их позиции с авторской. Гораздо большей свободой обладает фольклорный рассказчик, основная функция которого состоит в передаче внутреннего состояния главного героя романа, Петра Дарьяльского, его восприятия народно-поэтической стихии. Петр — поэт, как его прототип Сергей Соловьев и как сам автор романа Андрей Белый. Издавший «книжицу» декадентских стихов («писал обо всем: и о белолилейной пяте, и о мире уст, и даже... о полицее ноздрей» (курсив Андрея Белого. — Л. Г.) [3, с. 35]), герой, подобно русским символистам, от литературного творчества переходит к «творчеству жизни». Наблюдается сокращение между позицией рассказчика, описывающего в сказочно-фольклорном ключе погружение сознания Дарьяльского в мистический мир секты «голубей», и авторской позицией. Для фольклорного рассказчика характерна прикреплённость не к месту, а к герою. Мифопоэтическое начало сближает его с автором-рассказчиком («книжным повествователем» [11, с. 157]), занимающим высшую позицию в условной иерархии рассказчиков. Он обладает максимальной свободой передвижения, его точка зрения динамична, вплоть до того, что его «лик» может проступать сквозь маску других рассказчиков. Так, в главке «Лихов», где повествование ведется от

лица уездного рассказчика, как бы невзначай упоминается немецкий философ Ф. Ницше: «храбрая, грязная часть доносила на пыльную; пыльная же не занималась доносами вовсе; в Лихове оттого состав ее быстро сменялся; первая часть ко второй относилась, как зло к добру, и обратно; были такие, гордо и вольно которые возносились над всей жизнью Лихова и как бы по ту сторону стояли добра и зла» [3, с. 98], что явно превышает степень информированности жителя Лихова, являясь двойной отсылкой — к трактату Ницше «По ту сторону добра и зла» и ко второй симфонии Белого («На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. Это был как бы второй Ницше» [4, с. 92]).

Степень осведомленности автора-рассказчика о происходящем колеблется от всеведения до ограниченного знания невидимого наблюдателя-хроникера (как, например, в сцене гибели Дарьяльского в финальной главке романа) [6, с. 70–71]. По нашему мнению, именно так было бы более точно назвать данную повествовательную инстанцию, а не «книжный повествователь», так как его речь, как и у других рассказчиков, ориентирована на устную традицию. На его авторство указывает неоднократное использование им притяжательного местоимения первого лица «мой» по отношению к главному герою, например: «Речью, смехом, ухватками, ухарством — всем, кроме мерцающего из глаз то огня, то льда, пронизающих темь, не ученого напоминал мой герой, не поэта, а любого прохожего молодца» [3, с. 150].

Насколько полно отражено мировоззрение создателя «Серебряного голубя» в образе главного героя? Ведь, несмотря на множество параллелей между внутренним миром Дарьяльского, занимающего последовательно славянофильские позиции, и идеями, изложенными Андреем Белым в статье «Луг зеленый», героя нельзя считать буквальным выразителем авторских идей, как справедливо отмечает М. Козьменко [8, с. 14–15]. Поэтическое описание луга в романе разворачивается от античной идиллии прошлого к изображению утратившего целостность современного мира, что символизирует «серая усмешка» перерезавшей луг дороги, и, в конечном итоге, к мотиву гибели главного героя, на трагический исход жизненного пути которого намекает цитата из «жесточкого романа»: «...Пааа-аа-гиб яяя маа-аа-ль-чии-ии-шка, паа-гии-б наа-всии-гдаа...» [3, с. 34]. Автор дистанцируется от Дарьяльского, иронически переосмысливая его утопические попытки преодолеть пропасть между интеллигенцией

и народом и развенчивая «славянофильские иллюзии, свойственные и ему самому» [8, с. 16]. В некоторых случаях автор-рассказчик подчеркнuto противопоставляет себя герою, например, заканчивая главку о нем резким эмоциональным речевым жестом, графически обозначенным повторяющимися двоеточиями: «Но, черт с ним, с Дарьяльским: да пропади пропадом он: он уже вот перед нами: не дивитесь его поступкам: их понять до конца ведь нельзя — все равно: ну и черт с ним! Надвигаются страсти: будем описывать их — не его...» [3, с. 154].

Наверное, наиболее последовательно и открыто авторскую позицию выражает еще одна повествовательная инстанция — «лирический герой» романа, голос которого звучит в нескольких лирических отступлениях.

Эффект наложения нескольких повествовательных инстанций возникает в романе благодаря использованию такого музыкального приема, как контрапункт, который прошел экспериментальную проверку в ранней прозе Андрея Белого — четырех литературных симфониях. Последовательная смена точек зрения производит впечатление одновременности происходящего, как в этом фрагменте, где описывается поцелуй Кати и Петра:

«— Петр, довольно: как забилося твое сердце!

Прилетела голубка, затрепетала крылышками, крылышком горло сжимает, и Катины слезы, что прозрачные из глубины души прозябшие зерна, голубка теперь поклюет — наклюется: жадная голубка; все поклюет и чужую опустошит душу: тогда выбьется из души и улетит в небеса. Пусть же теперь удлинненные, синие очи с очами сливаются, а заломленные руки стальная ломает рука; взоры пьяные открываются взорам пьяным; души встречаются и летят, — а куда?

— Петр, довольно: у тебя сердцебиение!» [4, с. 178].

Для передачи симультанности событий, описываемых последовательно, но происходящих одновременно в двух планах — бытовом и бытийном, также используются скобки: «Петр думал о Кате (облачков легкие струйки сгорали в любви)...» [4, с. 359].

Таким образом, специфика повествовательной структуры «Серебряного голубя» обусловлена соединением сказа с несобственно-прямой речью, чередованием различных речевых стилей, границы между которыми размыты, скрытыми и явными отсылками к «чужому» тексту — художественному, философскому, мифопоэтическому,

контрапунктической технике сопряжения нескольких точек зрения и многоуровневой системой повествовательных инстанций, благодаря чему перед читателем возникает сложноорганизованное полифоническое целое романа. Дальнейшее исследование форм выражения авторского сознания в романе Андрея Белого предполагается сосредоточить на уровне архитектоники и метатекста.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. — Т. 2 : Статьи и рецензии. Основания русской грамматики. 1836–1838 / В. Г. Белинский. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1953. — 767 с.
3. Белый А. Серебряный голубь : повесть в семи главах / Андрей Белый ; подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. Козьменко. — М. : Худож. лит., 1989. — 463 с.
4. Белый А. Симфонии / Андрей Белый ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. — Л. : Худож. лит., 1991. — 526 с.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов ; послесл. ак. Д. С. Лихачева. — М. : Высшая школа, 1971. — 239 с.
6. Гармаш Л. В. Особенности танатологического нарратива в прозе Андрея Белого / Л. Гармаш // Література в контексті культури : зб. наук. праць / ред. кол. В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. — К. : Видавничій дім Дмитра Бураго, 2012. — Вип. 22 (2). — С. 67–74.
7. Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого / Н. А. Кожевникова. — М. : Институт русского языка РАН, 1992. — 256 с.
8. Козьменко М. Автор и герой повести «Серебряный голубь» / М. Козьменко // Белый А. Серебряный голубь: повесть в семи главах. — М. : Худож. лит., 1989. — С. 5–28.
9. Корман Б. О. О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и составл. В. И. Чулкова. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. — С. 119–128.
10. Лавров А. Андрей Белый / А. В. Лавров // История русской литературы : в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. — Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917) / ред. тома : К. Д. Муратова. — 1983. — С. 549–572.
11. Мущенко Е. Г. Поэтика сказа / Е. Г. Мущенко, В. Л. Скобелев, Л. Е. Кройчик. — Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1978. — 286 с.
12. Ощепкова А. И. Поэтика «романа-мифа» Андрея Белого «Серебряный голубь»: к проблеме авторского повествования / А. И. Ощепкова // Слово

- в романе: Проблемы междисциплинарного исследования. Памяти профессора В. М. Переверзина : материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Якутск, 2013. — С. 83–96.
13. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933) / В. Б. Шкловский. — М. : Сов. писатель, 1990. — 544 с.

### **ФОРМИ АВТОРСЬКОГО СВІДОМОСТІ В РОМАНІ АНДРІЯ БЕЛОГО «СРІБНИЙ ГОЛУБ»**

*Людмила Гармаш, д-р філол. наук, професор*

*Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди  
lgarmash@yandex.ru*

*У статті розглянута одна з найбільш актуальних проблем сучасного літературознавства — проблема форм вираження авторської свідомості. Методологічною основою роботи стали праці М. М. Бахтіна і Б. О. Кормана. Розглянуто суб'єктні форми вираження авторської свідомості в романі Андрія Белого «Срібний голуб». Автор статті прийшов до висновку, що завдяки використанню такого музичного прийому, як контрапункт, в творі створюється ефект синтезу кількох оповідних інстанцій, а складність оповідної структури «Срібного голуба» обумовлена поєднанням оповіді з невластиво-прямою мовою, чергуванням різних мовних стилів, кордони між якими розмиті, прихованими і явними відсиланнями до «чужого» тексту і багаторівневою системою оповідних інстанцій, у результаті чого створюється поліфонічна наративна єдність роману.*

***Ключові слова:** форми авторської свідомості, роман, система оповідних інстанцій, оповідач, оповідь (каз), маска оповідача.*

### **THE FORMS OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN ANDREI BELY'S NOVEL «THE SILVER DOVE»**

*Ludmila Garmash, d.f.n., docent, prof.*

*Kharkiv national pedagogical university named by G. S. Skovoroda, Kharkiv, Ukraine*

*The article discusses the problem of the author and the ways of explicatory author's consciousness in fiction literature. It describes the main approaches to the problem of the biographical school, formal school and post-structuralism. The theoretical works of M. M. Bakhtin and B. O. Korman are the methodological basis of the analysis of the forms of author's consciousness in the Andrei Bely's novel «The Silver Dove». The basic forms of expression of author's consciousness are defined: the shape of the subject (characters and narrative instance); point of view (spatial, temporal, phraseological); plot and composite level of the work; architectonics; metatext (title, epigraphs, dedications, notes).*

*The results of the study of the narrator as subjective expressions of the author's position in Andrei Bely's novel «The Silver Dove». It consists of the several masks. Five storytellers are organized in a hierarchical multilevel storytelling system. There are three socio-characteristic of the narrator on the lower level— rural, district and estate. They*

*have no autonomy, obey to the conditional narrator and attached to a particular locus. Their eyesight is limited and reflects typical features of the social groups to which they belong and represent. The author's attitude to them expressly ironic and evidences the demonstrative difference of their positions from author's point of view.*

*The function of the folklore narrator is to transfer the internal state of the protagonist of the novel, Peter Darialsky, and express his perception of folk-poetry power. The mythological beginning connects this narrator with the author-storyteller, occupying the highest position in the conventional hierarchy of storytellers. It has maximum freedom of movement, his point of view is dynamic, and his «face» can come through the mask of other storytellers. The «lyrical hero» of the novel is the most consistently and openly narrator which expresses the author's position and whose voice sounds in a few lyrical digressions.*

*The effect of the synthesis of several narrative instances occurs due to musical technique as a counterpoint. Thus, the complexity of the narrative structure of «The Silver Dove» is caused by the connection of narrative speech with non-direct speech, the alternation of the different speech styles with blurred boundaries between them, hidden and explicit references to «alien» text — artistic, philosophical, mythological, poetic, and contrapuntal technique of connection multiple viewpoints and multi-level system of narrative instances, which creates the polyphonic integrity of the novel.*

**Key words:** forms of author's consciousness, novel, storytelling system, narrator, skaz, narrative mask.

#### REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (1979) Estetika slovesnogo tvorčestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. M., Iskusstvo, 1979, [in Russian]
2. Belinskij, V. G. (1953) Polnoe sobranie sočinenij : v 13 t. [Omnibus Edition], (Vol. 2) : Stat'i i recenzii. Osnovanija ruskoj grammatiki. 1836–1838, Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1953, [in Russian]
3. Bely, A. (1989) Serebrjanyj golub' [The Silver Dove]. — Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1989, [in Russian]
4. Bely, A. (1991) Simfonii [The Symphonies]; vstup. st., sost., podgot. teksta i primeč. A. V. Lavrova. — Leningrad, Hudozhestvennaja literatura, 1991, [in Russian]
5. Vinogradov, V.V. (1971) O teorii hudozhestvennoj reči [On the Theory of Artistic Speech]; posl. ak. D. S. Lihacheva. — Moscow, Vysshaja škola, 1971 [in Russian]
6. Garmash, L. V. (2012) Osobennosti tanatologičeskogo narrativa v proze Andreja Belogo [The Features of the Thanatological Narrative of Andrei Bely's Prose] // Literatura v konteksti kul'turi. — Kyiv, Vidavničij dim Dmitra Burago, 2012, Iss. 22 (2), pp. 67–74, [in Russian]
7. Kozhevnikova, N. A. (1992) Jazyk Andreja Belogo [Andrei Bely's language]. Moscow, Institut russkogo jazyka RAN, 1992, [in Russian]
8. Koz'menko, M. (1989) Avtor i geroj povesti «Serebrjanyj golub'» [The Author and the Hero of the novel «The Silver Dove»] // Bely A. Serebrjanyj golub' [The

- Silver Dove]. Moscow : Hudozhestvennaja literatura, 1989. — pp. 5–28, [in Russian]
9. Korman, B. O. (1992) celostnosti literaturnogo proizvedenija [On the integrity of a literary work] // Korman, B. O. Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury [Selected works on the theory and history of literature]. Izhevsk, Izdatel'stvo Udmurtskogo universiteta, 1992, pp. 119–128, [in Russian]
  10. Lavrov, A. (1983) Andrej Belyj [Andrej Bely] // Istorija russoj literatury : v 4 t. [History of Russian Literature in 4 vol.] / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). Ltningrad, Nauka. Leningr. otd-nie, 1980–1983. T. 4. Literatura konca XIX — nachala XX veka (1881–1917), 1983, pp. 549–572, [in Russian]
  11. Mushhenko, E. G. and Skobelev, V. L. and Krojchik, L. E. (1978) Pojetika skaza [Poetics of the skaz]. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1978, [in Russian]
  12. Oshhepkova, A. I. (2013) Pojetika «romana-mifa» Andreja Belogo «Serebrjanyj golub'»: k probleme avtorskogo povestvovanija [Poetics of «Novel-Myth» «The Silver Pigeon» by Andrey Bely: the Problem of an Author's Narration] // Slovo v romane: problemy mezhdisciplinarnogo issledovanija. Pamjati professora V. M. Pereverzina : materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii. Jakutsk, 2013, pp. 83–96, [in Russian]
  13. Shklovskij, V. B. (1990) Gamburgskij schet: Stat'i — vospominanija — esse (1914–1933 [The Hamburg account : Articles — memories — essays]. — Moscow, Sovetskij pisatel', 1990, [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 21 липня 2017 р.*

УДК 82-312.9:821.111(73)

## ОНТОЛОГІЧНА ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ УРСУЛИ ЛЕ ГУЇН

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

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка  
nataliakrin@gmail.com*

*У статті розробляється методологія онтологічної поетики фантастичної літератури, яка полягає у виявленні «тропологічних світів» (символів альтернативного світу, що виступають реалізацією метафори). Як приклади таких світів у доробку американської письменниці Урсули Ле Гуїн вивчаються «слово (ім'я)», «Інь-Ян», «дерево (ліс)», «павутина (тканина)», «музика й танець», що відображують авторську філософію іманентності. Гармонійно поєднуючись, вони утворюють концепцію світу як народження: місія людини полягає у творенні буття з небуття шляхом спочатку уяви, а потім «опредмечення». Запропонований підхід може застосовуватися для аналізу світів інших представників фантастичної літератури.*

**Ключові слова:** наукова фантастика, фентезі, онтопоетика, метафора, символ, образ світу, тропологічний світ.

Протягом останніх десятиліть сучасна фантастична література, що традиційно поділяється на наукову фантастику (англ. *science fiction* — SF, або НФ) і фентезі, стала предметом дослідження академічного літературознавства, з'явилася велика кількість робіт, де здійснені спроби осмислити феномен фантастичного. Окремі дослідники звертають увагу на глибинний зв'язок поетики фантастичного з філософськими категоріями онтології та епістемології: за своєю природою фантастика, у більшій чи меншій мірі вдало, вторгається в ту картину буття, яка сформована в читача, і розширює чи змінює її. Епістемологічний вимір поетики НФ отримав висвітлення у роботах Д. Сувина, Р. Скоулза, Д. Бродеріка, П. Стоквелла та ін. Пов'язаний із ним онтологічний вимір поки залишається не вивченим (на його важливості щодо НФ наголошують С. Лем, Б. Мак-Хейл та ін.; про онтологічний план фентезі пише лінгвіст Д. Павкін). Таким чином, перспективним підходом до фантастичної літератури вважається розробка методології, що залучає увагу до онтологічних аспектів, — тобто її «онтологічної поетики».

**Метою** статті є виявлення і вивчення онтологічних аспектів фантастичних творів на прикладі доробку американської авторки Урсули



Ле Гуїн. Досягненню цієї мети сприяє вирішення таких завдань: розробити на основі синтезу теорій «онтологічної поетики» та поетики фантастичного теорію онтологічної поетики фантастичної літератури; виявити й дослідити моделі буття у фантастичному доробку Ле Гуїн шляхом звернення до метафоро-символічних і сюжетно-образних елементів її творчості; довести на прикладі згаданих світів цілеспрямованість уваги письменниці до гармонії форми і змісту та наявність онтологічної домінанти її фантастичних творів.

Термін «онтологічна поетика» пов'язаний із трьома основними відомими нам теоріями. Перша належить російському філософу Л. Карасьову, для якого це підхід до твору, спрямований на виявлення персонального зв'язку автора із загальнокосмічним буттям, який стосується «питання розуму до тіла (або навпаки)», шляхом дослідження через деметафоризацію «онтологічно насичених» моментів тексту (так званих «емблем»), що сприяють відкриттю його глибинного прошарку, як правило, закритого і для самого автора [3].

Подальший розвиток онтологічна поетика отримала завдяки російському літературознавцю Н. Шогенцуковій, яка звертається вже не стільки до семантики, скільки до поетики, серцевиною якої є умовність, міфологічне, символічне, фантастичне, синтез раціонального й ірраціонального. За мету вона вважає дослідження способів художньої реалізації пізнаних письменником законів буття. При цьому аналіз концентрується на міфі, символі, гротеску, алегорії, часі/просторі, сюжеті, композиції, стилі, точці зору, інтертекстуальності, номінології, кольорі, нумерології, пейзажі, ритмі, метафоризмі, але ключовим для філолога є поняття «метафоричного символу» [5], що вельми нагадує «емблему» Л. Карасьова. Приклади застосування онтологічної поетики іншими фахівцями (О. Барікіним, Л. Кіхней, Є. Трофимовим та ін.) теж свідчать про увагу до метафори й символу як її першоелементів.

Таким чином, у російському літературознавстві «онтологічною поетикою» називається «метод герменевтичного аналізу тексту, спрямований на розкриття зв'язку особистісного буття автора із загальнокосмічним буттям, який відображується в художньому творі та формує його метафоро-символічну і сюжетно-образну структуру» [4, стлб. 694].

І, нарешті, термін «онтологічна поетика» безпосередньо щодо НФ живає американський філолог Б. Мак-Хейл, для якого істотною

рисуою фантастики є створення альтернативного світу, тобто цілої мережі інновацій, наслідком чого виступає зіткнення такого світу з реальним (радше, з уявленням про нього, сформованим у читача). Учений вважає, що це зіткнення різних світів висуває на перший план їхні структури, які корелюють між собою, і невідповідності між ними: «Онтологія... — це теоретичний опис всесвіту» [24, с. 27], — пише Б. Мак-Хейл. Він теж доходить висновку, що саме «метафора за своєю природою визначає онтологічний вимір тексту» [24, с. 134], бо вона народжується з напруги між буквальним і переносним значенням, присутністю й відсутністю, «буттям» і «небуттям» [24, с. 237]. Світи, що створюються на основі метафори (наприклад, «світ-книга»), філолог називає тропологічними (*tropological worlds*) [24, с. 133]. Проте Б. Мак-Хейл обмежується переліком окремих таких світів у творах сучасних письменників, не поглиблюючись у їхній аналіз, а керуючись принципом знаходження спільних топосів у НФ та постмодерністській літературі.

Вищезгадані теорії свідчать про те, що під словом «онтологія» кожний із фахівців розуміє дещо своє, проте можна виділити певні напрямки руху їхньої думки. Увага Л. Карасьова і Н. Шогенцукової спрямована від автора до твору і навпаки, і онтологічність у цій площині притаманна всій художній літературі. Б. Мак-Хейл пише про онтологічність саме НФ, яка, на його думку, полягає в особливостях впливу альтернативного світу твору на читача.

Однак створення таких альтернативних світів є істотною рисою не тільки НФ, а й літератури фентезі, що виступає різновидом сучасної деміургії, як вважає, зокрема, вітчизняний філолог В. Єшкілев. Він розглядає не тільки зазначені вище виміри «автор — твір» та «твір — читач», а й третій вимір — «автор — читач»: у літературі фентезі, де персональний світ автора-деміурга формує «внутрішню енциклопедію» вигаданого світу, «інтерпретатору (читачеві) пропонується не свобода гри, як у постмодернізмі, а безумовне прийняття «внутрішньої енциклопедії» як першого кроку до містерії «суперпорозуміння» між автором та читачем» [2]. Спробуємо зауважити, що і науково-фантастичним творам притаманна така деміургія, хоча й більш обмежена нормами емпіризму. В. Єшкілев висуває власну «плеромічну теорію» (від грецького *pleroma* — повнота) [1]. Фактично саме в площині розгортання ситуації «автор — твір — читач» відбувається зіткнення буття знакової істоти та людини, свідомість котрої в мо-

мент читання або написання твору переноситься (віддається) до сфери життя знаків — плероми. Здається вірогідним, що термін «плерома» в певних випадках може бути синонімічним «емблемі» Карасьова та «метафоричному символу» Шогенцукової.

Як було зазначено вище, для концепцій російських дослідників ключовим видається метафоричний символ як засіб передачі зв'язку буття автора із загальнокосмічним буттям; у роботі Б. Мак-Хейла увагу зосереджено на альтернативності фантастичних світів, що викликає онтологічне почуття в читача; у теорії українського фахівця і авторське «Я», і персональний світ, в якому воно виявляється, і читач, якому цей світ «вживлюється», зустрічаються в знакові — плеромі. Отже, якщо поєднати всі розробки, виявляється, що спільним для онтологічної поетики фантастичної літератури є символ альтернативного світу, який виступає реалізацією метафори, і може бути приблизно зведений до визначення через знак.

Назвемо такий світ, слідом за Б. Мак-Хейлом, тропологічним. Проте в нашому випадку візьмемо до уваги не тільки той світ, що безпосередньо представлений у науково-фантастичному або фентезійному творі (наприклад, світ як мислячий океан у «Солярисі» С. Лема). Ми пропонуємо здійснити виявлення й дослідження світів, що виступають для письменника моделями буття, своєрідними *itago mundi*, які вимальовуються за допомогою сукупності художніх засобів, притаманних конкретному автору. Отже, *методом онтологічної поетики фантастичних творів конкретного письменника пропонуємо вважати виявлення такого тропологічного світу й дослідження його присутності в художній системі на різних рівнях тексту.*

Розгляньмо, наприклад, тропологічні світи американської письменниці Урсули Крьюбер Ле Гуїн (Ursula Kroeber Le Guin, народ. 1929 р.), авторки і науково-фантастичних, і фентезійних творів.

Першим із них виступає «світ як слово (ім'я)». У доробку Ле Гуїн номінантність виявляється не тільки важливою складовою текстотворення, а й першоелементом творчості: ім'я породжує образ, навколо якого потім розгортаються події. На емблематичному рівні поданий аспект виявляється у фентезійному циклі про Земномор'я, на початку якого було Слово [22; 20; 9; 17; 18; 15], та в науково-фантастичній повісті «Історія шобіків» [10]. У фентезі, повторюючи старозавітній мотив, Ле Гуїн максимально реалізує його онтологічний потенціал: у її уявному світі рушійною силою виступає магія, що спирається на

Істинне Мовлення, яке також іменується Мовою Творення. Якщо у міфологічному просторі фентезі людина відкриває світ і впливає на нього за допомогою правильно знайдених слів, то в науково-фантастичних творах, які відображують зацікавлення Ле Гуїн сучасними лінгвістично-філософськими теоріями (вищезгаданий повісті «Історія шобіків», романі «Тлумачення», оповіданні «Камінь, який змінив речі» [10; 19]), світ не просто відкривається, але й формується завдяки слову. Справжнє або таємне ім'я героя для письменниці є аналогом його душі і слугує одним із засобів характеристики, особливо якщо виступає не звуко-графічним комплексом, а повноцінним у семантичному плані словом. Діахронічний аналіз вигаданих авторкою імен свідчить про поступове віддалення від звуко-графічних комплексів (які асоціюються зі стихією невідомого) та перехід до фітофорних та зоофорних імен (що підкреслюють зв'язок людини з природою). Це доводить її віддалення від чоловічого світу, що намагається керувати природою, і наближення до жіночого світу, який є частиною цієї природи. Екофеміністичні погляди Ле Гуїн відбиваються і в поділенні мови на «батьківську» і «материнську»: у сучасному світі, на її думку, превалує перша, у той час як гармонійне існування можливе лише завдяки розділенню та поєднанню різних мов, тобто уявлень про реальність.

Другою характерною для Ле Гуїн як прихильниці даосизму онтологічною моделлю є «Інь-Ян», котра присутня в оформленні збірки «Дванадцять румбів вітру». Символ «Інь-Ян» як *imago mundi* відтворюється різноманітними засобами: відданням переваги амбівалентним образам і ситуаціям; символікою світла й темряви; білого й чорного; портретними характеристиками пари героїв; зміною їхніх активних і пасивних ролей та точок зору; підбором до багатьох образів їхньої протилежності, або, за юнганською термінологією, Тіні; зміною авторських оцінок протягом циклу майже до протилежних тощо. Гендерні протилежності стародавнього символу Ле Гуїн реалізує в НФ в образі андрогінів — мешканців планети Гетен (роман «Ліва рука темряви», оповідання «Король планети Зима» тощо [14; 21]), свідоме й підсвідоме — у фентезійному циклі про Земномор'я в образі людини-дракона. Майже завжди в утіленні концепції «Інь-Ян», що є символом цілісності й самості, задіяні люди: всесвіт починається з людини й розкривається через неї.

Третьою характерною для авторки моделлю світу виступає «дерево (ліс)», що особливо чітко спостерігається в образах-емблемах

Іманентного Гаю у фентезі й планет-лісів у науково-фантастичних романи «Слово для світу — ліс» [23] і оповіданні «Ширше та повільніше імперій» [21]. Дерево і ліс у творчості Ле Гуїн означають буття, іманентність і невпинність життя, однак якщо у фентезі більш чітко простежується втілення міфологічної ідеї дерева (лісу) як центру, то в НФ робиться наголос на втіленні культурного архетипу лісу як символу буття й підсвідомості. У цілому дерево символізує буття, створене психікою індивідуума, а ліс виступає символом колективного буття й ототожнюється з колективним позасвідомим. Осягнути світ можна шляхом занурення у свою психіку, точніше колективне несвідоме, будова якого нагадує структуру лісу.

Це іманентне сприйняття реальності посилюється в четвертій моделі «павутина (тканина) як модель всесвіту». Поширені в доробку Ле Гуїн образи павука-деміурга пов'язані із ткацтвом — давнім символом творіння — й виявляються найбільш чітко у фентезійних оповіданні «Ліз Вебстер» [13] та повісті «Дівчатка-бізони, виходьте гуляти ввечері» [8]. Подібно до павука або ткача людина творить власний світ і сама є його частиною. Павутина також може розглядатися як найбільш доречна метафора й модель будови уявних світів письменниці, а також текстуальної та розповідної структури її творів.

П'ятою моделлю є «світ як музика і танець»: у ній письменниця на образному й композиційному рівні намагається поєднати космічну, суспільну та особисту енергії. Емблемою моделі є образи багаторукого Шиви-Натараджі — бога, що «танцює світ», якого зображено на обкладинці збірки віршів авторки «Важкі слова» [11], та жінки, котра танцює, стилізоване зображення якої задіяне в оформленні збірки «Дівчатка-бізони та інші товариства тварин» [8]. У НФ концепція творення буття за допомогою музики і танцю реалізується у науково-фантастичному романі «Завжди повертаюсь додому» [6] і в повісті «Танцюючи до Ганама» [10]. І знов, як у попередніх моделях, людина і відбиває світ, і зливається з ним, і творить його, але без неї буття неможливе.

Шоста модель «світ як народження» містить концепції попередніх. Цей тропологічний світ виступає найбільш закритим, а на емблематичному рівні досліджується в ключовому символі роману «Завжди повертаюсь додому» — подвійній спіралі [6]. У пошуку подолання духовної кризи шляхом контакту зі світом, що символізується в моделі «Інь-Ян», людина повинна повернутися до центру (колективного не-

свідомого, Дао, ідея якого зокрема виражається в образі лісу), знайти спільний ритм із природою (концепція «буття як музика й танець») і, зрозумівши, що буття є її власним породженням (концепція «павутина як модель буття»), досягти цілісного бачення всесвіту, своєї ідентичності, що символізується отриманням справжнього імені (концепція «світ як слово (ім'я)»).

Поєднання цих пунктів, на наш погляд, утворює концепцію світу як постійного народження: він існує, доки людина здатна змінюватися й розвиватися в пошуках гармонії. Гармонійна людина завжди знаходиться на шляху до свого космічного Дому. Красномовною деталлю виступає те, що виявленням авторської оцінки щодо правильності етичного вибору, зробленого героями, часто виступає народження у них дітей (романи «Планета вигнання», «Ліва рука темряви», «Лавінія», оповідання «Самотність», повість «Рибалка Внутрішнього моря» [16; 14; 12; 7; 10] тощо). У концепції світу як народження втілюються і феміністичні погляди Ле Гуїн, і філософія іманентності. На думку Ле Гуїн, ми не можемо вийти за межі ілюзії або поринути в Дао: нам залишається жити у світі, лише випадково стикаючись зі справжньою реальністю, й відчувати себе пов'язаним із усім світом. Починаючи з поняття Іншого, Ле Гуїн поступово наближає читача до висновку, що все Інше є частиною нашої свідомості. Таке світовідчуття перекладає всю відповідальність на людину, місія якої полягає у творенні буття з небуття шляхом спочатку уяви, а потім «опредмечення» світу.

Отже, запропонований аналіз метафоро-символічних моделей буття у фантастичному доробку Ле Гуїн охоплює комплексне звернення майже до всіх елементів онтопоетики, визначених фахівцями. Серед них: міф, символ, метафоризм, час/простір, сюжет, композиція, стиль, точка зору, інтертекстуальність, номінологія, колір, нумерологія та пейзаж, які пропонуються Н. Шогенцуковою як складові онтологічної поетики; «онтологічно насичені» моменти творів, за Л. Карасьовим; альтернативні світи, визначені Б. Мак-Хейлом, — а разом ці елементи сприяють «злиттю горизонтів» автора й читача, про яке пише В. Єшкілев.

Таким чином, виявлення та аналіз тропологічних світів у НФ та фентезі Ле Гуїн дає підстави зауважити, що фантастична література має великий потенціал у створенні онтологічних моделей, які є синтезом та реалізацією давньої міфології, традицій світової культури, авторського світовідчуття та наукових відкриттів. Ці моделі доводять,

що за своєю глибиною, набором завдань і пошуком гармонії форми і смислу творчість американської письменниці відповідає критеріям високохудожньої літератури. Вельми перспективною справою уявляється онтопоетичний аналіз світів інших представників фантастичної літератури, який допоможе побачити приховані послання навіть у добре відомих творах.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Єшкілев В. Плерома / Володимир Єшкілев // Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / Керівник проекту Володимир Єшкілев; редактор проекту Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 288 с. — Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm>.
2. Єшкілев В. Повернення деміургів / Володимир Єшкілев // Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 288 с. — Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/yeshk-pd.htm>.
3. Карасёв Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу / Леонид Владимирович Карасёв. — М. : РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований, 1995. — 104 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стлб.
5. Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер / Нина Адамовна Шогенцукова. — М. : Наследие, 1995. — 232 с.
6. Le Guin U. K. Always Coming Home / Ursula K. Le Guin. — NY : Harper & Row, 1985. — 562 p.
7. Le Guin U. K. The Birthday of the World / Ursula K. Le Guin. — NY, 2003. — 384 p.
8. Le Guin U. K. Buffalo Gals And Other Animal Presences / Ursula K. Le Guin. — Santa Barbara : Capra P, 1987 [Collection]. — 196 p.
9. Le Guin U. K. The Farthest Shore / Ursula K. Le Guin. — NY : Bantam, 1975. — 272 p.
10. Le Guin U. K. A Fisherman of the Inland Sea / Ursula K. Le Guin. — NY : HarperPrism, 1994 Coll. — 207 p.
11. Le Guin U. K. Hard Words/ Ursula K. Le Guin. — NY : Harper & Row, 1981. — 79 p.
12. Le Guin U. K. Lavinia / Ursula K. Le Guin. — Orlando, 2008. — 279 p.
13. Le Guin U. K. Leese Webster / Ursula K. Le Guin. — NY: Atheneum, 1979. — 31 p.

14. Le Guin U. K. The Left Hand of Darkness / Ursula K. Le Guin. — NY : Ace, 1976. — 301 p.
15. Le Guin U. K. The Other Wind / Ursula K. Le Guin. — NY : Ace Books, 2003. — 288 p.
16. Le Guin U. K. Planet of Exile / Ursula K. Le Guin. — NY, 1978. — 126 p.
17. Le Guin U. K. Tales from Earthsea / Ursula K. Le Guin. — NY: Ace Books, 2002. — 336 p.
18. Le Guin U. K. Tehanu / Ursula K. Le Guin. — NY: Atheneum, 1990. — 252 p.
19. Le Guin U. K. The Telling/ Ursula K. Le Guin. — L.: Gollancz, 2001. — 254 p.
20. Le Guin U. K. The Tombs of Atuan / Ursula K. Le Guin. — NY: Bantam, 1975. — 192 p.
21. Le Guin U. K. The Wind's Twelve Quarters/ Ursula K. Le Guin. — NY: Harper and Row, 1975. — 303 p.
22. Le Guin U. K. A Wizard of Earthsea / Ursula K. Le Guin. — L.: ROC/ The Penguin Group, 1991. — 203 p.
23. Le Guin U. K. The Word for World Is Forest / Ursula K. Le Guin. — NY: Berkeley Putnam, 1976. — 189 p.
24. McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. — L.: Routledge, 1996. — 272 p.

## **ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН**

*Наталія Криницька, канд. філол. наук, доцент  
заведуюча кафедрою романо-германської філології*

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленко*

*В статті розробляється методологія онтологічної поезії фантастическої літератури, котра заключається в виявленні «тропологічних миров» (символів альтернативного мира, виступаючих реалізацією метафори). В якості прикладів таких миров в творчестві американської письменниці Урсули Ле Гуін вивчаються «слово (ім'я)», «Інь-Ян», «дерево (лес)», «паутина (ткань)», «музика і танець», що відображають авторську філософію імманентності. Гармонічно поєднуючись, вони утворюють концепцію мира як народження: місія людини заключається в створенні буття з небуття шляхом уявлення, а потім «опредмечивання». Представлений підхід може застосовуватися для аналізу миров інших представителів фантастическої літератури.*

***Ключові слова:** наука фантастика, фантези, онтопоезіка, метафора, символ, образ мира, тропологічний мир.*



## ONTOLOGICAL POETICS OF CONTEMPORARY SCIENCE FICTION AND FANTASY ON THE BASIS OF URSULA LE GUIN'S WORKS

*Nataliya Krynytska, Associate Professor, PhD,  
Head of Romance and Germanic Philology*

*Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*

*The purpose of the article is to identify and study the ontological aspects of science fiction and fantasy at the core of the works by Ursula Le Guin, the American writer. To achieve this goal the author tries to solve the following problems: to develop on the basis of the synthesis of theories of «ontological poetics» and poetics of the fantastic the theory of ontological poetics of fantastic literature; to discover and explore the models of existence (the so called «tropical worlds») in Le Guin's SF and fantasy by studying the metaphorical-symbolic, storyline and figurative elements of her works; to prove, on the example of the mentioned worlds, the focus of the writer's attention to the harmony of form and content and the presence of the ontological dominant of her fantastic fiction, which makes it possible to evaluate their poetics in terms of philosophical and ethical holistic and healing perception of the world. «The tropological worlds» (i.e. symbols of the alternative world that are the realization of the metaphor) in the works of Ursula Le Guin are: «word (name)», «Yin-Yang», «tree (forest)», «web (cloth)» and «music and dance». They reflect the author's philosophy of immanence and combine harmonically making a new concept — «world as birth/giving birth». The suggested approach can be used for analyzing the worlds of the other representatives of science fiction and fantasy.*

*Key words: science fiction, fantasy, onto-poetics, metaphor, symbol, imago mundi, tropological world.*

### REFERENCES

1. Yeshkilev, V. (1998), Pleroma, Pleroma 3'98, Small Ukrainian encyclopedia of actual literature, Lilia-NV, Ivano-Frankivsk, available at : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm> (access April 27, 2017) [in Ukrainian].
2. Yeshkilev, V. (1998), Povernennyya demiurhiv [Return of demiurges], Pleroma 3'98, Small Ukrainian encyclopedia of actual literature, Lilia-NV, Ivano-Frankivsk: available at : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/yeshk-pd.htm> (access April 27, 2017) [in Ukrainian].
3. Karasyov, L.V. (1995), Ontologicheskyy vzglyad na russkuyu literaturu [Ontological view on Russian literature], RSGU, Institute of Higher Humanitarian Studies, Moscow [in Russian].
4. Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and concepts] (2001), Ed. by A. N. Nikol'yukin, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, NPK «Intel-lavak», Moscow [in Russian].

5. Shogentsukova, N.A. (1995), Opyt ontologicheskoy poetiki. E. Poe, H. Melville, J. Gardner [Experience of ontological poetics. E. Poe, H. Melville, J. Gardner], Moscow, Naslediye [in Russian].
6. Le Guin, U.K. (1985), Always Coming Home, Harper & Row, NY [in English].
7. Le Guin, U.K. (2003), The Birthday of the World, NY [in English].
8. Le Guin, U.K. (1987), Buffalo Gals And Other Animal Presences, Capra P, Santa Barbara [in English].
9. Le Guin, U.K. (1975), The Farthest Shore Bantam, Bantam, NY [in English].
10. Le Guin, U.K. (1994), A Fisherman of the Inland Sea, Coll., HarperPrism, NY [in English].
11. Le Guin, U.K. (1981), Hard Words, Harper & Row, NY [in English].
12. Le Guin, U.K. (2008), Lavinia, Orlando [in English].
13. Le Guin, U.K. (1979), Leese Webster, Atheneum, NY [in English].
14. Le Guin, U.K. (1976), The Left Hand of Darkness, Ace, NY [in English].
15. Le Guin, U.K. (2003), The Other Wind, Ace Books, NY [in English].
16. Le Guin, U.K. (1978), Planet of Exile, NY [in English].
17. Le Guin, U.K. (2002), Tales from Earthsea, Ace Books, NY [in English].
18. Le Guin, U.K. (1990), Tehanu, Atheneum, NY [in English].
19. Le Guin, U.K. (2001), The Telling, Gollancz, L. [in English].
20. Le Guin, U.K. (1975), The Tombs of Atuan, Bantam, NY [in English].
21. Le Guin, U.K. (1975), The Wind's Twelve Quarters, Harper and Row, NY [in English].
22. Le Guin, U.K. (1991), A Wizard of Earthsea, ROC/The Penguin Group, L. [in English].
23. Le Guin, U.K. (1976), The Word for World Is Forest, Berkley Putnam, NY [in English].
24. McHale, B. (1996), Postmodernist Fiction, Routledge, L. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 31 липня 2017 р.*

УДК 821.161.2:82-34

## ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ПОДІЄВОСТІ В КАЗКАХ М. ЖУКА

*Катерина Романова, аспірант*

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

*У статті розглядаються авторські прийоми створення художнього світу в казках М. Жука. Представлено різні підходи до визначення категорії події та подієвості. Аналізуються сфери функціональних можливостей подієвості в художньому творі. Представлено два плани вияву подієвості у творах М. Жука, зокрема, як презентацію події (сюжетної одиниці твору) і процесу породження тексту в аспекті самоідентифікації автора, виявлення його мислення, стилю письма.*

*Ключові слова:* казка, подія, сюжет, подієвість, художній твір, метатекст, візуалізація.

Творчість Михайла Жука — різнопланове і поліфонічне явище в художньо-мистецькому дискурсі ХХ ст. Його мистецька універсальність свідчила про безмежність людських можливостей і неосяжну потенційність української художньої свідомості. Літературна спадщина митця останнім часом все більше привертає увагу дослідників, однак художній світ казок М. Жука і до сьогодні є мало вивченим теретиками та істориками літератури.

**Метою нашого дослідження** є проаналізувати авторські прийоми створення художнього світу в казках М. Жука. Представити різні підходи до визначення категорії події та відмежування останньої від інших сюжетних одиниць твору. Розглянути сфери функціональних можливостей подієвості в художньому творі та спектри вживання терміну. Ми прагнемо проаналізувати характер подієвості у казках М. Жука та спосіб презентації події автором з позицій сучасної наратології.

Світ художнього твору відображає дійсність в одночасі побічно і прямо: побічно — через бачення автора, через його образні уявлення, та прямо, безпосередньо — в тих автор, коли художник несвідомо, не вдаючись до суто образного ряду, немов переносить у створюваний ним світ явища дійсності або уявлення та поняття своєї епохи.

Розглядаючи художньо-естетичні властивості подієвості в казках М. Жука, варто згадати найбільш сталі жанрові ознаки казки. За визначенням сучасних літературознавців, казка є «одним із основних

жанрів народної і літературної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки — захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні. За своєю тематикою вони поділяються на: казки про тварин; фантастичні; чарівні; побутові. Сюжет казки складається з багатьох епізодів, містить драматичний розвиток подій і щасливе закінчення» [7, с. 321]. Характерною рисою казки є традиційність структури і композиційних елементів — зачинів, завершуючих ритуальних формул, контрастне групування добрих і злих героїв, наявність мети, випробування головного героя і його перемога.

Різновидом жанру казки є літературна казка — авторський художній твір, прозовий або віршовий, або заснований на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичного, чародійного характеру, у якому змальовуються неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв.

Літературна казка орієнтована як на дитячу, так і на дорослу читачку аудиторію. У ній неймовірне чудо, чарівна, нереальна, несподівана подія відіграє роль сюжетотвірного фактора, служить вихідною основою характеристики персонажів. Роль події у сюжеті казки є конститутивною, будь-який переломний момент казки, як пригодницького нарративу, спровокований передуючою або супроводжуючою подією. Окрім того подія лягає в основу казки, як феномен пригоди, якому притаманна абсолютна винятковість [9].

Саме до поняття події, як одного із сюжетотвірних факторів, все частіше звертаються у сучасному літературознавстві, адже подія, як конструктивний елемент художнього твору, робить сюжет цікавим, цілісним та логічним.

Феномен подієвості досліджено у працях таких дослідників, як: М. Бахтін, Г. Гегель, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Н. Тамарченко, В. Тюпа, В. Шмід, Б. Томашевський, В. Жирмунський (див.: [3]).

У власних спостереженнях спираємось на дослідження представників російського структуралізму та формалізму. Засновники формалістичних методів дослідження твору зосередили увагу на принципах сюжетобудови, архітектоніки твору, формальних особливостях нарративу, поетикальних властивостях, поряд із процесом його створення — однак без врахування таких методів і аспектів як: психологія творчості, біографізм, авторська суб'єктивна думка.

Дослідження художньої події в сучасному літературознавстві базуються на семіотичних принципах, запропонованих Ю. Лотманом. На його думку, подією є певна зміна вихідної ситуації: або зовнішньої ситуації в оповіданому світі (природні, акціональні й інтеракціональні події), або внутрішньої ситуації того чи іншого персонажа (ментальні події) [8, с. 309].

Термін подієвості у сучасному літературознавстві має декілька значень: перше фіксує в собі сукупність подій твору, друге — характеризує ступінь вираження ознак події в тексті.

М. Бахтін розглядає подієвість як двоєдине явище, а саме: презентацію події (сюжетної одиниці твору) і як процес породження тексту. Отже є дві події — подія, про яку оповідається, і подія (як «спів-буття», «со-бытие») самого висловлювання (в цьому останньому ми й самі беремо участь як реципієнти); події ці відбуваються в різні часи і в різних місцях, і в той же час вони нерозривно поєднані в одній ситуації, як твір в його цілісності. М. Бахтін розуміє цю цілісність в її неподільності, але одночасно розуміємо і всю різноманітність її складових моментів [16, с. 105]. Власне нарративна презентація висловлювання складається із взаємодії двох подій — нарративної (змісту оповіді) і комунікативної, тобто самого процесу оповіді про факт події, можливо навіть, процесу висловлювання наратора чи героя. Таким чином план подієвості твору постає у двох виявах: як план презентації події (сюжетної одиниці твору) і як процес породження тексту (автореферентної природи подієвості).

Беремо за основу в нашому аналізі судження Ю. Лотмана щодо семантичної характеристики події. Для нього подією в тексті є переміщення персонажа крізь межу семантичного поля [8, с. 282]. Перш за все, це стосується морально-етичних та естетичних сфер. Таке розуміння варто взяти до уваги з огляду на особливу увагу митців періоду раннього модернізму до процесів семіозису і виходячи з особливостей поетики казки, що зазвичай структурована як поетикальний рух образності, рух художніх сем, тропів.

Принципи аналізу подієвості, як категорії поетики сюжету, закладено Б. Томашевським, який тісно пов'язує поняття події і фабули, вражаючи, що тема фабульного твору складає певну більш-менш єдину систему подій, що впливають одна з іншої. Сукупність подій у їхніх взаємних внутрішніх зв'язках він називає фабулою [3, с. 180]. Фабулярний розвиток науковець характеризує як перехід від однієї

ситуації до іншої, при тому певні ситуації вирізняються суперечністю інтересів — колізією, боротьбою між персонажами, що, в свою чергу, є подіями. У відтворенні процесу формування значень тексту твору звертає на себе увагу використання автором певних художніх прийомів, поетикальних засобів, за допомогою яких можна сприймати ситуації та події в поезиці тексту.

Важливо відокремити поняття події як художнього явища від звичайних сюжетних одиниць, таких як випадки чи факти. Подія, як зазначає Т. Гребенюк, завжди є фактом, тоді як не кожен факт можна назвати подією [3, с. 8]. В. Шмід виділяє дві обов'язкові умови, без існування яких, на його думку, ситуація, обіграна наратором, не може мати статусу події: по-перше, фактичність або реальність зміни, тобто недостатньо, щоб суб'єкт дії лише бажав зміни, мріяв про неї, уявляв її, бачив уві сні або галюцинації [18, с. 309]; по-друге — результативність, адже зміна, що утворює подію, має відбутися до кінця нарації [18, с. 15].

Цікавим є критерій ступеня ймовірності подієвості художнього факта, який визначається можливістю та очікуванням того, що він відбувається: «Подія мислиться як те, що відбулося, але могло й не відбутися. Чим менша ймовірність того, що ця подія може мати місце, тим вище піднімається вона за шкалою сюжетності» [8, с. 174, 285–286].

Таким чином у сучасному літературознавстві сформувалось декілька самодостатніх підходів до визначення категорії подієвості, ключовими із яких є:

1. Подієвість як сукупність сюжетних художніх явищ (подій) твору у їхніх взаємних внутрішніх зв'язках.

2. Подієвість як формальна ознака процесу породження тексту.

Сформовані підходи є доцільними при аналізі казок М. Жука, оскільки твори письменника вирізняються присутністю в тексті формальних ознак створення тексту, останні часто зводяться до авторефлексії, зокрема наявність присвяти, авторських ремарок, уточнень, ілюстрування автором власних текстів. З точки зору сюжетної подієвості казки вирізняються насиченою композицією та сюжетними художніми явищами, герої казок найчастіше стають учасниками цікавих та непередбачуваних подій, що в більшості своїй є сюжетовизначальними.

Розглядаючи два плани подієвості текстів, спочатку, зупинимося на першому розумінні: у значенні сукупності сюжетних художніх

явищ, однак зазначимо, що план подієвості як формальної ознаки породження тексту у деяких казках також простежується, таким чином у певній групі казок ми виявили накладання двох планів подієвості. Для аналізу обрано казки «Три глечики», «Ма-зол-ке», «Ме», «Кораблики», «Війна», оскільки вони, за нашими спостереженнями, найбільш вдало демонструють наративну (оповідну) подієвість.

У Казці М. Жука «Три глечики» розповідь починається з експозиції: «Жили на світі три глечики», далі відбувається знайомство реципієнта із зовнішнім виглядом персонафікованих головних дійових осіб: «два з них були помальовані у квіти і птахи, а один звичайнісінький, сажного кольору, наче замузаний, як циган» [6, с. 361]. Детальний, візуалізований опис із використанням епітетів та порівнянь свідчить про вияв авторського бачення і, водночас є самопрезентацією автора як художника — митця візуального типу мистецтва, а теж свідчить про його метатекстуальну присутність. Напевне, іменник «циган» автор вживає з метою посилення напруги та виникнення негативних асоціацій у свідомості читача, цей образ використовується і в багатьох інших творах М. Жука, що сприяє впізнаванню своєрідної манери автора.

Автор структурно виокремив у казці «Три глечики» шість частин, кожна із яких пов'язана із попередньою лінійною послідовністю подій. Наприкінці першої частини наратор вводить у твір «подію-знак», знайомлячи реципієнта зі старим горщиком, в назві імені якого використовує суфікс згрублості -ище, «Горщище». Він обіцяє помститися веселим і гарним горщикам за їх гарну вдачу: «І наші горщики із ним не мирилися — вони були веселої вдачі і, коли старий починав бурчати, то вони часто глузували з нього. Оттоді він і пообіцяв, що колись помститься» [6, с. 361]. У цьому епізоді виявляємо закономірності процесу словотворення як подієвої одиниці твору.

У другій частині казки наратор описує підготовку горщиків до втечі з хазяйського дому, а в третій — втілення наміру в реальність. Події цих розділів передаються через діалоги персонажів, і автор виявляє свою позицію у роздумах-спостереженнях, розриваючи діалог вкрапленням власної мови (відавторської) подібно до авторських ремарок у драматичному творі, що дозволяє нам виявити другий план подієвості, наратор, як старший товариш для своїх реципієнтів, тлумачить зміст сказаного.

«...— Гепнешся, то і боки порозвалюються.

... — А як у піч гепають, то добре, а як віхтем шкребуть, то боки цілі? Ет, малороси ви, а не глечики, — сердився Мурзатий (Таки була у тому варенцю якась закваска любові до рідного краю) [6, с. 361].

Важливою подією у творі стає перетворення глечиків на людей, вмотивоване реалізацією помсти-прокляття старого Горщища. Представлення автором цієї події відповідає функції «чарівного перетворення», за теорією В. Проппа, і у подальшому — зняття чар.

Казковий твір М. Жука «Ма-зол-ке» має ретроспективну подієвість і починається описом події у минулому часі, за допомогою емоційно забарвленого діалогу персонажів твору. «— Ой, Боже-ж мій! Боже-ж мій! Що ж це воно буде? — голосила старенька баба Марійчиха, бігаючи по своєму дворищу..

— А що?! — питала сусідка Івга, жінка коваля.

— Чого це ви, Марійчихо, так бідкаєтесь? — питав з другого боку Семен Бондар.

— А що там сталося? — питав рибалка Микита.

— Вісімдесят років живу тут над річкою, а такого не чула... Зараз отут був... Прийшов і каже, що він Ме-ке-ке! Старий... На голові якась макітерка одягнена. Штани зверху пухирем надулися, а на колінах мов дудочки... На ногах чоботи блискучі... кептар цяцькований, хутрянний із величезними кишенями... А говорить, таке говорить, що не розбереш... Що ж це воно буде — скажіть мені?» [6, с. 387].

Експресивно забарвлена лексика та неповні речення є авторськими прийомами, завдяки яким посилюється увага та зацікавлення читача подією презентації сюжету твору. У повісткуванні з'являється наратор, формально представлений як оповідач, із поясненням передісторії вищенаведеної події: крамар з міста вирішує стати чарівником і «обзавестись» власним королівством. Для цього вигадує власну «мову», у якій вимовляє лише перші склади слів, і вирушає у село, де згодом на деякий час стає господарем. Наратор наділяє персонажа усіма притаманними чарівнику рисами, і по суті, Мазолке не лише говорить, але й діє як чарівник, що абсолютизує художні властивості прийому словотворення, явище породження висловлювання слугує засобом формування чарівного художнього простору. Саме такий художній прийом, як гра слів, незвичайний мовний зворот і є провідною ознакою фацеції, невеликого гумористичного оповідання.



Для розв'язки сюжету автор використовує прийом іронічної інверсії події. Те, що сталося, власне не несе великого семантичного навантаження, однак у розвитку зовнішньої дії утворює кульмінацію і призводить до реверсу подій: «І трапилось раз, що на сході Мазолке чхнув. Не велика то біда чхнути, але чарівникам того не вільно робити. Якраз там була баба Марійчиха, що стояла поруч з Мазолке. Як чхнув він (а це було в будень), то Марійчиха і скажи (стара вже голова в неї була): — Бувайте здорові, паночку! Всі засміялися, а потому і забалакали по звичайному, як і колись балакали» [6, с. 390]. Автор свідомо вводить у текст саме цю подію, адже слід наголосити на її звичайності, тілесній реальності, близькій відчуттям кожного реципієнта, вона сприяє переключенню уваги з плану фікційного, умовного (плану словотворення) на план звичайної побутової і не залежної від уяви суб'єкта об'єктивної дійсності, відтвореної у художньому сприйнятті.

Присутність автора у творі простежується через замітки та пояснення, це надає фікційним елементам твору штучної серйозності та правдоподібності. Наратор використовує прийом гри слів, скорочуючи їх до перших складів. У даному прийомі, окрім гри з читачем, також закладені сатиричні алюзії до деяких соціально-культурних явищ, зокрема надмірної абрєвіатуризації назв, притаманних авторитарним формам суспільної влади.

Ще раз прийом гри з читачем шляхом усічення основи слів і утворення інших словоформ спостерігаємо у творі «Ме» — короткому гумористичному оповіданні, основою якого є представлення анекдотичної події. В експозиції наратор застосовує прийом візуалізації, предметом якого слугує опис місцевості, у якій розгортаються події: «Як стати лицем до схід сонця, то праворуч буде хата Грицька-Пасічника, а ліворуч Панаса-Цигана — через дорогу. У Грицька й справді чудова пасіка...» [6, с. 418]. Розгортання події переривається почерговими діалогами впродовж зустрічей дійових осіб. Гра слів надає оповіданню ознак комічного, особливо це простежується у прийомі усічення слів, зокрема Панас-Циган замість «меду» промовляє «ме», а Грицько, бажаючи відпровадити хитрого кума, відповідає йому у той самий спосіб: «Ід-ку-до-чо-мам!». Таким чином автор зводить подієвість твору до комунікативної дії між персонажами і надає їй яскраво-го аудіального наповнення.

У казковому творі М. Жука «Кораблики» виклад подій традиційний для оповідної манери. Починається оповідь трьома непоширеними

розповідними реченнями, що слугують елементом візуалізації, і продовжується описом природи, таким чином досягається ефект присутності реципієнта: «Весна. Сонечко світить. Тепло. На нашій вулиці вже зовсім немає снігу, лише біжить великий згон. Шумить так шумить...

В ним і крижинки і шматки збитого, брудного снігу, — і де воно береться? Бо під муром уже травка зелена і москалики червоні повилазили — та й гріються проти сонця» [6, с. 365].

Оповідь ведеться від першої особи оповідача-спостерігача, на що вказує використаний у першому розділі займенник «нашій». Сюжет розгортається у двох площинах: сюжетній (представлення подій) та повістувальній, зокрема у першому та останньому розділах наратор подає ситуацію із реального життя хлопчика, описує процес майстрування паперових корабликів, а з другого по сьомий розділ спостерігаємо візуалізовану персоніфікацію образів: подієвість набуває фантастичного характеру: кораблики спершу виростають і набувають реальних розмірів, далі вступають у сутички із розбишаками, героїчно змагаються, і, нарешті, підкорені ворогами, повертаються додому. Саме ці події, що, ймовірно, розгортаються в уяві хлопчика, є ключовими у творі, зумовлюють конфлікт та розв'язку. Таким чином, можемо говорити про наявність зовнішньої та внутрішньої фабули у творі. Наратор вдається до візуалізації художнього простору, що надає наративу ефекту чарівності. Схожим є сюжет твору «Війна», у якому подієвість твору також містить уявну та реальну площини розгортання сюжету. Це стає можливим за допомогою прийому уособлення та персоніфікації, до яких вдається оповідач. Реальне, представлене в творі, поєднується із фікцією, таким чином стверджується єдність і, як мінімум, рівноправ'я реального та вигаданого, повсякденного та фантастичного, цей прийом автор застосовує із метою посилення віри реципієнта у реальність описаних подій. Дані твори скоріш за все створені автором під час спостереження за іграми власних дітей.

Другий план подієвості, що простежується на рівні створення тексту і вказує на власне подію нарації, присутній у більшості творів автора, зокрема твір «Дрімайлики малайцям» (із категорії дитячих творів для читання на ніч) містить авторські ілюстрації, що є мета-текстовим показником. Головними героями твору є вигадані істоти — «дрімайлики», які допомагають дітям засинати на ніч:

«Чи попід лісом,  
чи у лісі,

У урмановому горісі, —  
Та жили собі Дрімайлики,  
Мурзатенькі,  
Чумайлики» [5, с. 349].

Автор представляє сформоване уявою власне візуальне зображення вигаданих героїв, до однієї з ілюстрацій він подає коментар: «голова Дрімайлика побільшена у 1000 разів» цей коментар слугує авторським прийомом, завдяки якому реципієнт сприймає фікцію із високою мірою вірогідності. Також автор створив власні ілюстрації до казок «Кораблики», «Водичка-Молодичка», «Ма-зол-ке», «Про Тхора Тхорища». Автор проявляється в ілюстраціях, його твір сприймається як єдине ціле сюжетного та позасюжетного планів, візуальне та текстове зливається у єдиному образі, домінуючою є, за спостереженнями, вербальна складова. Ілюстрування власних творів автором сприймаємо як форму здійснення автокомунікації та автоінтерпретації, до того ж візуальний план образотворення є однією з помітних особливостей творчої манери митця.

Казка «Спляча Красуня» окрім сюжетного плану події містить звернення до процесу породження нарації, зокрема містить присвяту «Григорію Холодному», ймовірно, мова йде про українського вченого, просвітянина, громадсько-політичного діяча, доля якого склалась трагічно. Ця присвята прикметна тим, що вводить у художній простір біографічного автора і суб'єкт віднесення, називає реальних осіб, дає установку на сприйняття сюжетної події тексту як алегорії. Головна героїня тексту — дівчина, на момент початку і майже до кінця нарації вона перебуває у стані сну, дикі звірі та мисливий, що знаходять сонну дівчину, вражені її красою і мають єдине бажання — привласнити, забрати її до себе, однак, коли дівчина просинається, то говорить: «Коли я спала, то й горобці, і ворони, і медвідь, і ти, мисливий, казали, як хотіли, а тепер і я скажу, що я своя, а не ваша» [6, с. 379]. Подія пробудження красуні від сну, її репліка у відповідь на пропозицію мисливого належати йому, у поєднанні із фактом присвяти твору українському політичному діячеві, створює установку на впізнання реципієнтом образу України. Цю установку стверджує автор у поясненні в післяслові: «Красуня ж дівчина була Україна» [6, с. 379].

Отже, подієвість у казках М. Жука є двоєдиним структурним чинником, насамперед є сукупністю сюжетних елементів. Такий тип

подієвості найбільш виразно простежується у казках із формою присутності автора-оповідача. Будуючи сюжет таких творів, наратор, частіше за все, вдається до лінійного чи ретроспективного способу побудови, використовує прийом гри з читачем, емоційно забарвлені речення, метафори, уподібнення та персоніфікації, експресивну лексику, вдається до перерваного, нелінійного сюжету, з метою акцентувати увагу реципієнта на певній події.

Другий план подієвості простежується на рівні ситуації створення тексту і вказує власне на подію нарації. У такому випадку у творі присутній біографічний автор, реальний творець тексту, він проявляє себе через метатекстові показники, такі як: ремарки, пояснення, вставні конструкції, передмову, присвяту, ілюстрації. Двовекторне спрямування нарації сприяє емоційному насиченню творів, увиразненню стратегії комунікативного акту між автором та реципієнтом, вияву в межах художнього твору авторської індивідуальності. Умовне розмежування фабульних подій, як сюжетної одиниці твору, і події презентації твору, як процесу породження твору дозволяє виявити специфіку образу наратора і образу автора. Завдяки фіксації того, як створюється художність тексту, як розгортається художня образність, простежується спроба самоідентифікації митця, руху його самосвідомості.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. — М., 1988.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція [Текст]: монографія / Тетяна Володимирівна Гребенюк. — Запоріжжя : Просвіта, 2010. — 424 с.
4. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени [Текст] / Ж. Женетт. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. — М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1998. — 944 с.
5. Жук М. І. Дрімайлики малайцям // Дім князя Гагаріна: збірник наукових статей і публікацій / Одеський літературний музей. — Одеса, 2011. — Вип. 6, частина 1. — С. 345–359.
6. Жук М. І. Казки // Дім князя Гагаріна: збірник наукових статей і публікацій / Одеський літературний музей. — Одеса, 2011. — Вип. 6, частина 1. — С. 360–423.

7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 752 с. — (Notabene).
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php) 11.08.2016
9. Літературна казка: становлення і розвиток жанру / В. В. Гришук // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2013. — Вип. 1(1). — С. 22–27.
10. Постмодернизм: словарь терминов. — М.: ИНИОН РАН. Отдел литературоведения: INTRADA: Ильин И. П., 2001. — <http://postmodernism.academic.ru>
11. Пропп В. Я. Морфология сказки [Текст] / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1972. — 397 с.
12. Теория литературы. — М.: Наука, 1995. — 495 с.
13. Тодоров Ц. Два принципа оповіді / Цветан Тодоров // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2006. — С. 40–55.
14. Томашевський Б. В. Теория литературы. Поэтика. — <http://philologos.narod.ru/tomash/poetika.htm> 11.08.2016
15. Тюпа В. Аналітика художественного (введение в литературоведческий анализ). — <http://litved.com/docs/Тура-Analitica.pdf> 11.08.2016
16. Тюпа В. И. Эвристический потенциал нарратологии. — <http://www.gumchtenia.rggu.ru/article.html?id=79366> 11.08.2016
17. Франко І. Я. Національний колорит у казках Бодяньського // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 томах. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 34. — С. 449–456.
18. Шмид В. Нарратология. — <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf> 11.08.2016

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ВИЗУАЛИЗАЦИИ СОБЫТИЙНОСТИ В СКАЗКАХ М. ЖУКА

*Екатерина Романова, аспирант*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье рассматриваются авторские приемы создания художественного мира в сказках М. Жука. Представлены различные подходы к определению категории события и событийности. Анализируются сферы функциональных возможностей событийности в художественном произведении. Представлены два плана проявления событийности в произведениях М. Жука, в частности, презентация события (сюжетной единицы произведения) и как процесс создания текста в аспекте самоидентификации автора, выявление его мышления, стиля письма.*

**Ключевые слова:** *сказка, событие, сюжет, событийность, художественное произведение, метатекст, визуализация.*

## ARTISTIC AND AESTHETIC PROPERTIES OF VISUALIZATION OF EVENTS IN THE TALES OF M. ZHUKH

*Ekaterina Romanova, graduate student*

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

*In the given article the author techniques of artificial word creation in M. Zhukh's are observed. There are different ways to define an even and eventfulness. The two backgrounds are described to display eventfulness in M. Zhukh's compositions, they are: presentation of events (a plot unit of a composition) and as a process of the text outcome in the aspect of the author's self-indification, definition of his ideas and his style. Eventfulness in M. Zhukh's fairy-tails is a binomial phenomenon, in the first background it is a combination of plot artistic elements, exactly this type of eventfulness is described them brightly in the fairy-tails with form of the author-narrator's presence. Creating the plot of such a composition the narrator, as a rule uses a device of playwith reader, emotionally coloured sentences, assimilation and personification, expressive vocabulary, uses interruption of the linear type of narration, in order to pay the recipient's attention to certain events.*

*The second background is described in the level of text creation and reveals the events of narration themselves. In this case in the composition the biographical author is present, the real creator of the composition, he displays himself through metatextual indexes, as remarks, explanations, parenthesis, the preface, the inscription and illustrations. The devices used by the author contribute to the emotional fullness of the composition, possibility of the qualitative communication between the author and the recipient, appearance of the composition and the author's individuality. The conditional demarcation of the plot events, as a plot unit of a text, and events of the text presentation, as a process of the text outcome lets us define the specifics of the narrator's image and the author's image. Owing to the fixation of the high artistic value of the composition, as an artistic imagery is opened, we can watch the author's attempt of self-indification, the motion of his self-awareness.*

**Key words:** *fairy tale, event, plot, event, artwork, metatext, visualization.*

### REFERENCES

1. Arutjunova, N. D. (1988), *Tipyazykovyhnachenij. Ocenka. Sobytie. Fakt.* [Typesoflanguagevalues. Evaluation. Event. Fact.], Moskow [inRussian].
2. Bahtin, M.M. (1979), *Jestjetikaslovestnogotvorchestva* [Aestheticsofverbalcreativity], Iskusstvo, Moskow [inRussian].
3. Hrebeniuk, T. (2010), *Podiia v khudozhniisystemisuchasnoiukrainskoiprozy: morfolohiia, semiotyka, retseptsiiia* [AneventintheartisticsystemofcontemporaryUkrainianprose: morphology, semiotics, reception], Prosvita, Zaporizhzhia [inUkrainian].
4. Zhenett, Zh. (1988), *Palimpsesty: literaturavovtorojstepeni* [Palimpsests: second-degree literature], *Izd-voimeniSabashnikovyh*, Moskow [inRussian].
5. Zhuk, M. (2011) *Drimailykymalaitiam* [Folklore name is not translated], *DimkniaziaHaharina: Zbirnyknaukovykhstatei i publikatsii* [House of Prince Gagarin: Collection of scientific articles and publications], Vol 6, no 1, pp. 345–359.

6. Zhuk, M. (2011) Kazky [Tales], DimkniaziaHaharina: Zbirnyknaukovykhstatei i publikatsii [HouseofPrinceGagarin: Collectionofscientificarticlesandpublications], Vol 6, no 1, pp. 360–423.
7. Literaturoznavchyslovnyk-dovidnyk (1997), R. T. Hromyak, I. I. Kovaliv, V. Teremko, Akademiia, 752 p. [inUkrainian].
8. Lotman, Ju M., Strukturahudozhestvennogoteksta, availableat : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php) 11.08.2016 [inRussian].
9. Hryshchuk, V. V. (2013), Literaturnakazka: stanovlennia i rozvytokzhanru, NaukovizapyskyKharkivnatsionalnohopedahohichnohouniversitytetuim. H. S. Skovorody, Iss.1(1). — pp. 22–27. [inUkrainian].
10. Postmodernizm. Slovar' terminov, (2001), INTRADA, Moskow [in Russian].
11. Propp, V. Ja. (1972), Morfologijaskazki [Morphologyof a fairytales], Labirint, Moskow [inRussian].
12. Teorijaliteraturi, (1995), Nauka, Moskw, 495 p. [inRussian].
13. Todorov, Ts. (2006), Dvapyntsyropyovidi [Twoprinciplesofthistory], Vyd. dim «KM Akademiia», Kyiv [inUkrainian].
14. Tomashevskij, B. V. Teorijaliteraturi. Poetika, availableat: <http://philologos.narod.ru/tomash/poetika.htm> 11.08.2016 [inRussian].
15. Tjupa, V. Analitikhudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskijanaliz), availableat: <http://litved.com/docs/Typa-Analitica.pdf> 11.08.2016 [in Russian].
16. Tjupa, V. I. Jevristicheskijpotencialnarratologii, availableat: <http://www.gumchtenia.rggi.ru/article.html?id=79366> [inRussian].
17. Franko, I.Y. (1981), Natsionalnyikoloryt u kazkakhBodianskoho, «Naukovadumka», (Vol 34), Kyiv [inUkrainian].
18. Shmid, V. Narratologija, available at: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf> [inRussian].

*Стаття надійшла до редакції 28 серпня 2017 р.*

## ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

---

УДК 821.161.1-3.09

### ДЕТСКОЕ ВИДЕНИЕ В РАССКАЗАХ И ИНТЕРНЕТ-ПОСТАХ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

*Александра Гребенщикова*, канд. филол. наук, учитель

*Харьковская гимназия № 116*  
*grebenchshikova@gmail.com*

*Анализ современного этапа развития литературы невозможен без сопоставления сетевых и несетевых жанров, особенно в творчестве одного и того же писателя. Активный исследовательский интерес продолжает вызывать фигура Т. Толстой, в творчестве которой важное место занимает детская тема. Изучение сетевого творчества состоявшихся писателей — актуальное направление интерпретации современного литературного процесса.*

*Целью статьи является уяснение принципов и механизмов функционирования детского видения в рассказах и постах Т. Толстой (рассказы «Любишь — не любишь» (1987) и «Невидимая дева» (2014), посты автора за 2014—2016 гг.). Обнаружившая определенную эволюцию в освоении Т. Толстой заявленной темы, автор приходит к выводу, что функционирование механизмов детской оптики в разных текстах строится по сходным принципам. Это позволяет говорить об универсальности рассматриваемого аспекта поэтики для всего творчества писательницы.*

***Ключевые слова:** поэтика визуальности, детская оптика, художественная публицистика, интернет-пост.*

Современный этап развития литературы характеризуется размытостью многих структурных принципов. Постепенное стирание жанровых или родовых границ произведений привело к трансформации понятия *художественный текст*. Особую роль в этом играют сетевая проза и поэзия. Поэтому изучение сетевого творчества состоявшихся писателей — важное и перспективное направление интерпретации современного литературного процесса [1–7].

Активный исследовательский интерес продолжает вызывать фигура Т. Толстой [2–5; 8; 10]. Дебютировав в 1983 г. рассказом «На золотом крыльце сидели», Толстая издала несколько сборников, включавших как художественные, так и публицистические тексты, а затем, в 2000 г., роман «Кысь». Выдержав творческую паузу после выхода этого романа, Толстая возвращается в литературу, но уже сетевую: публи-



кует тексты сначала в «Живом журнале», а затем и в Фейсбуке. Только в 2014 г. выходит очередная книга писательницы («Легкие миры»), и построена она будет в основном на фейсбучных постах.

Начиная с первых литературных опытов, в творчестве Т. Толстой важное место занимает детская тема. Детское сознание, детское восприятие, воплощенное в литературе, неоднократно становились предметом научного исследования. Вместе с тем специальных работ, где рассматривалось бы детское видение мира, отраженные в творчестве Т. Толстой, нам обнаружить не удалось. Целью работы является уяснение принципов и механизмов функционирования детского видения в рассказах и постах Т. Толстой.

Важно разграничить понятия «мир детства» и «детская оптика». «Мир детства» подразумевает, что центром изображаемой картины мира является ребенок, но субъектом восприятия может быть взрослый. Если предметом исследования является детская точка зрения, образ наблюдателя-ребенка и механизмы его видения, тогда есть смысл говорить о «детской оптике» — системе поэтических приемов, позволяющих охарактеризовать субъект видения (ребенка или взрослого с детским восприятием мира); детская «точка зрения» (по Б. Успенскому [13]), рассмотренная с позиций поэтики визуальности.

Современный этап развития литературы ознаменовался рождением интернет-поста. Пост (от англ. post — запись) — это сообщение, сделанное на странице форума или социальной сети. Однако такая запись нередко перерастает в текст, обладающий признаками художественности. Исследователи подчеркивают, что пост является пограничным жанром: к нему применимы обозначения «художественная публицистика» (Г. Прохоров [9]) или «эссеистика» (М. Эпштейн [14]). Общая для художественного текста и поста цель (выражение авторской интенции) достигается разными способами. Если литературный текст создает собственную реальность, то интернет-пост, как правило, передает информацию. Он доступнее для понимания, не нуждается в комментариях, не содержит скрытых шифров или кодов, не нуждается в «разгадывании». Пост часто пишется как комментарий к произошедшему общественному или культурному событию. Такой остроактуальный текст зачастую воспринимается как «одноразовый». Целевая установка художественного текста, конечно, иная: этот текст нацелен на вечное, он нуждается в перечитывании и остается значимым долго. Следует отметить и динамичность, интерактивность по-

ста: он быстро пишется, может неоднократно редактироваться и получать живой читательский отклик в виде комментариев. При этом в обоих типах текста важным оказывается стремление автора познать себя, поделиться своими мыслями и чувствами, включиться в диалог, почувствовать сопричастность. Посты Т. Толстой вполне подходят под определение эссеистики. Включая в себя многие признаки публицистики, эти тексты содержат полноценное собственно художественное начало.

Для иллюстрации принципов детского видения обратимся к рассказам и постам Т. Толстой. Так, в рассказе «Любишь — не любишь» (1987) взгляд ребенка-наблюдателя является организующим началом повествования. Последовательное и бескомпромиссное противопоставление свой/чужой двигает сюжет рассказа. Это противопоставление основано на оппозиции «ребенок/взрослый», поэтому «свои» взрослые (например, мама) оказываются такими же оппонентами героини, как и «чужие» взрослые (няня Марья Ивановна). Жизненная позиция, система ценностей ненавистной Марьи Ивановны не подходит юным воспитанницам, и с наивной откровенностью повествовательница сообщает: «Марьяванна ненавидит нас, а мы ее». Ненависть материализуется в простых вещах, опредмечивается: «Ненавидим шляпку с вуалькой, дырчатые перчатки, сухие коржики «песочное кольцо», которыми она кормит голубей» [11, с. 72]. Наивно-оценочное детское восприятие отражено в своеобразном экфрасисе, когда ненавистный образ воплощен «в живописи»: «...Возьмем цветные карандаши. Если послунявить красный, он дает особенно гладкий, атласный цвет» [11, с. 81]. Юная художница не забывает ни одной детали: «А тут — громаднющая бородавка. Отлично» [11, с. 81]. Полноту няни девочка передает в конфигурации снежной бабы: «Теперь синим: шар, шар, еще шар. И две тумбы. На голову — черный блин» [11, с. 81]. Няня воспринимается не вполне человеком: «Вот и Марьяванна готова» [11, с. 81] — с детской точки зрения это не метонимия, а нечто неживое, словно это приготовленное блюдо или законченная поделка.

Откровением звучат слова, что ненавистная Марья Ивановна «тоже была любимой няней у одной уже выросшей девочки!» [11, с. 72]. Героине трудно в это поверить, поэтому любовь чужой девочки к Марье Ивановне оказывается признаком «ненормальности» бывшей воспитанницы. И ребенок по-детски, по-сказочному моделиру-

ет разговоры между няней и «идеальной» девочкой: «— Доешь червячков до конца, дорогая Катюша! — С удовольствием, ненаглядная Марьиванна! — Скушай маринованную лягушку, деточка! — Положите мне еще поре издохлых мышей, пожалуйста!» [11, с. 73]. Неприятные вещи снабжаются формулами вежливости, символизирующими неискренность, которую отторгает ребенок. Тем не менее, в авторской концепции детское восприятие мира корректируется не только взрослыми, но и другими детьми.

Полная Марьиванна, показывающая свои фотографии, вызывает удивление: «Неужели в недрах этой задыхающейся туши погребено вон то белое воздушное существо в кружевных перчатках?» [11, с. 73]. Взрослость оказывается панцирем, футляром, внутри которого безнадежно погребено детское начало. Человек как бы «обрастает» взрослостью, которая наслаивается на то чистое и подлинное, что есть в ребенке. А вот любимой няни Груши (именно она противопоставлена Марьиванне) взрослость не коснулась. Воспитанница воспринимает возраст няни с детской точки зрения (ей «ужасно много лет» [11, с. 80]). Но парадоксальным образом обе оказываются объединены детским восприятием мира: «В ее седенькой голове хранятся тысячи рассказов о говорящих медведях, <...> о Пушкине и Лермонтове. И она точно знает, что если съесть сырое тесто — улетишь» [11, с. 80].

Завершается рассказ уходом ненавистной Марьиванны, которая не выдержала «духа противоречия» девочек и уволилась. Финал рассказа воспринимается как победа живой жизни над смертью, как вечный круговорот времени: «Весна еще слаба, но снег сошел, <...>. На солнышке уже тепло. Прощай, Марьиванна! У нас впереди лето» [11, с. 88].

Обратимся к рассказу «Невидимая дева» (2014). Этот текст повествует о жизни семейства писательницы на даче, и в нем присутствует органично вписанное мемуарное начало. Субъектом повествования является рассказчица, которая вспоминает собственное детство. Это усложняет оптику текста: перед нами — наслоение нескольких точек зрения. В сознании «взрослой» рассказчицы динамично соотносятся детская и взрослая точки зрения.

Мир, в котором живет ребенок, — цветной, сказочный, понятный и опредмеченный. Оптическим прибором для познания этого мира служат стекла веранды: «стекла простые и стекла цветные. Цветных было два: кроваво-алый ромб — за которым весь мир представлял-

ся бледно-земляничным, вываренным, как ягоды в компоте, и ромб зеленый, в любой момент создававший иллюзию июля» [11, с. 8]. И если оксюморонное сочетание агрессивной алой крови и «безопасной» вываренной бледной земляники увидено детскими глазами, то слово «иллюзия», конечно, возвращает нас во время воспоминаний взрослого.

Гораздо более оригинальным «оптическим прибором» оказывается чайный гриб. Ребенок смотрит на мир «через эту банку, через янтарное болотце, поверх которого лежал одутловатый, бледный, толстый, слоистый блин» [11, с. 11]. Гриб оживляется воображением героини: «Мы, благополучно родившиеся с ногами, руками и глазами, — и он, недоношенный, безглазый, неспособный не то что проползти, — шевельнуться неспособный. Но живой. И наш. Нянин ребенок» [11, с. 11–12].

Мир, воспринимаемый глазами ребенка, имеет внушительные масштабы и свою географию. «Холм, на котором стоял Дом, стекал, стало быть, на восток и на запад; на востоке, всё в соснах, волновалось большое синее озеро Хеппо-Ярви. <...> На западе <...> тихо лежало маленькое черное озеро» [11, с. 15]. Здесь детская точка зрения («можно было выдернуть кувшинку вместе с двухметровым стеблем, а правильно надрывая стебель, можно и нужно было сделать себе мокрые, холодные бусы» [11, с. 15]) постепенно визуализируется, достигая графической ясности и четкости: «Вечером над маленьким озером, над его черной зеркальной водой долго горел желтый финский закат и черными резными зубцами стояли елки» [11, с. 15]. Вспоминая эту картинку уже взрослой, рассказчица вводит детские впечатления в культурный контекст: «Еще пару мухоморов под ноги — и картинка Билибина готова» [11, с. 15].

Наивность детского взгляда снимает дистанцию, существующую в мире взрослых. Толстая вспоминает свою реакцию на стихи Гумилева: «они обращены ко мне: когда из книги говорят «ты помнишь?», то мне кажется, что да, я помню» [11, с. 43]. Один из самых тонких лириков Серебряного века адекватен детскому сознанию, и дистанция между субъектом и объектом сокращается: «Да, кажется, помню. Что-то такое припоминается» [11, с. 43].

Есть в детском мире Толстой и оптический прибор, притягивающий смерть. Это синее стекло. Героиня с точки зрения ребенка замечает: «Если долго смотреть через синее стекло, кто-нибудь умрет.

Не совсем, не безнадежно, — ведь смерти на самом деле нет, — но его уже не будет тут» [11, с. 30]. Стекло служит границей между мирами, и невозможность физического контакта с умершими печалит юную героиню, осознающую, тем не менее, что «смерти на самом деле нет» [11, с. 30]. За синим стеклом есть свой мир — мир мертвых — серая, сумеречная страна: «если приблизить лицо к стеклу и долго смотреть, то <...> проступают, кажется мне, их лица, их руки» [11, с. 30]. Правда, детский взгляд допускает, что ситуация может быть обратной: «Может быть, им, с той стороны, весело и светло, <...> может быть, это мы <...> представляемся им серыми, и тоскующими, и запертыми» [11, с. 30]. В детском мире все возможно, и грань между мирами подвижна и зыбка.

Иногда роль «оптического прибора» играет луч солнца, сквозь который смотрит на мир героиня. Он также свидетельствует о нереальности смерти: «В маленькое оконце входил вечерний луч, пыль сеялась в луче, <...> вечно пребывая, <...> и коровья тень (тень павшего животного. — А. Г.) проходила, тяжело ступая, вздыхая, из одного сумрачного угла в другой» [11, с. 36].

Обратимся к интернет-постам Т. Толстой. Текстов, в которых можно найти детскую точку зрения, немного. Очевидно, жанровая природа поста не предполагает «лирических» размышлений на тему детства. Однако в рассмотренных нами постах детское видение прослеживается отчетливо.

Примером может служить пост о взаимоотношениях семейной пары среднего возраста. Толстая слышит реальный монолог женщины, многословно поясняющей своему мужу, какие именно сапоги ей нужно купить. Мужчина покорно выслушивает этот нескончаемый словесный поток. В попытке понять причины этой привычной покорности Толстая раскручивает ситуацию назад, пытаясь понять, как она складывалась. Супружество героев не воспринимается как партнерство: герой поставлен в подчиненное положение, он уподобляется собаке, зависящей от воли хозяина: «Он пропустил момент, когда можно было отстегнуть цепь и бежать, — теперь всё» [12]. Толстая пытается увидеть в герое ребенка, которого больше нет. Через состояние юного влюбленного автор прозревает в герое мальчишку («на велосипеде, и с горки, и в ушах свистело» [12]), а затем — и изначального ребенка в его райской, безгрешной ипостаси: «А еще до того — сидел на озере с удочкой, и туман такой по гладкой воде, и хлеб в кармане»

[12]. Точка зрения автора совпадает с видением ребенка, который заворочен утренней рыбалкой и которому для полного благополучия достаточно куска хлеба в кармане. Синтаксис предложений тоже упрощается: «А еще до того поймал жука, огромного, с зеленым отливом, и перевернул, и смотрел, как он лапками шевелит» [12]. Это упрощение выглядит естественным с детской точки зрения и компенсируется сложным впечатлением и жадной познания, безнадежно утраченными взрослым человеком. Панцирь взрослости надежно скрывает нежное детское существо, и невозможность вернуться в детство, по-детски видеть мир делает взрослого человека несчастным.

Обратимся к еще одному примеру. Т. Толстая рассказывает, что нашла фотографию себя в трехлетнем возрасте и вспомнила о детстве: черной комнате, где проявлялись фотографии, затем — об отце. Черная комната, по воспоминаниям повзрослевшей героини, просто «выгородка, образованная книжными полками и черными суконными занавесками от пола до потолка» [12]. Однако для детского восприятия это именно комната. Образ давно умершего отца не визуализирован, Толстая слышит только его голос: «Красный цвет, — говорит папин голос в темноте, — безвреден для фотобумаги» [12]. Однако в уже знакомой нам детской философии отрицания смерти папа *говорит*, т. е. находится здесь и сейчас, просто его не видно. Настоящее время — не оговорка Толстой. Действо, происходившее в далеком детстве, развивается здесь и сейчас: «Невидимый папа достает из черной пачки особую бумагу и кладет на маленькую деревянную платформу под фотоувеличитель» [12]. Детская точка зрения максимально проста и оценочна: «На бумаге чье-то лицо: белые волосы, черные зубы. Это не негр-альбинос, это мама» [12]. Образ родного человека еще не явлен миру: это универсальное *чье-то* лицо, увиденное в черно-белой графической гамме. Но всемогущий папа помогает негру-альбиносу превратиться в маму: «беловолосый негр неспешно и непредсказуемо превратится в мамино лицо, и мамочкины волосы станут знакомыми, любимыми, черными, а зубы — белыми, и неправильный, выбившийся из ряда клык, напозающий на другие, обычные зубы, тоже будет мамочкин, ни с кем не спутаешь» [12]. Мама явлена именно с детской точки зрения: это подтверждается и лексически («мамочка»), и визуально: очевидно, «неправильность» клыка виднее, когда смотришь на него близко и снизу, когда ты ребенок. Детскую точку зрения поддерживают и масштабы вселенной: «Тот, детский мир — он был огром-

ным» [20]. Обратим внимание на сложную оптическую позицию наблюдателя: это и ребенок (мир огромный), и взрослый, осознающий, что сейчас он живет в другом мире (*там*, детский мир).

Таким образом, приемы детской поэтики оказываются сходными в ранних и поздних текстах писательницы. Однако можно говорить и об эволюции применения механизмов «детской оптики» в творчестве Татьяны Толстой. При «упрощении» текстов 2010-х гг. «детская оптика» в них, напротив, усложняется. Так, если рассказ «Любишь — не любишь» представлял точку зрения ребенка-наблюдателя, а структурной основой являлась оппозиция свое/чужое, то уже рассказ «Невидимая дева» с точки зрения наблюдателя являет собой сложную конструкцию: чаще всего на детскую, остранинную точку зрения накладывается приземляющая, профанирующая точка зрения взрослого человека. Дистанция, которая существует между разновозрастными ипостасями героини, по сути, демонстрирует различие оптики и взгляда на мир не разных людей, а различных возрастов — ребенка и взрослого. При этом названная дистанция оказывается подвижной. А вот ироничность, публицистическая направленность интернет-постов, по-видимому, в меньшей мере располагают к созданию текстов, насыщенных детской визуальностью. Именно поэтому проанализированные посты по своей структуре и тематике сходны с поздними рассказами Толстой, принципиальной установкой которых является лиризация прозы, «обращение окуляров внутрь» и мемуарная направленность, размывающая грань между художественным и нехудожественным творчеством. Хотя эволюция приемов реализации «детского видения» в текстах Толстой проявляется вполне наглядно, функционирование механизмов детской оптики все же строится по сходным принципам, что позволяет говорить об универсальности рассматриваемого аспекта поэтики для всего творчества автора.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бабичева А. Открытая мысль : Интернет на бумаге [Электронный ресурс] / Анастасия Бабичева // Знамя. — 2012. — № 5. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/b31.html>
2. Богданова Е. А. Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Богданова Екатерина Анатольевна. — СПб., 2015. — 216 с.

3. Вайль П. Городок в табакерке / П. Вайль, А. Генис // Звезда. — 1990. — № 8. — С. 147–150.
4. Власова Л. А. Второсюжетность в эссеистике Т. Толстой / Л. А. Власова // Вестн. Тамбовского ун-та. Серия : Гуманитарные науки. — 2006. — Вып. 2. — С. 288–300.
5. Генис А. Поэтика Фейсбука [Электронный ресурс] / А. Генис. — Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/27247869.html>
6. Голованова М. А. О культуре письменной речи в системе Рунет [Электронный ресурс] / Голованова М. А., Абрамова М. И., Пичугина О. Г. // Труды Международного симпозиума «Надежность и качество». — 2008. — Т. 1. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/o-kulture-pismennoy-rechi-v-sisteme-runet>
7. Костырко С. Сетевая литература [Электронный ресурс] / Сергей Костырко. — Режим доступа : [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/1/netlib.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/netlib.html).
8. Парамонов Б. Застой как культурная форма (о Татьяне Толстой) / Борис Парамонов // Звезда. — 2000. — № 4. — С. 234–238.
9. Прохоров Г. С. Что такое «художественная публицистика»? / Г. С. Прохоров // Новый филологический вестник. — 2012. — Вып. 3 (22). — С. 44–52.
10. Сурат И. Иногда любовь : новая проза Татьяны Толстой / И. Сурат // Знамя. — 2014. — № 8. — С. 188–201.
11. Толстая Т. Н. Невидимая дева / Татьяна Толстая. — М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. — 471 с.
12. Толстая Т. [Профиль в Фейсбуке]. — Режим доступа : <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya?fref=ts>.
13. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. — СПб. : Азбука, 2000. — 348 с. — (Academia).
14. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. — М. : Высш. шк., 2005. — 496 с.

### ДИТЯЧЕ БАЧЕННЯ В ОПОВІДАННЯХ ТА ІНТЕРНЕТ-ПОСТАХ ТЕТЯНИ ТОЛСТОЇ

*Олександра Гребенищикова, канд. філол. наук, учитель  
Харківська гімназія № 116*

*Аналіз сучасного етапу розвитку літератури неможливий без співставлення мережевих та немережевих жанрів, особливо у творчості одного й того ж письменника. Активний дослідницький інтерес продовжує викликати постать Т. Толстої, у творчості якої важливе місце посідає дитяча тема. Вивчення мережевої творчості визнаних письменників — актуальний напрямок інтерпретації сучасного літературного процесу.*



Метою статті є з'ясування принципів і механізмів функціонування дитячої бачення в оповіданнях і постах Т. Толстої (оповідання «Любиш — не любиш» (1987 р.) та «Невидима дівка» (2014 р.), пости автора за 2014–2016 рр.). Виявляючи певну еволюцію в освоєнні Т. Толстої заявленої теми, автор приходять до висновку, що функціонування механізмів дитячої оптики в різних текстах будується за схожими принципами. Це дозволяє говорити про універсальність розглянутого аспекту поетики для усієї творчості письменниці.

**Ключові слова:** поетика візуальності, дитяча оптика, художня публіцистика, інтернет-пост.

## CHILD'S VISION IN SHORT STORIES AND INTERNET POSTS BY TATIANA TOLSTAYA

*Aleksandra Grebenchshikova, Candidate of Philological Sciences,  
teacher at Kharkov gymnasium No. 116*

*The article covers the principles of functioning of «child's optics» in the work of T. Tolstaya.*

*The modern stage of the development of literature transforms the very concept of an artistic text. A special role in this is played by network prose and poetry. Therefore, the research of network artwork of the writers is a promising direction of the interpretation of the modern literary process. The figure of T. Tolstaya has been evoking the active research interest. Until 2000, she published stories and novels, and recently it has been mostly non-fiction, based on the posts of the writer on Facebook.*

*It is the post today that has become one of the most popular hybrid genres. In the tradition of our culture, a post grows into a text with signs of artistry, it can be described with such notions as «art journalism» or «essayistics». In the article, the author examines the similarity and difference between the literary text and the Internet post, concluding that the posts of T. Tolstaya quite fit the definition of essayistics. These texts include many signs of journalism and contain a full-fledged artistic principle.*

*Child's theme takes an important place in the work of T. Tolstaya. Child's consciousness, child's perception, embodied in literature, has repeatedly become the subject of scientific research. At the same time, we failed to find any special works with the child's vision of the world, reflected in the artwork of T. Tolstaya. The goal of the article is to understand the principles and mechanisms of functioning of child's vision in short stories and posts by T. Tolstaya. Short stories like «Love — love not» (1987) and «The Invisible Maiden» (2014), as well as the author's posts in 2014–2016 have been analyzed.*

*Methods of child's poetics are similar in the early and later texts of the writer, but we can also see their evolution. The short story «Love — love not» represents the point of view of the child observer, and the structural basis is the opposition of one's own to someone else's. The short story «The Invisible Maiden» is a complex structure from the observer's point of view: the child's point of view is superimposed on the point of view of an adult. The irony, publicistic orientation of Internet posts, apparently, to a lesser extent, pushes to create texts saturated with children's visuality. That is why the analyzed posts in their structure and subject matter are similar to the later stories of Tolstaya, the principle of which is a memoir orientation, blurring the line between artistic work and non-fiction.*

*Although the evolution of the methods of implementation of «child's vision» in Tolstaya's texts is quite evident, the functioning of the mechanisms of child's optics is nevertheless built on similar principles, which allows us to speak of the versatility of the analyzed aspect of poetics for the author's entire work.*

**Key words:** poetics of visuality, child's optics, art journalism, Internet post.

#### REFERENCES

1. Babicheva, A. (2012) Otkrytaja mysl' : internet na bumage // Znamja, 5. Electronic resource, access mode: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/b31.html> [in Russian].
2. Bogdanova, E. (2015) Motivnyj kompleks prozy Tat'jany Tolstoj : dis. na soiskanie uchen. stepeni kand. filol. nauk : spec. 10.01.01 «Russkaja literatura», SPb. [in Russian].
3. Vajl', P., Genis, A. (1990) Gorodok v tabakerke // Zvezda, 8, p. 147–150 [in Russian].
4. Vlasova, L. (2006) Vtorosjuzhetnost' v jesseistike T. Tolstoj // Vestn. Tambovskogo un-ta. Serija : Gumanitarnye nauki, 2, p. 288–300 [in Russian].
5. Genis, A. Pojetika Fejsbuka. Electronic resource, access mode: <http://www.svoboda.org/content/transcript/27247869.html> [in Russian].
6. Golovanova, M., Abramova, M., Pichugina, O. (2008) O kul'ture pis'mennoj rechi v sisteme Runet // Trudy Mezhdunarodnogo simpoziuma «Nadezhnost' i kachestvo», 1. Electronic resource, access mode: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-kulture-pismennoj-rechi-v-sisteme-runet> [in Russian].
7. Kostyrko, S. Setevaja literatura. Electronic resource, access mode: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/1/netlib.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/netlib.html) [in Russian].
8. Paramonov, B. (2000) Zastoj kak kul'turnaja forma (o Tat'jane Tolstoj) // Zvezda, 4, p. 234–238 [in Russian].
9. Prohorov, G. (2012) Chto takoe «hudozhestvennaja publicistika»? // Novyj filologicheskij vestnik, 3 (22), p. 44–52 [in Russian].
10. Surat, I. (2014) Inogda ljubov' : novaja proza Tat'jany Tolstoj // Znamja, 8, p. 188–201 [in Russian].
11. Tolstaja, T. (2015) Nevidimaja deva, Moscow, AST [in Russian].
12. Tolstaja, T. Account in Facebook, access mode: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya?fref=ts> [in Russian].
13. Uspenskij, B. (2000) Pojetika kompozicii, SPb, Azbuka [in Russian].
14. Jepshtejn, M. (2005) Postmodern v russkoj literature, Moscow, Vyshcha shkola [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 28 липня 2017 р.*

УДК 821.111:82.091

## ТРАДИЦІЇ ІБСЕНІВСЬКОЇ «НОВОЇ ДРАМИ» В П'ЄСИ Б. ШОУ «БУДИНКИ ВДІВЦЯ»

*Анастасія Шистовська, аспірантка*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
shystovska@gmail.com*

*У статті аналізуються інтертекстуальні прояви «нової драми» Г. Ібсена у п'єсі Б. Шоу «Будинки вдівця». Автор відступає від техніки «добре зробленої п'єси», мелодраматичної комедії, створюючи п'єсу-дискусію. Зберігаючи формальні ознаки комедії-мезальянсу, Б. Шоу відстоює позицію соціального впливу, детермінованості поведінки персонажа. Така форма організації п'єси реалізується у системі персонажів, які є моделями, що доводять авторську філософію, не просто поділяючись на добрих і злих. Персонажі п'єси — це живі люди зі своїми проблемами, тому проблематика і тематика п'єси є актуальною для глядачів, які також залучаються до дійства.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальність, «нова драма», соціальна детермінованість, «добре зроблена п'єса».*

Говорячи про інтертекстуальність, неможливо оминати постать Г. Ібсена та його вплив на творчість Б. Шоу. Сам Б. Шоу у роботі «Квінтесенція ібсенізму» детально аналізує драматургію Г. Ібсена, визначає особливості його п'єс, окреслює новаторство його драматургічної техніки.

Обстоюючи перехід драматургії Г. Ібсена від літературної традиції до «нової драми», Б. Шоу зазначає, що той змінює характер сценічного дійства, залучаючи глядачів до участі в ньому. Більше того, випадки із життя звичайних людей він робить «сценіческими ситуаціями». Драматург відмовився від прийомів драматургії, які змушували глядача цікавитися «несуществующими людьми і неможливими обставинами», «последовал отказ от заимствований из судебной практики, от техники взаимных обвинений и разрушения иллюзии, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца» [4, с. 77].

Відзначаючи новаторство Ібсена, Б. Шоу зазначає, що ознаки «нової драми» спостерігаються як на рівні проблематики змісту, так і на рівні форми п'єс.

На думку Б. Шоу, Ібсен вважав, що чим ближчою буде ситуація до глядача, тим цікавішою є п'єса: «Ібсен представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях... способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни» [4, с. 75].

Така форма організації змісту п'єси стає пасткою для глядача, адже це пародіювання глядацьких поглядів і смаків, котре веде до пошуку наболілого, до сумління совісті. «В театре Ибсена мы отнюдь не обольщенные им зрители... Мы — «преступники в театре» [4, с. 77].

Таким чином, залучаючи глядачів до участі в п'єсі, Ібсен, на думку Б. Шоу, робить їх не просто пасивними глядачами, а активними учасниками дії, адже вони споглядають не просто п'єсу, а факти життя, часто власного, які перенесені на сцену.

Відмова від звичайних сценічних прийомів та залучення глядача у дійство п'єси мотивують і ще одну особливість драми Ібсена — дискусійність. «Итак, сегодня наши пьесы, в том числе и некоторые мои, начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала до конца переплетается с действием... пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьезная драма», — зазначає Б. Шоу [4, с. 69]. Отже, дискусійність, яка породжує оповідну манеру, виконує ряд функцій у «новій драмі» і пародіює класичну драму, збуджує активність глядача (читача), веде його до рішення, напруження кожної сцени, трансформується у переконанні героїв. За спостереженням Є. Мелетинського, в «аналітичній» драмі Г. Ібсена зовні звичайний діалог допомагає з'ясувати передісторію, «привиди» минулого, які їх турбують. Одночасно під час цілком побутової розмови яскраво вимальовуються характери героїв, типові моменти їхнього життя, глибоко приховані образи. При цьому характери не лише розкриваються, вони знаходяться у постійному русі і тільки в епілозі отримують останній завершальний штрих [2].

Отже, у ході розвитку дії змінюються персонажі і тим самим змінюють світ. Кожна сцена п'єси слугує не лише зчепленню подій, але й сама собі. Зосереджуючись на внутрішньому світі персонажа, укрупнюючи етапні моменти розвитку характеру, драматург прагне до дроблення акту на фрагменти-епізоди, які не співпадають з традиційними «явами» чи «сценами». Це внутрішньо окремих, але й включений до загальної дії епізод, який пізніше набув назви «картина». Такий

прийом сприяв динаміці дії і надавав більшої свободи поведінці героя на сцені, писав Бояджиев [1].

Драматична дія стає джерелом напруженої рефлексії, вся дія у цілому є гострою художньою дискусією з основних психологічних, соціальних питань сучасності.

На думку Є. Мелетинського, Г. Ібсену вдалося таки сполучити викривальні тенденції (він визначається творцем лірико-психологічної комедії з ознаками психологічної драми, трагікомедії) зі справжньою трагедійністю.

Слід зазначити, що ібсенівська драма суттєво вплинула на розвиток світової драматургії, зокрема дала поштовх до розвитку кількох напрямів у драматургії: символістичного, натуралістичного, реалістичного. Цього впливу зазнав і Б. Шоу, про що сам і писав у своїх теоретичних працях. Цей вплив прослідковується і в його п'єсах.

П'єса Б. Шоу «Будинки вдівця», яка була поставлена в 1892 році у Лондоні, стала сенсацією. Як писав сам Б. Шоу, за зовнішніми ознаками це була цілком звична романтична комедія, приємна, чуттєва і «добре зроблена п'єса» паризького типу [4]. Але за звичною структурою, формою приховувався цілком новий зміст, який не залишав нікого з глядачів байдужим, налаштовував одних проти інших. Таке зовсім протилежне сприйняття п'єси — від овацій до повного неприйняття, пояснюється самим драматургом Б. Шоу, який писав, що задуманий та скурпульозно розроблений план дуже приємної, чуттєвої і «добре зробленої п'єси», якраз такої, що була в моді, він зовсім змінив і переробив, перетворив його в гротескно-реалістичне викриття експлуататорів-домовласників, аферистів із міського управління, а також грошових і матримоніальних союзів, які живуть на «незалежний» прибуток і думають, що весь цей бруд їх ніяк не торкається [3]. Зрозуміло, що для глядача цей ефект обманутих сподівань був неочікуваним і непередбачуваним. Це і стало причиною того, що п'єса «Будинки вдівця» стала «неприємною», адже драматичний зміст її полягає в тому, щоб примусити глядача зрозуміти неприємний факт. На наш погляд, проблематика п'єси «Будинки вдівця» Б. Шоу близька до проблематики норвезького драматурга.

Інтертекстуальність п'єси «Будинки вдівця» Б. Шоу прослідковується і на рівні нового філософського погляду на життя. Як і Г. Ібсен, англійський драматург трактує людське життя з нових світоглядних настанов, що в першу чергу втілюється в характерах персонажів п'є-

си. Персонажі п'єси не є, звичайно, світлими, ідеальними героями, однак вони не викликають презирства чи антипатії. Наприклад, Сарторіус, головний персонаж п'єси, має позитивні риси, в нього навіть відсутні явні недоліки чи вади. Він шанований громадянин, що поважає закон і звичаї, люб'язний, ввічливий, поважає інших, любить свою доньку та піклується про неї. Його можна звинуватити хіба що в надзвичайній суворості як господаря та спритності. Інший персонаж п'єси, лікар Тренч, взагалі не має явних недоліків. Інші персонажі також добродійні та непогані люди, вони наділені незначними людськими слабкостями. Помітних злочинців чи негідників у п'єсі немає. Однак літературні критики і глядачі не помітили позитивних рис у цих звичайних персонажах п'єси. Причина цього, на наш погляд, полягає в тому, що всі персонажі п'єси були людьми, які мали зиск з бідності. Більше того, за логікою п'єси її персонажі, а відтак. Узагальнимо. — кожен громадянин середнього рівня статків є трутнем, що шукає вигоду з бідності, а значить буває жорстокою людиною. Отже, у глядача складається враження, що автор у п'єсі зображує не злочинний виняток з життя, а норми цього життя. Глядач відчуває себе причетним до злочинів, зображених у п'єсі. Саме цього домагався Б. Шоу, і в цьому він іде далі за Г. Ібсена, адже у його п'єсі глядач не просто спостерігач, учасник дійства, він відчуває себе причетним до кожного прояву беззаконня і несправедливості.

Ще одним проявом інтертекстуальності п'єси «Будинки вдівця» можна вважати спробу Б. Шоу перебороти умовності, які властиві англійському театру з часів Шекспіра.

У п'єсах, як правило, зображували аристократів, представників вищого світу за шаблоном, стереотипом.

На всі неприємні теми і проблеми життя було накладено табу. Драматурги керувалися думкою, що «світське товариство» представляє весь світ людей, тому його мораль є нормою людської поведінки загалом. Це стосувалося і «романтично-риторичної драми», і «добре зробленої п'єси», і «салонної драми» Робертсона, Джона, Пінаро, які тяжіли до реалістичної манери письма. Б. Шоу заперечує викривлення дійсності в плані ідеалізації чи абсолютизації певної соціальної верстви. Персонажі п'єси «Будинки вдівця» — є людьми вищого світу, однак зображені вони без звичних умовностей та не ідеалізовані автором. Автор спеціально вводить епізод, коли знатна леді впадає в гнів і грубо поводить з прислугою, щоб показати не ідеалізовану, а

реальну леді. Ось як про це пише сам Б. Шоу: «Безумовно, ідеальна «леді», або «типова» леді, якщо такий термін має перевагу, ніколи не кокетуватиме з недостойним прихильником, тобто не робитиме нічого «недостойного дами» у «власному салоні» чи де б то не було. Автор зізнається в нівелюванні «ідеальної» леді до леді реальної. Він робить це свідомо і, можливо, зробить так ще раз» [7, р. 719].

Отже, у п'єсі «Будинки вдівця» Б. Шоу деідеалізує типові характери романтичної комедії, що є засобом подолання умовностей тогочасного англійського театру та зближує Шоу з норвезьким драматургом.

Так само як і Г. Ібсен, Б. Шоу використовує в даній п'єсі форму комедії-мезальянсу або романтичної комедії. Традиції цієї жанрової форми Б. Шоу використовує для розвитку дії і вирішення конфлікту, вона, за справедливим спостереженням Мейзеля, є для драматурга «сценічною початковою позицією» [6].

Після звичного першого акту глядача чекає неочікуваний поворот у розвитку дії. Персонаж, який у звичайній комедії відноситься до другорядних, розповідає глядачам про жахливі нелюдські умови життя в лондонських трущобах. Представники вищого світу при цьому є причетними до цих жахливих умов життя простих людей. Така постановка проблеми та підхід до її вирішення — новаторство для англійського суспільства. Адже тогочасний англійський театр ніколи не аналізував, не розглядав аристократів в їхній соціальній функції, ніколи не торкався питання прибутків людей вищого світу. Це вважалося як в суспільстві, так і в театрі непристойністю. Однак Б. Шоу ставить це питання, воно є для нього основним, фундаментальним в тексті п'єси. І саме відповідь на нього робить цю п'єсу неприемною для глядачів, які відчують себе також причетними до бідності лондонських низів, адже певним чином теж живуть за їх рахунок. Таким чином, можемо констатувати, що на рівні тематики та проблематики Б. Шоу у п'єсі «Будинки вдівця» виходить за рамки «добре зробленої п'єси», звичайної мелодрами, показуючи всю непривабливість та жорстокість тогочасного англійського суспільства. Таке «викривлення» «добре зробленої п'єси» робить п'єсу «Будинки вдівця» цілком іншою п'єсою, протилежною до мелодрами на рівні як тематики, так і проблематики. І в цьому Б. Шоу близький до Г. Ібсена, про що писали дослідники його творчості ще на початку ХХ століття. Так, зокрема Арчер у 1923 році писав, що якби його попросили назвати хоча б

одну англійську п'єсу, яка наслідує або написана під прямим впливом Ібсена, він був би у скрутному становищі. Він визначає, що, Бернард Шоу був найкращим його послідовником і, певною мірою, його учнем, але що стосується наслідування йому, тоцього йому можна лише побажати [5, р. 307].

Таке твердження дослідника Арчера, на наш погляд, підтверджує, що Б. Шоу не просто наслідує особливості «нової драми» Ібсена, він йде далі, поглиблюючи проблематику і тематику своєї п'єси, в такий спосіб реалізуючи інтертекстуальні впливи та взаємодію власних текстів з ібсенівськими. Тому Б. Шоу, продовжуючи традиції «нової драми», створює власні п'єси як драми ідей. Як зізнався сам автор, в основі всіх його п'єс лежать ідеї. «Качество пьесы определяется качеством ее идей» [4, с. 596].

В п'єсі «Будинки вдівця» Б. Шоу відстоює ідею відповідальності не окремих людей, а всього суспільства за ту соціальну несправедливість і нерівність, які панують в англійському суспільстві його часів. Тому характери основних персонажів п'єси Сарторіуса, Тренча, Лікчіза, Бланш соціально обумовлені і детерміновані. Відповідні риси характеру цих персонажів, їхня поведінка теж соціально, а не природно обумовлені, генетично дані. За авторською логікою творення характеру персонажа природні, вродженні риси характеру персонажів завжди вторинні, другорядні. Вони будуть суперечити основним рисам характеру, набутим у соціумі, соціальній практиці. Саме за такою моделлю й створені персонажі п'єси Б. Шоу «Будинки вдівця». Наприклад, у Лікчіза це протиріччя проявляється у роздвоєності його особистості, в його соціально обумовленій покірності стосовно Сарторіуса, з одного боку, і його випадковій непокірності, яка обумовлена співчуттям до жителів бідних кварталів — з іншого. Так створено і характер Сарторіуса. За його соціально обумовленою твердістю і непохитністю, навіть жорстокістю, за його рішучістю і непохитністю стоять дуже приховані від інших співчуття і сердечність, які, на жаль, не впливають на його рішення. Він натякає на своє співчуття до жителів бідних кварталів, але глядач, напевно, ці риси іншого Сарторіуса й не помітить або звинуватить у лицемірстві чи цинізмі. Щоб цього не сталося, Б. Шоу, для повного переконання глядача, вводить в кінці п'єси сцену дискусії Сарторіуса з Бланш. Ця дискусія для Бланш не суттєва, вона цілком адресована глядачеві, адже автор за будь-яку ціну намагається довести глядачеві, що ос-



новні риси характеру Сарторіуса соціально обумовлені, набуті ним, а не природні, вроджені.

Тому після того, як Блаш покидає батька, Сарторіус розмірковує про її майбутнє, про їхні стосунки в монолозі, який єдиний у п'єсі. Ця сцена, яка характеризує Сарторіуса як батька, а не як ділка, та монолог, де він незначною мірою розкриває свій внутрішній світ, доводять, що його поведінка та риси характеру не вроджені, а набуті, обумовлені соціально-моральними чинниками. Тому й не повинні глядачі, за логікою автора, вважати його винуватцем злиднів бідняків, негативним персонажем, злочинцем.

За такою ж моделлю побудовано характери Бланш, Лікчіза. Бланш виховувалась ізольовано від жорстокості світу, реальності, у гарних умовах. Життєві негаразди їй невідомі, тому у фіналі п'єси вона веде себе як егоїстка, вона не готова нічим жертвувати, в неї немає докорів сумління стосовно того, як живуть бідняки. Глядач, певно, чекав прозріння героїні, зміни поглядів, однак за логікою характеру, заданою автором, зміни неможливі.

Новаторство Б. Шоу як драматурга проявляється у створенні образу Тренча. За зовнішніми ознаками і роллю в п'єсі Тренч виступає молодим героєм романтичної комедії. Він благородний молодий аристократ із прибутком 700 фунтів на рік, але оскільки він найменший, то спадок йому не дістанеться. Він — лікар, тому дещо знає про життя бідняків із лікарської практики. Коли він дізнається про джерела прибутку батька своєї нареченої, він соромиться цього, відчуває докори сумління, не хоче брати її придане. Але коли він дізнається, що і його власний «незалежний» прибуток такого ж походження, то відмовитися від нього не в змозі. Він не може жити тільки на гонорари від лікарської справи, для нього це неприпустимо. Хоча в нього є совість, однак він не може відмовитись від аристократичного способу життя, який він веде з народження. У нього не вистачає сили волі відмовитись від капіталу чи власти його в менш прибуткову справу. Вступаючи в конфлікт з Сарторіусом, батьком коханої, він зазнає поразки, адже він благородний аристократ, який мало що тямить в ділових справах. Справжні причини бідності йому невідомі, тому він, за авторською логікою, як персонаж-індивідуаліст, що бунтує проти встановлених правил та порядків, зазнає поразки. Саме такою позицією Тренча Б. Шоу підкреслює безперспективність бунту героїв-одинаків та змушує глядача не звалювати всю провину на

Сарторіуса. Глядач, на думку автора, повинен зрозуміти всю соціальну неминучість зображених в п'єсі явищ. Саме цю світоглядну настанову і втілює Б. Шоу у п'єсі, він зовсім не звинувачує багатих і не захищає бідних, а всією структурою п'єси, системною організацією персонажів відстоює свій погляд на заявлену в п'єсі проблему.

Отже, починаючи з п'єси «Будинки вдівця», Б. Шоу вдається до техніки «нової драми» Ібсена, що є проявом інтертекстуальності. Б. Шоу змінює форму п'єси, зображаючи не просто персонажів, а живих людей у конкретних життєвих ситуаціях. За авторською філософією, поведінка людини соціально окреслена, детермінована, тому й образна система п'єси вибудовується за такою моделлю. Кожен з персонажів поводить відповідно не до вроджених, природних рис, а соціально набутих, підкреслюючи в такий спосіб свій соціальний статус та місце в суспільній ієрархії.

Зберігаючи зовні ознаки романтичної комедії, п'єса однак відходить від звичного канону комедії-мезальянсу, адже дія п'єси переростає в дискусію, що є ще одним проявом ібсенівського впливу на творчість Б. Шоу. Саме така форма п'єси дає можливість автору залучити до дійства і глядача, який відчуває себе учасником цього дійства, не просто співчуває персонажам, а стає співучасником дійства. Адже те, що глядач бачить на сцені, — це саме життя, яке стосується всіх без винятку. Тому шукати добрих і злих, правдошукачів і злочинців не потрібно, стверджує автор. Глядач усвідомлює, що треба змінювати саме життя, його якість, тобто суспільство, а не окремих індивідів. Саме проблематикою і тематикою п'єси, системною організацією персонажів Б. Шоу, як і Ібсен, відходить від правил «добре зробленої п'єси», в протизагугу мелодраматичній комедії. Всі вищеназвані ознаки п'єси «Будинки вдівця» ілюструють інтертекстуальні прояви ібсенівської «нової драми» у п'єсі Б. Шоу «Будинки вдівця».

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бояджиев Н. История западноевропейского театра / Григорий Бояджиев. — М.: Искусство, 1970. — Т. 5. — С. 378.
2. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 408 с.
3. Шоу Б. Избранное / Бернард Шоу. — М.: Гослитиздат, 1963. — С. 6.
4. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. — 600 с.

5. Archer W. The Old Drama and the New / William Archer. — Boston, 1923. — P. 307.
6. Meisel M. Shaw and the nineteenth-century theater / Meisel Martin. — Princeton, NJ: Princeton UP, 1963. — P. 77.
7. Shaw B. The Complete Prefaces of Bernard Shaw / Bernard Shaw. — London, 1965. — P. 719.

### ТРАДИЦИИ ИБСЕНОВСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ» В ПЬЕСЕ Б. ШОУ «ДОМА ВДОВЦА»

*Анастасия Шистовская, аспирантка*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье анализируется интертекстуальное влияние «новой драмы» Г. Ибсена на пьесу Б. Шоу «Дома вдовца». Сохраняя внешние признаки «хорошо сделанной пьесы», Б. Шоу, вслед за Г. Ибсеном, отходит от этой техники к пьесе-дискуссии. Именно дискуссия становится основным принципом организации действия. Персонажи пьесы выступают не как традиционные в романтической комедии, а как модели, которые подтверждают авторскую философию: поведение человека в обществе социально обусловлено, а не объясняется его врожденными, генетическими чертами. Эту мысль автор постепенно доводит всем действием пьесы. Тематика и проблематика, форма организации пьесы включают в действие и зрителя, который становится соучастником события пьесы, считается причастным к происходящему. Шоу продолжил традицию Г. Ибсена, предметом изображения в пьесе делает самих людей и те жизненные ситуации, которые могут случиться с каждым.*

**Ключевые слова:** *интертекстуальность, «новая драма», социальная детерминированность, «хорошо сделанная пьеса».*

### TRADITIONS OF IBSEN'S «NEW DRAMA» IN THE PLAY OF B. SHAW «WIDOWER'S HOUSES»

*Anastasiia Shystovska, postgraduate student*

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

*The article analyzes the intertextual influence of G. Ibsen's «new drama» on B. Shaw's play «Widower's Houses». Preserving the external signs of a «well-made play» B. Shaw, following G. Ibsen, departs from this technique for a play-discussion. It is the discussion that becomes the basic principle of the organization of action.*

*B. Shaw defends the position of social influence. The characters of the play are not divided into good and evil. They act not as traditional ones in a romantic comedy, but as models that confirm the author's philosophy: human behavior in society is socially conditioned, but not explained by his inborn, genetic traits. The author gradually brings this idea through the whole action of the play. Subjects and problems, the form of the organization of the play's action include the viewer in the action, and he becomes an accomplice in the play's action, and is considered to be involved in what is happening.*

*The playwright refuses drama techniques that made the audience interested in «non-existent persons» and impossible circumstances. The rejection of the usual stage techniques and attraction of the viewer into the action of the play motivate another feature of Ibsen's drama — discussion. Consequently, the discussion that generates narrative manner, performs a number of functions in the «new drama» and parodies the classical drama, stimulates the activity of the viewer (the reader) leads him to the decision, the tension of each scene, transforms in the conviction of characters.*

*B. Shaw has continued the tradition of G. Ibsen, and made people themselves and those life situations that can happen to everyone, the subject of the image in the play.*

**Key words:** *intertextuality, «new drama», social determinacy, «well-made play».*

### REFERENCES

1. Bojadzhiev, N. (1970), *Istorija zapadnoevropejskogo teatra*. (Vol.5), Moscow, Iskustvo, p. 378.
2. Meletinskij, E. (2000), *Pojetika mifa*, Moscow, Izdatel'skaja firma «Vostochnaja literatura» RAN.
3. Shou, B. (1963), *Izbrannoe*, Moscow, Goslitizdat, p. 6.
4. Shou, B. (1963), *O drame i teatre*, Moscow, Izd-vo inostranoj literatury.
5. Archer, W. (1923), *The Old Drama and the New*, Boston, p. 307.
6. Meisel, M. (1963), *Shaw and the nineteenth-century theater*, Princeton, NJ, Princeton UP, p. 77.
7. Shaw, B. (1965), *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, London, p. 719.

*Стаття надійшла до редакції 29 серпня 2017 р.*

УДК 821.161.2

## БІБЛІЙНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ТА Б. ЛЕПКОГО

*Віолетта Лавренюк, канд. філол. наук, доцент*  
Одеський національний політехнічний університет  
*violetta.lavrenyk@gmail.com*

*Стаття присвячена ролі Біблії у творчості українських письменників. Проаналізовано філософське наповнення поетичних творів Тараса Шевченка, а також поезій і роману Богдана Лепкого «Мазепа» в контексті європейської культури. Акцентовано національно-патріотичні й загальнолюдські начала творчості українських письменників-класиків.*

**Ключові слова:** Біблія, Біблійні образи, філософське наповнення, національно-патріотичне, загальнолюдське.

Біблія є однією з найцінніших, найдивовижніших пам'яток у скарбниці загальнолюдських надбань. Ця Книга Книг, що увібрала в себе мудрість сотень поколінь, дає нам відповідь, що таке добро, а що є зло, підносить Людину на недосяжний п'єдестал мудрості, самопожертви, вірності в любові до батьків, своїх дітей, Вітчизни. Вона дає нам і сьогодні яскравий приклад того, що загальнолюдськими можуть бути і пороки, нищі й темні сторони людської природи. Для цього достатньо згадати легенди зі Старого Заповіту про Каїна й Авеля, про Йосипа та його братів, про Самсона й Далілу, про Хама, блудного сина, про Садом і Гоморру. А якою витонченою поезією і яскравою образністю пройнята Пісня над Піснями, скільки глибокої мудрості у Книзі Приповістей Соломонових, у Книзі Еклезіастовій!

Доцільно буде охарактеризувати найважливішу частину Ново-заповітного канону — Четвероевангеліє. Важко назвати іншу книгу, яка справила б настільки ж сильний вплив на формування всієї подальшої літератури, як Четвероевангеліє. Основна причина цього криється в тому, що Євангелісти (Матфей, Марк, Лука, Іоанн Богослов) проповідували загальнолюдські ідеали добра й справедливості, невичерпної цінності людської особистості, рівноправ'я всіх народів перед Богом, примату духовного начала над матеріальним. Крім того, Євангелісти були талановитими письменниками. Невимовно притягує трагічний образ Ісуса; нескінченно запальний Петро, який миттєво переходить від радості до відчаю; юна зворушлива

Марія, яка з ніжністю чекає народження дитини; турботлива Марфа, яка поспішає пригостити дорогого гостя Ісуса; самаритянка, яка всім серцем сприйняла «живу воду» Христового вчення; улюблений учень, який припав до грудей Учителя і з острахом питає: «Хто тебе зрадив?». А з якою об'єктивністю і психологічною витонченістю, без карикатурності і злоби змальовано ворожі Ісусу сили! Це — самозакохані фарисеї; раб грошей і запроданець Юда; Пілат, що явно симпатизує невинному страждальцеві, але вмиває руки перед натовпом; нарешті сам натовп, який сьогодні кричить Христу «Осанна!», а завтра — «Розпни!». Скільки в усьому цьому повчальної, вічної, життєвої правди! І як недалекоглядно було протягом багатьох десятиліть утаювати Вічну Книгу від кількох поколінь читачів! Книгу, яка надихала, надихає і, мабуть, надихатиме на творчість цілі покоління талановитих і геніальних композиторів, художників, письменників, скульпторів. На сюжети Старого й Нового Заповітів створено численні твори музики й живопису, згадаймо опери «Набукко» Дж. Верді, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса; ораторію «Пристрасті за Матфеєм», «Жалобну месу» І. С. Баха; «Воскресіння» (триптих) М. О. Врубеля, «З'явлення Христа Марії-Магдалини після воскресіння» О. Іванова, «Таємну вечерю», «Воскресіння дочки Іаїра» І. С. Рєпіна. Біблія стала стала джерелом для морально-етичних прагнень і пошуків багатьох митців світової літератури різних епох: Данте Аліґ'єрі «Божественна комедія», Джон Мільґон «Втрачений рай», Михайло Булгаков «Майстер і Маргарита», Генріх Манн «Йосип і його брати», Федір Достоєвський «Ідіот», поезія Олександра Блока, Бориса Пастернака, Джорджа-Гордона Байрона та інше, інше...

Для української літератури Біблія має винятково важливе значення: з Остромирового Євангелія починається історія давньоруської рукописної книги, а з «Апостола» (1574 р.) та Острозької Біблії (1581 р.) — українське книгодрукування.

На різних етапах розвитку українська література інтерпретувала Біблію як найважливіший елемент національної культури й самосвідомості. До переспівів Святого Письма зверталися Григорій Савич Сковорода, Петро Гулак-Артемівський, Маркіян Шашкевич, Іван Франко, Леся Українка, Богдан Лепкий. Тарас Шевченко своїми творами розширив тематичне коло сюжетів і мотивів, представляючи в поезіях образи пророків та ряд євангельських колізій. Проте вічні теми у творчості Кобзаря набувають національно-патріотичного

звучання. На думку М. Драгоманова, жодне з літературних джерел не може зрівнятися з Біблією за впливом на систему думок Шевченка: Біблія — була улюбленою книгою дитинства поета, деякі її частини, зокрема Псалтир, він знав напам'ять [4, с. 56–57]. Олександр Кониський зазначає на основі автобіографічних даних самого Тараса Григоровича: «І не було в селі поховано ні одного мерця, над яким Тарас не читав би Псалтиря» [6, с. 45]. Біблія була живим джерелом особистих і суспільних переживань, вона загартувала й окрилила дух українського генія, налаштувала на піднесений лад. Про глибинну побожність поета свідчить фрагмент із його листа до графині Толстої від 9 січня 1857 року: «Що лиш тепер молюся до Бога і дякую йому за безкінечну любов до мене, за те, що він випробовував мене. У тому випробуванні очистилося і видужало моє бідне, боляще серце. Воно забрало від очей моїх призму, крізь яку я глядів на людей і на самого себе. Воно навчило мене, як любити ворогів і тих, хто нас ненавидить. А цього не навчить ніяка школа, крім школи досвіду і тривалої бесіди з самим собою» [14, с. 400]. Саме Біблія стала тим життєдайним джерелом його святої жертвовної любові до рідного народу, всеосяжного братолюбства, того безмежного смутку до страждань України і непохитної віри в її звільнення від кайданів тиранії. Тобто, ставши джерелом духовних істин для поета, Біблія стала джерелом мотивів, сюжетів, образів, що пройшли через його мозок, душу і серце. Переосмислення біблійних матеріалів вражають у поезіях «Ісаія. Глава 35», «Осії. Глава XIV», «Подражаніє Іезакіїлю», «Подражаніє II псалму», «Во Іудеї во дні они...» та інших. Ідеали раннього християнства, яке виникло як релігія рабів і виражало їхні інтереси й прагнення, ті легенди, псалми, пророцтва, в яких ідеться про боротьбу правди з неправдою, добра зі злом, про неминуче покарання «нечестивців», настання щасливого життя земних мучеників, особливо імпонували поетові. Біблійні образи під пером Шевченка-демократа наповнювалися новим змістом, служили пропаганді визвольних ідей. Покарання «жорстоких людей неситих» мало відбутися не в пеклі, а на землі — у вогні повстання. Винагорода страдникам мала прийти не після смерті в раю, а ще за життя, у результаті повалення царської влади й утвердження справедливого суспільного ладу. Так, у вірші «Ісаія. Глава 35» поет пророкує нове життя на землі, де пануватиме правда: «Скрізь шляхи святії / Простеляться; і не найдуть / Шляхів тих владики» [15, с. 537].

Яскравим прикладом переспівів псалмів, автором яких, за біблійною легендою, був давньоіудейський цар Давид, є цикл «Псалми Давидові», що складається з десяти віршів. Тарас Шевченко звертається до біблійних переспівів з метою своєрідної героїзації всенародної боротьби з гнобителями й перемоги «добра» над «злом»; «рабів» над «царями неситими». Релігійна форма псалмів давала можливість утілити в них думки, які суворо переслідувала цензура:

А лукавих, нечестивих  
І слід пропадає, —  
Як той попіл, над землею  
Вітер розмахає,  
І не встануть з праведними  
Злії з домовини [15, с. 397].

Замислюючись над біблійними сюжетами, Тарас Шевченко часто відкривав у них той філософський зміст, що давав поштовх до появи епіграфів у поемах «Тризна», «Сон», «Єретик», «Великий льох», «Кавказ», «Неофіти». Епіграфи з Біблії відображають лейтмотив зазначених творів, їх ідейне спрямування. У посланні «І мертвим, і живим, і ненародженим...», поет свої докори, саркастичні характеристики, звинувачення попереджає цитатою з Біблії: «Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть», що свідчить не лише про переосмислення, а про повне прийняття як змісту, так і форми біблійного тексту [7, с. 130].

Бог у Тараса Шевченка — це суддя зла й насильства, це найвища істина, що зумовлює звернення до його образу саме в політичних поемах. Тарас Григорович ще в дитинстві добре усвідомлював, що Біблія — скарб, райський сад, невичерпне джерело радості й просвіти. Саме цим і пояснюється існування біблійних мотивів і сюжетів у його творчості. Згадаймо, скільки разів використовує поет слова **Бог** та **Україна**. В. С. Ващенко, видатний дослідник словникового багатства Кобзаря, обґрунтовано писав: «На жаль, мало ще вивчена так звана функціональна частотність слова, кількісні показники його вживання. Адже не всі слова, не в кожному мовленнєвому зразку однорідні з погляду їх функціональних можливостей. Вони виступають різноманітно, конкретизуються у своєму вжитку. Одні слова виступають у певному контексті з великою активністю, як частотні у своєму використанні, інші з малою, обмеженою активністю, як рідковживані, навіть



рідкісні» [3, с. 7]. За даними В. С. Ващенко, у поезії Тараса Шевченка слово **Бог** трапляється 637 разів, прикметник **Божий** — 124, **Господь** — 121, **Господній** — 21.

Автор відзначає епітетно-означальне використання його: *Божа воля, Божий глас, Божії глаголи, Божий день, Боже ім'я, Божа краса, Божі люди, Божа Мати, Боже місто, Боже небо, Божий народ, Божа правда, Божий пророк, Божий раб, Божий гріх, Божа роса, Божий світ, Божа воля, Боже село, Боже слово, Божий суд, Божа церква*; численні словосполучення з цим словом: *Бог милий, Бог святий, Бог милосердний, Бог істинний, Бог живий, Бог єдиний, Бог великий, Бог ласкавий, Бог всещедрий, Бог милостивий, Бог благий, Бог праведний, Бог світ, Бог сильний, Бог цар, Бог велика сила*. Усе це дає підставу В. С. Ващенко сказати: «Отже, слово Бог (Божий) виступає у творах Тараса Шевченка одною з центробіжних словникових одиниць, від нього випромінюються в процесі функціонування численні й різноманітні значеннєві нюанси. Воно покликано показувати, зображувати, оспівувати складне й величне життя людини в усіх його ознаках, не тільки найпростіших, а й глибинних, інтимних, дієспроможних. За його допомогою великий майстер художнього слова втілює в поетичну форму мудрі творчі задумки. Так розкриваються й постають перед читачем численні явища суспільного життя, природи, людського буття, засудження поневолюючих явищ, грубого силування, раболіпного служіння. Оспівуються добра людська доля, оптимізм, ідеал братолюб'я, дружелюбності, любов і приязнь у людських відносинах, високі патріотичні начала» [3, с. 8].

Є якийсь величний символ і обітниця в тім, що роковини Шевченка припадають саме на час провесни, на дні, коли природа збуджується до життя, а мати-земля — до творчості. І день його народження, і день його смерті (09.03–10.03) замикаються в одне коло, творять один цикл — символ вічності. Він схожий на вічність, якою овіяна Книга Книг — Біблія. Нам, вдячним нащадкам, сам Бог велів працювати невтомно, щоб дорости до Шевченка, до розуміння його творів, зматеріалізувати його заповітну думу — мрію бачити незалежну й вільну, оточену добром державу — Україну.

В житті і творчості Богдана Лепкого Святе Письмо мало так само величезне значення, оскільки з ним письменник був обізнаний з раннього дитинства. Для Богдана Лепкого, нащадка старовинного греко-католицького роду, Біблія була не лише джерелом духовних

істин, а й джерелом мотивів, сюжетів, образів, джерелом натхнення усієї творчості. Переосмислення Біблійних матеріалів віднаходимо в поетичному циклі «Шевченко». В поезії «Літ тому сто» голос поета звучить мужньо, суворо й піднесено. Перед нами постає образ Шевченка-Месії, який прийшов у світ із благословення Господнього, щоб дати своєму народові слово Правди й Волі. Образи суму, ночі, темряви, що характерні для творчості Б. Лепкого і введені для контрасту, лише сильніше вирізняють сяйво мрії про волю, ще більше підсилюють внутрішню енергію, динаміку вірша:

Лиш в темряві озвалися нічний  
Борба і труд: Благословляємо тебе  
На бій за люд! [12, с. 184].

А як пророчо й життєствердно звучать рядки вірша «Хата» з того ж циклу:

Не сумуй, хатино біла,  
Що у тобі тільки горя.  
Сеї ночі над тобою  
Віфлеємська зійде зоря!

...

Веселися, хатко біла,  
І ти, яблуно крислата,  
Бо поклониться вам низько  
І найвищя палата! [12, с. 186].

Мимоволі виникає асоціація з Біблійною легендою про Різдво Христове: образ ночі, Віфлеємська зоря, у злиднях і безвісті народився Син Людський, про якого згодом дізнається весь світ. А останні рядки вірша звучать, як Євангелійне «Богородице, Діво, радій, Благодатная, Господь із Тобою!» [2, с. 71]. Також піднесено, як церковний гімн, звучить вірш «До Тарасової Матері». В цій поезії в образі простої української жінки-селянки з дитиною на рукахми також упізнаємо високий образ Богородиці з Ісусом-немовлям на руках, той самий образ суворого смутку, жертвності, знання, що її Син належатиме усьому людству; впізнаємо також багатостраждальний образ України:

Біда і нужда на лиці,  
Зате достойне серце в груди, —  
Мати поетова! Тобі  
Вовіки честь і слава буде! [12, с. 186].

Біблійні мотиви у творчості Богдана Лепкого тісно переплітаються з національно-патріотичною тематикою, що найсильніше зазвучала в період Першої світової війни. Голос поета-громадянина, що закликає український народ до боротьби за визволення від гніту імпералістичного, за відродження української державності, соборності України, зазвучав у цей період на повну силу. Дуже показово у цьому плані є поезія «В храмі святого Юра». Образи кривавої бійні, руїни, хаосу, контрастні до образів Віри, Надії, собору святого Юра, тобто «святого Переможця», також підсилюють світлі образи, потяг до життя і перемоги над смертю. Слова Богдана Лепкого:

Для Вітчизни, Волі, Слави,  
Для здійснення великих снів  
Катами гноблених батьків  
Посвятимо всі наші сили,  
Аж до сконання, до могили,  
До остаточних перемог..  
Так най нам свідком стане Бог! [12, с. 332].

звучать присягою перед вітварем матері-Вітчизни, як духовний заповіт усім прийдешнім поколінням.

Тема Різдва та Великодня надихнули поета на створення однойменних циклів: «В Різдвяну ніч» (1915), «Під Різдво» (1923), «З різдвяних настроїв» (1930), «В день Воскресення» (1940), «Великодні дзвони» (1941). У низці віршів, написаних під час Першої світової війни, звучить болючий сум за мирними літами, коли релігійні свята духовно єднали людей, сповнювали їхні серця щирою втіхою. Поезії релігійної тематики напередодні Другої світової війни сповнюються певного значення, набувають патріотичного звучання, громадянського пафосу — це передчуття нової, ще страшнішої трагедії, що її зазнає людство, це і могутній заклик до єднання всіх людей доброї волі за мир і щастя на Землі.

Та Богдан Лепкий був у поезії не лише мужнім і незламним громадянином. Вмів він бути також і ніжним, витонченим ліриком, елегантним співцем осені. Тема «осені» в нього має глибоке філософське значення: це не просте змалювання осінньої пори року, це — осінь життя, яка ніколи більш не повториться, це — пізня любов, яку людина відчуває найгостріше. «Осінь» у Лепкого асоціюється також із невпинним плином часу, зі скороминучістю людського життя. За глибиною філософських узагальнень лірику Б. Лепкого можна по-

рівняти з «Книгою Екклезіястовою» із «Старого Заповіту». Ті ж Екклесіястіві мінорна тональність звучання, смуток, туга, те ж одвічне питання про призначення людини на цій святій і грішній землі, про життя і смерть:

Як шумно хвиля грає,  
Як бистро в діл біжить!  
Усе, що є — минає,  
Мінітьсся, мерехтить, як жемчуг [12, с. 332].

Порівняймо з Екклесіястом: «Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно — і немає нічого нового під сонцем» [1, с. 633]. А скільки життєвої мудрості приховано лише в кількох словах поезії «Бачиш?»:

Прийде вона (осінь) і на нас —  
Всьому свій час [12, с. 69].

Згадаймо Екклесіястове неперевершене: «Для всього свій час, і година своя кожній справі під небом!» [1, с. 666]. В ліриці Лепкого ми відчуваємо ту ж Екклесіястову думку про повторюваність певних подій у світі.

Говорячи про Біблійні мотиви у творчості Богдана Лепкого, не можна не згадати його історичного роману «Мазепа». Зі сторінок цього твору до нас промовляє трагічна історія України кінця XVII — початку XVIII століть — духовний і політичний розкол, братовбивча війна, страшне втілення Біблійної легенди про Каїна й Авеля. Ось як описує Богдан Лепкий падіння Батурина, яскраво відтворюючи дику оргію звуків, тріск пожежі, постріли самопалів, стогони, зойки й ридання мордованих людей, крики рукопашного бою, п'яні вигуки переможців, їх брутальну московську лайку, страшний рев худоби, що змішалися в щось незбагненно жажливе й непереможне, як сам кінець світу, як останне коло Дантового пекла: «Чорт женився з бідою. Тішився радістю великою з приводу свого нинішнього триумфу. Такого Каїнового вчинку не бачив він давно. Цвітучий город перемінено в одну довгу та широку могилу, людському тілу завдано нову велику рану, яка не загоїться довго. Цілі століття буде палити свідомість народів, як тавро, випалене на серці розпаленим залізом» [9, с. 415]. Здається, ще ніколи голос письменника-патріота не підносився так високо, протестуючи проти кривавого обличчя війни, що руйнує людське начало в Людині і дозволяє з винятковою жорсто-

кістю винищення одного народу іншим. Констатуючи на сторінках роману з документальною точністю жахливі історичні факти, Лепкий висвітлює, перш за все, такі етичні категорії, як «честь і безчестя», «вірність і зрада», «любов і ненависть», «життя і смерть». Він виводить образи коменданта Батурина Чечеля і начальника артилерії фон Кенігсена як перші антиподи образам полковників-запруданців Галагана і Носа. На конкретних прикладах письменник демонструє читачеві ніби дві України. Перша, спливаючи кров'ю, боронить свою честь і людське право на гідне життя, а друга — розбишацька ватага, хоч однієї з нею віри і крові, в жадобі дзвінкого гроша і влади, запродає ворогові за тридцять срібняків, як Юда Христа-Спасителя, своїх найкращих оборонців, добиваючи першу. Перша, тяжко поранена, вустами полковника Чечеля молиться: «Боже, муки мої за прощення їх гріхів прийми!» [9, с. 513], вмираючи, з невимовною погордою дивиться на тих хто гордості не має. Для другої ж цар, якого нещодавно називала антихристом, звинувачувала в усіх своїх кривдах, стає заступником і покровителем, просто-таки живим архистратигом Михаїлом! Перша усім своїм скривавленим виглядом демонструє другій: «Дивіться, дивіться, земляки, і знайте, що є ще хоробрі поміж вами, є ще козаки справжні, що скоріше згинуть, ніж осоромлять себе і предківську славу свою [9, с. 520], а друга — або перестрашено мовчить, або хизується своїми «подвигами», вислужуючись перед загарбником. Перша — вустами полковника Чечеля картає своїх земляків за цю споконвічну роздвоєність і розбрат: «...верхи не трималися купи, і доли тягнули їх уділ. Замість доли підтягати вгору, ми для успіху хвилевого схилилися вниз, понижували себе і понижували справу, аж дійшли до отсього, що діється тут» [9, с. 510]. Друга ж — прагне кривим дзеркалом спотворити все праведне, обгортаючи шатами справедливості й подвижництва грішне, представляючи їх усьому світові.

Подаючи в романі взаємодію національно-патріотичного і загальнолюдського, Богдан Лепкий підносить до високих філософських узагальнень, створює образ суперечливої української душі. Як же напрочуд сучасно звучать його слова: «Українська душе, хто тебе може збагнути! Як Дніпро, ти широка, як пороги, шумлива й буйна, неспокоїна, не довіряєш нікому, сама проти себе стаєш. Всю вину на других складаєш, за собою не признаєш гріха. Котрого з провідників своїх не обкидала камінням і болотом, навіть найбільшого з них, що вічною славою тебе покрив» [9, с. 489]. Проте, незважаючи на весь тра-

гізм зображуваних подій, у романі звучить і віра письменника у світле прийдешнє своєї Вітчизни, відчувається його глибинний релігійний світогляд, оскільки картини страждань України, Батурина мимоволі асоціюються з Біблійною легендою про розп'яття Ісуса Христа, його терпіння і дивовижне воскресіння з мертвих: «Батурин смертю своєю живий буде, Батурин побідить позагробною побідою» [9, с. 509]. Ця коротка Лепкова фраза — апофеоз мужності українського народу, мажорна тональність, що, як сонячний промінь, прорізує загальну мінорну тканину всієї IV частини роману «Мазепа» — «Батурин». Тому й сприймається, як піднесений Великодній гімн: «Христос воскрес із мертвих, смертю смерть здолав, і всім, хто в гробах, Життя дарував!» [13, с. 37].

Окремої уваги в романі «Мазепа» потребує образ Різдва Христового, адже містерія Різдвяної ночі представлена в ньому не лише неперевершеної краси пейзажами, народними віруваннями, магічними діями, чарами. Письменник вельми своєрідно відтворює цей поетичний образ. Мальовничий Різдвяний вертеп із його алегоричними дійовими особами є в творі передвісником того, що невдовзі весь гетьманський дім, Україна, перетвориться на суцільний кривавий вертеп. В образі Різдва долі України Лепкий змальовує і грандіозне полотно — Полтавську битву: «В димах і копотах, в сопуху й крові, в зойках і риданнях на полтавських полях доля у злогах лежала. Що вона вродить? Свободу і щастя чи горе і неволю?» [10, с. 163]. Крім цього, слід підкреслити, що в романі «Мазепа» біблійна символіка дуже тісно й напрочуд органічно переплітається з українською народною символікою. Білі коні, якими шестернею з великим почтом виїжджав гетьман, стають у романі невід'ємною частиною Різдвяного пейзажу — чистого, білого снігу, урочистої тиші природи або веселих свят. Богдан Лепкий уводить до роману народну легенду про білих коней, якими їде Біла Пані: «Люди оповідають, нібито, коли в Бахмачі щось лихого має статися, щось недоброго, то з'являються білі коні. Літом чорний повіз везуть, а зимою — з будою сани. І ніби хтось у них сидить. А як підійти, то коні і сани, і люди щезають» [8, с. 387]. Отже, створюється вже зовсім інший настрій, не радісний і святковий, знов-таки, передчуття близької біди. Біла Пані, білі коні — то вже не просто символи Різдва, зими як пори року. Вони є і символами зими людського життя, старості і символами Смерті, що білим саваном, на знак жалоби, обгортає все навколо себе. Вогняно-червоними і чорними барвами змальовані «коні-апока-

ліпси» — символ страшної руїни, національної трагедії: «...розгукані, безпанські коні чвалували боєвищем, з очима, що червоніли, як вогняні рубіни. Коні-апокаліпси» [11, с. 9].

Багато разів, підкреслюючи фаталізм Мазепи, Мотрі, Обидовської, сотника Мручка та інших героїв, письменник застосовує народні прислів'я: «Своєї долі навіть такими (білими гетьманськими) кіньми не об'їдеш...» [8, с. 459]. «Долі своєї навіть гетьманськими кіньми не об'їдеш... Боже, хай діється воля твоя!»... [9, с. 59]. Досить часто в романі «Мазепа» трапляється, вже добре знайомий нам із поезії і малої прози Лепкого, християнський мотив покірності людини долі. Лиха доля — це неминуча плата за гріхи зради, перелюбу, зажерливості, заздрощів тощо: «Великогрішні ми, тому і доля нам не сприяє. Бог не благословить» [11, с. 49]. «Головою муру не переб'єш, буде, як Бог дасть. Ми тільки люди, звичайні, смертельні люди» [11, с. 126].

Тісна єдність християнської символіки та української народної відчувається і в інших образах твору. Часто в тривожних передчуттях героїв присутнє Біблійне число «дванадцять», — характерний для Богдана Лепкого символ (згадаймо його поему «Ноктюрн»). Відлуння цього твору ми бачимо і в романі «Мазепа». В ньому цей символ вжито не випадково. Він тісно пов'язаний з образами шведського короля Карла XII і створює навколо нього своєрідну ауру: святого подвижництва і самозречення, але разом із тим і якоїсь фатальної невідворотності долі, несе в собі колосальне емоційне навантаження, підсилює трагізм зображуваних подій: «Тривога обгортає мене, моя ти добра тітусю. Чую кров, чую дим, надходить туча, неминуча, дванадцята година — судний день...» [8, с. 134].

Гетьман Мазепа не любив півночі, «години духів», і тому радо пересиджував її на розмові з близькими собі людьми, наголошує Богдан Лепкий: «А може це, Андрію, моя дванадцята година надходить?» Войнаровському зробилося моторошно» [11, с. 16]. Бронзовий годинник, символ життя, що на комині в Мазепинім кабінеті мелодійно вигравав свою курантову арію, вийшов з ладу і зупинився саме на дванадцятій годині, що також є передвісником смерті їх господаря, зупинки історії цілої України. З національно-патріотичними мотивами в романі пов'язується й інший Біблійний образ — Старозаповітна легенда про вигнання євреїв із Єгипту: «Гоненіє від фараонового гірше. Антихристове гоненіє, милосте Ваша» [11, с. 16]. Широко представлений у творі образ «Хреста» як образ трагічної долі України.

Порівнявши на початку роману («Мотря», т. I) гетьманську булаву з тяжким Хрестом, що доведеться колись нести на нову, українську Голгофу, письменник далі узагальнює: «Ціле наше життя — це один хрест. І нелегкий» [11, с. 163]. З образом України в романі «Мазепа» пов'язані й інші символи — християнські й українські народні: розколота на дві половини бандура Мотрі, ненароком розколота Кочубеїхою ікона і... — розколота Україна.

У романі «Мазепа» Богдан Лепкий також використовує величезну кількість християнських молитов старослов'янською, давньоруською, українською, які звучать у мові гетьмана Мазепа, Орлика, Чуйкевича, Мручка, Чечеля, Кенігсена та інших героїв. Проте, крім оригінальних релігійних текстів — молитов за Україну, письменник застосовує у творі й свої, авторські, в душі українських народних пісень та дум. Як і всі образи в романі, авторські молитви за Україну побудовані на різких і яскравих контрастах, тому тужливі настрої змінюються настроями праведного гніву, гордим і мужнім закликом до боротьби за свободу: «Волга-таволга, Волга-таволга, раз, два, три. Хрести, хрести, хрести. Перехрести мене, братчику, перехрести. Та не жменею і не кишенею, а шаблею, отак, отак, візьми шаблю в кулак: во ім'я Отця і Сина, хай буде ніч горобина, і Святого Духа, хай буде завірюха, хай буде бій-перебій, кріпко, кріпко стій і не млій, бо це бій сумлінь, — амінь» [11, с. 54]. І знов спалах гніву переходить у тихі скарги й стогони, в монотонне голосіння: «Козаче, козаче, козаче... Хтось іде степами і плаче словами без слів. Сонце, як човен, золота повен, плило по хвилях трав» [11, с. 54]. Створюється ефект безкрайого, спраженого безжальним сонцем простору і страждань, розтягнутих на віки. Змалювання безкрайого українського степу має в романі також надзвичайно важливе значення. Кожна картина його, взята окремо, — це шедевр літературного мистецтва. Проте зображення його виходить далеко за рамки невимовної краси пейзажів. Степ-мати — це образ самої матері-України, що, як жива істота, дихає, радіє, сумує, скаржиться, молиться і страждає разом зі своїми безталанними дітьми, які йдуть безкраїми просторами за своїм провідником, мов стародавні євреї за пророком Мойсеєм. Одна з найголовніших заповідей Господніх — «Не вбивай» — стала назвою III тому роману «Мазепа». Ця ж думка проймає все полотно твору і є в ньому основоположною, оскільки весь твір — це гнівний протест проти страхіть війни, проти духовного і фізичного винищення одного народу іншим.



Отже, розглянувши в контексті світового мистецтва лише невеличку частину Біблійних образів, використаних у поетичній і прозовій творчості українських письменників, зокрема Тараса Шевченка і Богдана Лепкого, бачимо, як випромінюють вони у процесі функціонування численні й різноманітні значеннєві нюанси, змальовують, розкривають складне й суперечливе, оспівують прекрасне й величне життя людини в усіх його проявах, не лише найпростіших, а й глибоких інтимних, діеспроможних. Так розкриваються і постають перед нами явища суспільного життя, людського буття, засудження грубої сили, підступу, зради. Разом із тим оспівуються загальнолюдські ідеали й високі національно-патріотичні начала.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Біблія. Старий Заповіт. — К.: Україна, 1992. — 952 с.
2. Біблія. Новий Заповіт. — К.: Україна, 1992. — 296 с.
3. Ващенко В. С. Слово Бог у поезії Т. Г. Шевченка / Василь Ващенко. — Харків: Вільна думка, 1992. — № 4/5. — С.7–8.
4. Драгоманов М. П. Шевченко, українофіли і соціалізм / Михайло Драгоманов. — Львів: Світ, 1989. — С. 56–57.
5. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація: посібник для вчителя / Григорій Клочек. — К.: Освіта, 1998. — 238 с.
6. Кониський О. Я. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя / Олександр Кониський. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 45.
7. Костомаров М. І. Спогади про Тараса Шевченка. Спогад про двох малярів / Микола Костомаров. — К.: Дніпро, 1982 р. — 421 с.
8. Лепкий Б. Мотря / Богдан Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 461 с.
9. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин /Богдан Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 534 с.
10. Лепкий Б. Полтава / Богдан Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 484 с.
11. Лепкий Б. З-під Полтави до Бендер /Богдан Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — 266 с.
12. Лепкий Б. Твори: в 2 т. /Богдан Лепкий. — К.: Дніпро, 1992. — Т. I. — 861 с.
13. Пасха. Светлое Христово Воскресение // Христианские праздники. — Л.: Хронограф, 1991. — 95 с.
14. Сулима В. І. Біблія і українська література: навч. посібник /Василь Сулима. — К.: Освіта, 1998. — 400 с.
15. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Шевченко. — К.: Дніпро, 1987. — 639 с.

## БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. ШЕВЧЕНКО И Б. ЛЕПКОГО

*Виолетта Лаврениук*, канд. филол. наук, доцент

*Одесский национальный политехнический университет*

*Статья посвящена роли Библии в творчестве украинских писателей. Проанализировано философское наполнение поэтических произведений Тараса Шевченко, а также поэзии и романа Богдана Лепкого «Мазепа» в контексте европейской культуры. Акцентируются национально-патриотические и общечеловеческие начала творчества украинских писателей-классиков.*

**Ключевые слова:** Библия, Библейские образы, философское наполнение, национально-патриотическое, общечеловеческое.

## BIBLE MOTIVES AND IMAGES IN THE CREATIVITY OF T. SHAVCHENKO AND B. LEPKIY

*Violetta Lavrenyuk*, Candidate of Philology

*Odessa National Polytechnic University, Odessa, Ukraine*

*The Bible is one of the most expensive, most amazing monuments in the treasury of universal values. This Book of Books, which has absorbed the wisdom of hundreds of generations, gives us the answer that such is good, and that evil brings man to an unattainable pedestal of wisdom, self-sacrifice, faithfulness in love and love for parents, their children, the Fatherland. It gives us today a vivid example of the fact that human beings can be vices, the nights and the dark sides of human nature. It is enough to remember the legends from the Old Testament about Cain and Abel, Joseph and his brothers, about Samson and Dalil, about Hama, the prodigal son, about the Garden and Gomorrah.*

*It is difficult to name another book that has had the same strong influence on the formation of all subsequent world art of literature, such as the Bible, in particular the Fourth Gospel. The main reason for this lies in the fact that the Evangelists (Matthew, Mark, Luke, John the Theologian) preached the universal ideals of goodness and justice, the infinite value of the human person, the equality of all peoples before God, the primacy of the spiritual principle over material. In addition, the Evangelists were talented writers.*

*For the Ukrainian literature, the Bible is of the utmost importance: the history of the Old Manuscript manuscript begins with the Ostromir Gospel, and from the Apostle (1574) and the Ostroh Bible (1581) — the Ukrainian book printing. At different stages of development, Ukrainian literature interpreted the Bible as an essential element of national culture and self-consciousness. Hryhoriy Savych Skovoroda, P. Gulak-Artemovsky, Markian Shashkevich, Ivan Franko, Lesya Ukrainka, Bogdan Lepky addressed the hymns of the Holy Scripture. Taras Shevchenko expanded the thematic range of plots and motives by introducing in his poetry the images of the prophets and a series of evangelical conflicts. However, eternal themes in the work of Kobzar acquire a national patriotic sound. According to Professor Mikhail Drahomanov, none of the literary sources can compare with*

*the Bible for influencing the system of thoughts of Shevchenko. The Bible was a favorite childhood book of the poet, some of its parts, in particular the Psalter, he knew by heart. It was the Bible that became the life-giving source of its holy sacrificial love for its native people, the comprehensive brotherly love, the boundless sorrow for the suffering of Ukraine and the unwavering faith in its liberation from the shackles of tyranny.*

*Biblical motifs in the work of Bohdan Lepky are closely intertwined with the national-patriotic themes that most strongly sounded during the period of World War II. The voice of the citizen poet calling on the Ukrainian people to fight for liberation from the oppression of the imperialist, for the revival of Ukrainian statehood, the unity of Ukraine, sounded in full force during this period.*

*The theme of Christmas and Easter inspired the poet to create the eponymous cycles: «At Christmas Night» (1915), «Under Christmas» (1923), «From Christmas Moods» (1930), «On the Day of Resurrection» (1940), «Easter Bells» (1941). In a series of poems written during the First World War, the painful sums of peaceful years sound when religious holidays spiritually united people, filled their hearts with sincere comfort. The poetry of religious themes on the eve of the Second World War has a certain significance, acquire a patriotic sound, a civic passion — a premonition of the new, even more terrible tragedy that mankind undergoes, it is a powerful call to unite all people of goodwill for peace and happiness on Earth.*

*But Bogdan Lepky was not only a brave and indestructible citizen in poetry. He could also be a gentle, elegant lyricist, elegant writer of the autumn. By the depth of philosophical generalizations, the poetry of B. Lepky can be compared with the «Book of Ecclesiastes» from the «Old Testament.»*

*Speaking about Biblical motives in the work of Bogdan Lepky, one can not but recall his historical novel Mazepa. From the pages of this work, the tragic history of Ukraine of the end of the seventeenth and early thirteenth centuries, the spiritual and political split, fratricidal war, terrible embodiment of the Biblical legend about Cain and Abel, tells us. However, in spite of all the tragedy of the depicted events, the novel also expresses the faith of the writer in the light of the coming of his Fatherland, his deep religious outlook is felt, since the pictures of the suffering of Ukraine, Baturin involuntarily associate with the biblical legend of the crucifixion of Jesus Christ, his patience and the wonderful resurrection From the dead. Particular attention in the novel Mazepa needs the image of the Nativity of Christ, because the mystery of Christmas night is presented in it not only unsurpassed beauty landscapes, folk beliefs, magical actions, charms. The writer very original reproduces this poetic image. The Magnonian Christmas Nativity Scene with its allegorical actors is in the forerunner of the fact that the entire Hetman's House, Ukraine, will soon become a bloody vertep. In the form of Christmas, the fate of Ukraine, Lepky, also depicts a grandiose canvas — the battle of Poltava: «In the smoke and cemetery, in the bladder and in the blood, in the cries and weeping in the Poltava fields, the lying part of the villains lay. What does she bring? Freedom and happiness or sorrow and captivity?»*

*Beside this, it should be emphasized that in the novel Mazepa, biblical symbols are very closely and surprisingly organically interwoven with Ukrainian national symbols.*

*In his work, the author uses a huge number of Christian prayers in the Old Slavonic, Old Russian, Ukrainian, which sound in the language of Hetman Mazepa, Orlyk, Chuikevich, Mrochka, Chechel, Kenigsen and other heroes. However, in addition to the original religious texts — prayers for Ukraine, the writer applies in his work both his own,*

author's, in the spirit of Ukrainian folk songs and dumas. Steppe-mother is an image of the mother of Ukraine that, like a living creature, breathes, rejoices, sad, complains, prays and suffers along with their unrelenting children, who go beyond bounds by their leader, like the ancient Jews by the prophet Moses.

One of the most important commandments of the Lord — «Do not kill» — became the name of the third year of the novel «Mazepa». This same thought will pass through all the work of the canvas and is fundamental to it, since the whole work is an angry protest against the fear of war, against the spiritual and physical extermination of one people to others.

In the context of world art Biblical images of works of Ukrainian writers reveal a complex and contradictory, they glorify the beautiful and majestic life of man in all its manifestations, not only the simplest but also deep intimate, capable. So we face the phenomena of social life, the condemnation of brute force, deception, treason. At the same time, general human ideals and high national-patriotic principles are glorified.

**Key words:** Bible, Biblical images, philosophical filling, national-patriotic, universal.

#### REFERENCES

1. *Bibliya. Staryy Zapovit*, (1992), [The Bible. Old Testament], Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
2. *Bibliya. Novyy Zapovit*, (1992), [The Bible. New Testament], Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
3. Vashchenko, V. C. (1992), *Slovo Boh u poeziyi T. H. Shevchenko* [God's Word in the Poetry of T. G. Shevchenko], *Free Thought, Kharkiv*, No. 4/5, pp. 7–8 [in Ukrainian].
4. Drahomanov, M. P. (1989), *Shevchenko, ukrajinofily i sotsializm* [Shevchenko, Ukrainianophiles and Socialism], *World, Lviv*, pp. 56–57 [in Ukrainian].
5. Klochek, G. (1998), *Poeziya Tarasa Shevchenka: suchasna interpretatsiya: Posibnyk dlya vchytelya* [Poetry of Taras Shevchenko: Modern Interpretation: A Teacher's Guide], *Education, Kyiv* [in Ukrainian].
6. Konisky, O. Ya. (1991), *Taras Shevchenko-Hrushevskyy: Khronika yoho zhyttya* [Taras Shevchenko-Hrushevsky: A Chronicle of His Life], *Scientific Opinion, Kyiv* [in Ukrainian].
7. Kostomarov, M. I. (1982), *Spohady pro Tarasa Shevchenka: Spohad pro dvokh malyariv* [Memoirs of Taras Shevchenko: Memoirs of two painters], *Dnipro, Kyiv* [in Ukrainian].
8. Lepky, B. (1992), *Motrya* [Motry], *Dnepr, Kyiv, Vol. I. — II* [in Ukrainian].
9. Lepky, B. (1992), *Ne vbyvay. Baturyn* [Do not kill. Baturin], *Dnepr, Kyiv* [in Ukrainian].
10. Lepky, B. (1992), *Poltava* [Poltava], *Dnepr, Kyiv* [in Ukrainian].
11. Lepky, B. (1992), *Z-pid Poltavy do Bender* [From Poltava to Bender], *Dnipro, Kyiv* [in Ukrainian].
12. Lepky, B. (1992), *Tvory: V 2 t.* [Works: In 2 v.], *Dnipro, Kyiv, Vol. I.* [in Ukrainian].

13. *Paskha. Svetloe Khrystovo Voskresenye* [Easter. The Light Christ's Resurrection] (1991), *Khrystyanskye prazdnyky* [Christian Feasts], *Chronograph, Leningrad* [in Russian].
14. Sulima, V. I. (1998), *Bibliya i ukrayins'ka literatura: navch. posibnyk* [Bible and Ukrainian Literature: tutorial] *Education, Kyiv* [in Ukrainian].
15. Shevchenko, T. G. (1998), *Kobzar* [Kobzar], *Dnepr, Kyiv* [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 29 серпня 2017 р.*

## РЕЦЕНЗІЇ

### МОДЕРНІЗМ СРІБНОГО ВІКУ ЯК ТИП ЛІТЕРАТУРИ ТА ТИП ЛІТЕРАТУРНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ

*Оксана Корнієнко, д-р філол. наук, проф.*

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова*

*Рецензія: Сподарець Н. Модернізм Серебряного века: литературоведческая идентификация : монография / Надежда Сподарець. — Одесса : Астропринт, 2017. — 452 с.*



Проблемною зоною сучасної русистики залишається феномен літературного модернізму кінця XIX — початку XX ст. Його вивчення потребує оновленої методології дослідження таких полісистемних літературних напрямів та формування відповідної категоріальної бази.

Саме на цьому наголошує Н. В. Сподарець, визначаючи актуальність монографії. Роботу відрізняє переконливе теоретико-методологічне обґрунтування та кваліфікований дискурс історико-літературознавчого дослідження феноменології «високого» модернізму Срібного віку, який ідентифіковано як тип літе-

ратури та тип літературної свідомості, що мають характерні ознаки в межах перехідної епохи к. XIX — п. XX ст.

Модель ідентифікації (розпізнання) літературної свідомості модерністів, на підставах вивчення літературного доробку письменників (лірики, критики) та контекстуальних матеріалів їх творчості, не виникла у Н. В. Сподарець спонтанно. Вочевидь, що багаторічний досвід вивчення літературного процесу Срібного віку дозволив дослідниці за різноманітністю фактів історії, культури, осмисленням менталітету цієї доби та масивом текстів модерністів досягнути не тільки особистісне, а й типологічно характерне у творчій свідомості та літературі модерністів.

Наукові практики типологічного вивчення модернізму у XX — на поч. XXI ст., що формувалися на різних концептуальних підходах й

принципах його «розпізнання», Н. В. Сподарець кваліфікує як дискурси й формати ідентифікації. Вона підкреслює, що типологічна ідентифікація передбачає конкретизацію вже осмислених дослідником ознак предмета аналітики й встановлення його типологічного статусу.

Структура монографії засвідчує поступ наукового пошуку, в якому Надія Вікторівна демонструє схильність до аргументованої доказовості.

В *першій главі* монографії, керуючись діахронічним підходом, автор розглядає різні формати типологічної ідентифікації модернізму в гуманітарних дискурсах XIX, XX та початку XXI ст. Так аналіз розробок філософів та культурологів дозволив констатувати певну парадигму значень концепту «модернізм», що відповідають методологічному формату їх ідентифікації. А саме: механізм зміни однієї культурної епохи іншою; номінація культурної епохи; тип культурної свідомості, що був втілений в різних видах та формах художньо-творчої діяльності к. XIX — п. XX ст.

Аналіз літературознавчих робіт XX — п. XXI ст. з проблематики модернізму дав підстави для висновку: формування дослідницьких *стратегій* та відповідних дискурсивних *форматів* було обумовлено методологією радянських та пострадянських часів. Дослідниця констатує, що реалізоцентристська методологія зумовила ідентифікацію творів модерністів як літератури ідейного занепаду. Текстоцентрична структуралістська методологія надала вченим підстави для аналізу «граматики» та «морфології» текстів символістів та акмеїстів, їх ідентифіковано як системні структури різних типів, в яких має місце певний спільний семіозис. Феномен модернізму не став предметом рефлексії адептів структурної поетики. Н. В. Сподарець наголошує на тому, як багато вони зробили у практиці мікроаналізу текстів окремих символістів та акмеїстів. Але структуралістський метод не дозволяє сформувати дослідницький дискурс, який би враховував широкий спектр текстотворчих факторів.

Текстоцентристські дослідницькі стратегії сьогодні вже не в повній мірі відповідають цілям постструктуралістської філологічної дискурсії. При розробці моделі типологічної ідентифікації літературного модернізму Срібного віку Н. В. Сподарець була орієнтована саме на тенденції наукової думки щодо вивчення літературного модернізму не тільки в системах внутрішньо-текстуальних обґрунтувань, а й у контекстуальних.

За результатами дослідження зроблені висновки першої глави: в сучасному філологічному дискурсі при типологічних характеристиках літературного модернізму намітилась продуктивна тенденція до охоплення та конкретизації ментальних, поетикальних та культурно-історичних факторів.

Підкреслимо: лише після скрупульозного аналізу історіографії робіт, автори яких визначали термінологічний статус концепту «модернізм», дослідниця вмотивовано акцентувала увагу на актуальності літературознавчої ідентифікації модернізму як типу літератури та типу літературної свідомості. Вона констатує, що структурні параметри та функціональний потенціал цієї категорії дозволяють сформулювати дослідницький дискурс у горизонті зазначених вже факторів, а саме: ментальних, поетикальних та культурно-історичних.

Теоретико-методологічну основу дослідження Н. В. Сподарець формувала з урахуванням стратегій сучасної гуманітаристики, розробок із проблем свідомості, форм творчої свідомості, співвідношення свідомості та мови, свідомості й процесів літературного текстотворення, про що йдеться у *другій главі* монографії.

Розробці та ілюстрації моделі літературознавчої ідентифікації модерністської свідомості поетів Срібного віку, з урахуванням динаміки їх ціннісної орієнтації, присвячені основні глави праці: *третьа* («Феноменологія перехідності літературної свідомості поетів-модерністів Срібного віку: епістемологічний та текстотворчий аспект»), *четверта* («Концепти «людина», «слово» і «культура» як аксіологічно значущі в літературній самоідентифікації поетів-модерністів»), *п'ята* («Художній світ письменника — аксіологічно значущий конструкт модерністського текстотворення») та *шоста* («Жанровий модус літературної свідомості поетів-модерністів Срібного віку»).

Структурна основа представленої дослідницької моделі базується на допоміжних поетикальних та надпоетикальних категоріях, функціональність яких теж так чи інакше зумовлена зазначеними вище факторами (ментальними, поетикальними та культурно-історичними). Це категорії *літературної епістемі, художнього світу автора, концептосфери, текстотворення як художнього світо- та міфотворення, жанрового модусу літературної свідомості*.

Вважаю вельми слушним, що в монографії практика типологічної ідентифікації модерністської свідомості письменників розпочата в межах такої широкої за функціональним охопленням категорії, якою



є категорія літературної епістеми. Введена в науковий дискурс філософами та культурологами в кінці XX ст., категорія епістеми активно почала розроблятися і в інших гуманітарних дисциплінах, про що пише і дослідниця. Можемо констатувати: це поняття вже увійшло в лексикон сучасних філологів. У плані застосування й функціонального визначення категорії епістеми більш наполегливими є лінгвісти, на що варто було звернути увагу в монографії. Але Сподарець повністю зосередилася на методології обґрунтування концепції літературної епістеми, висунула перспективні наукові гіпотези. Вочевидь, що саме творчість модерністів Срібного віку, тексти яких характеризуються семантичною ємністю та прагматичною стратегією текстотворення, для автора монографії й стала поштовхом методологічної розробки категорії літературної епістеми. Літературна епістема в монографії визначається як «склад структур мислення», якому відповідає позначений у процесі текстотворення горизонт знання.

У *третьій главі*, після розгорнутого теоретичного параграфа про поняття епістеми, дослідниця зосередилася на чинниках та ідеях, що обумовили нове «поле знання» Срібного віку. Нею систематизовані методологічні доміканти епістемологічного простору епохи, у відповідності з якими формувалася літературна епістема модернізму: ідеї агностицизму, релятивізму, інтуїтивізму, містицизму, окультизму, гностицизму, екзистенціально-феноменологічні концепції буття та людини, її свідомості та мови, концепції природничої думки епохи та ін.

Зазначено, що епістема модерністської літератури була обумовлена механізмами функціонування літературної свідомості перехідної культурної ситуації к. XIX — п. XX ст., коли загострилися відносини між гетерогенними та гомогенними, центроспрямованими та відцентровими, класичними та некласичними інтенціями літературної свідомості. Встановлено, що фронт рефлексії символістів та акмеїстів обумовлений як класичними моделями раціональності, що відходять, так і некласичними парадигмами, які поки що в стадії формування.

В роботі прослідковано, як категорія літературної епістеми у своїй функціональній спроможності дозволяє поєднати широкі контексти (культурно-історичний, ментальний, концептуальний, біографічний) і тексти, конкретизувати структурні концептуально-поетикальні зміни та прагматичні стратегії моделей текстотворення символістів і акмеїстів у порівнянні з літературою попередніх епох.

Особливості текстотворення, що відповідають неklasичним парадигмам художності в ліриці символістів та акмеїстів, дослідниця розкрила на прикладі аналізу лірики О. Блока та О. Мандельштама.

В *четвертій главі* роботи увага зосереджена на концептах «людина», «слово» і «культура» як аксіологічно значущих у літературному самовизначенні поетів-модерністів.

Зрозуміло, що в ситуації зміни світоглядних орієнтирів письменники активно розробляють антропологічну проблематику. Враховуючи, що антропологічна самоідентифікація модерністської свідомості письменників розгорталася в дискурсі наступності чи подолання концептуальних та поетикальних особливостей літератури попередніх епох, дослідниця спочатку звернула увагу на художню антропологію літератури романтиків та реалістів. Це дозволило зробити вельми широкі й цікаві висновки: не тільки художня антропологія, а й конструювання авторських світів письменників-модерністів багато в чому орієнтовані космогонічним масштабом мислення романтиків та екзистенціально-психологічним досвідом письменників-реалістів. Але далі підкреслено: у творчості модерністів основним координатором літературної антропології став динамічний епістемологічний простір кризової епохи. Методологічні та змістовно-концептуальні показники цього «поля знань», на яке орієнтувалися модерністи, відрізнялися багатовекторністю. Антиномічність визначається дослідницею як домінуюча типологічна риса художнього мислення модерністів взагалі, що позначилось на розробці ними концепту «людина» зокрема. В межах творчості як одного письменника, так і літературних напрямів це проявлялося «конфліктом» аксіологічних векторів, що проілюстровано Н. В. Сподарець посиланням на творчість О. Блока, М. Гумільова та ін. Вона зазначає, що модерністи переживали масштабні зміни епохи як кризу особистісної та культурної ідентичності, кризу Я-свідомості. Домінантна модель особистості, що стала предметом концептуалізації в літературі модерністів, визначена як модель кризової свідомості. Особливості її втілення у творчості модерністів прослідковано в окремому параграфі роботи, де представлена відповідна типологія образів. Зазначено, що структури особистісної, національної, культурної, історичної самосвідомості образів модерністами пов'язуються з показниками інтуїтивно-несвідомого, ірраціонального, міфологічного, архетипічного.

Серед аксіологічно значущих у творчій самоідентифікації модерністів дослідниця виділяє й концепт «слова». Встановлено, що на

ранніх етапах формування ціннісної парадигми символізму в літературній критиці адептів напряду намітилося кілька підходів у концептуалізації поетичного слова: онтологічний, релігійно-езотеричний та функціонально-системний. Акмеїсти ж трактували слово як феномен художньо-естетичного буття в межах тексто-світу твору, авторського світу та системи естетичної комунікації автор — реципієнт. Такі форми акмеїстичної концептуалізації літературного слова дослідницею пов'язуються з домінуючими методологічними векторами творчості, що вмотивовані некласичними інтенціями, а саме: з екзистенціаль-но-феноменологічним та комунікативно-рецептивним підходами.

В наступному параграфі роботи конкретизована методологія обґрунтувань та семантика концепта «культура», який набув аксіологічно вмотивовану інтерпретацію в критиці багатьох модерністів. Аналіз статей символістів та акмеїстів, звернених до проблем культури, дозволив дослідниці зробити певні висновки. Зазначено, що символісти у своїй критиці вийшли на новий рівень наукового обґрунтування взаємодії структур культури, природи та людини. Саме символісти намагалися підкреслити обумовленість буття людини сферою культури, яка не обмежується лише матеріальними формами, а визначається також станом духу. В сучасному їм рівні культури символісти констатували глобальну кризу, вихід з якої вбачали саме у творчому ставленні до буття, традиції, пам'яті, мови.

Певний культуроцентризм критичного мислення відзначений автором у дискурсі не тільки символістів, а й акмеїстів. Для О. Мандельштама, наприклад, культура — це єдиний простір ідей, творчих практик та ін. Встановлено, що методологія культурологічного дискурсу письменника та розроблена ним модель культурного розвитку в певних позиціях корелюють зі структуралістською методологією Ю. М. Лотмана.

Зроблено висновок: в літературній критиці модерністів намічені перспективні шляхи осмислення концепту «культура» та запропоновано аксіологічно вмотивоване бачення виходу із кризових ситуацій на підставах посилення національно-духовного та культурного компонентів у літературному текстотворенні.

В *п'ятій главі* роботи мова йде про художній світ письменника-модерніста, який розглянуто як аксіологічно значущий конструкт його текстотворення. Вказано, що категорія «художній світ модерніста» є надпоетикальною дифініцією, яка дозволяє конкретизувати специ-

фіку літературного мислення письменника, його окремих творів та художньої системи як форм вираження творчого буття літературної свідомості автора. Отже, авторські світи, авторські тексти й авторські міфи модерністів визначаються інтенціональною природою авторської свідомості, естетичною аксіологією напрямів. Предметний рівень художніх світів символістів (об'єктно-предметний ряд представленої картини та суб'єктна сфера тексту) визначений як образи знакової природи, що отримали функцію символів. Прослідковано, як у художньому світі текстів символістів цей статус образної системи був реалізований з опорою на поетику мотивіки.

Зазначено: акмеїсти були більш зосереджені на проблемі суб'єктної феноменології світу та екзистенціальних модусах буття, що вмотивовані фемінним фактором у творчості А. Ахматової, маскулітним у творчості М. Гумільова, культурологічним у творчості О. Мандельштама. Акцентовано, що саме завдяки мистецтву поетичного висловлювання модерністи намагалися вже у свідомості реципієнта змодельювати картини світу, які відповідали їх цінністним орієнтирам.

На прикладах творчості О. Блока, З. Гіппіус, Лесі Українки, А. Ахматової прослідковано, які *тематичні комплекси* позначають у творах модерністів інтенціонально-аксіологічні пріоритети їх авторської свідомості. *Мотивіка* ж у модерністському тексті дослідницею визначається головним поетикальним ресурсом, який у процесі літературного світо-текстотворення виконує неklasичну функцію корелята смислового поля комунікативно-рецептивних відношень: автор — текст — реципієнт. Нова структурно-функціональна якість мотивіки у процесі модерністського текстотворення (окремого вірша, статті, циклу, художньої системи письменника) дозволяла сформувати уявлення про авторський художній світ не тільки як застиглу схему (модель світу), але і як динамічний, породжуючий художній феномен (породжуючий асоціативні поля, смисли, нові епістемологічні горизонти свідомості читача).

В *шостій* главі роботи прослідковано, як жанровий модус літературної свідомості модерністів проявився інтертекстуальною взаємодією з класичними та сучасними модерністам літературними практиками: включенням знакових топосів відомих літературних творів, структурних компонентів класичних жанрових форм та ін. Підкреслено, що такі жанрові інтенції зумовили формування ознак неklasичної поетики в модерністському текстотворенні.

У висновках роботи обґрунтовано відзначається, що: розроблена модель типологічної ідентифікації літературної свідомості модерністів дозволила конкретизувати ознаки перехідності від класичної до некласичної парадигми.

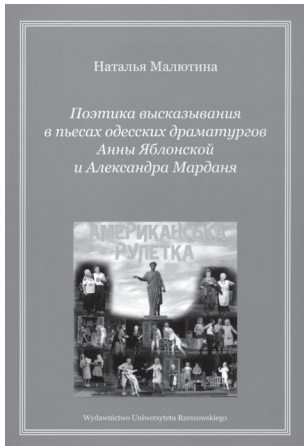
Добра обізнаність з тенденціями сучасної гуманітарної думки дала можливість авторці написати інформаційно насичену та науково продуктивну монографію. Концепція роботи, як і її структура, не викликають заперечень. Вважаю, що Н. В. Сподарець представила цікаве та вельми актуальне наукове дослідження, що відповідає потребам нашого часу.

*Стаття надійшла до редакції 18 серпня 2017 р.*

## ОДЕССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ НОВОЙ ДРАМЫ

*Елена Шевченко, канд. филол. наук, доцент  
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

**Рецензія: Малютина Н. Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Мардана: [монография] / Наталья Малютина. — Rzeszów: Wydawnictwo UR, 2016. — 180 с.**



Книга Натальи Малютиной представляет серьезный вклад в изучение современной драматургии. Во-первых, речь идет о монографическом исследовании творчества двух одесских авторов, являющихся в определенном смысле знаковыми фигурами постсоветского культурного пространства в области драмы и театра. Во-вторых, Н. Малютина избирает особый ракурс рассмотрения, позволяющий раскрыть феномен драматургии Анны Яблонской и Александра Мардана, с одной стороны, во всей его уникальности и неповторимости, с другой — с точки зрения существенных тенденций но-

вейшей драмы, которые нашли отражение в творчестве этих ярких авторов.

В силу отхода от законов классической драматургии и отсутствия каких бы то ни было канонов современная драма чрезвычайно разнообразна, она предлагает большое количество индивидуальных авторских моделей. Поэтому привести тексты, создаваемые сегодня для театра, к единому знаменателю или даже подобрать некую общую для всех оптику оказывается чрезвычайно трудной задачей. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс, авторы книги «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы», первого фундаментального исследования этого эстетического феномена, видели главное упущение традиционного литературоведческого подхода к НД в том, что «пьесы анализируются исключительно через призму таких категорий, как конфликт, герой, идеоло-

гия»<sup>1</sup>, в то время как формирующим элементом новой сценичности становится слово. Этому же мнению придерживается и исследователь Т. Шахматова, утверждающая, что «на первый план в драматическом произведении выступает не привычная интрига, конфликт, диалог и т. д., а текст»<sup>2</sup>. М. Липовецкий и Б. Боймерс отмечают, что освоение русским театром отечественного и европейского авангарда подвигло его на смену фокуса: отношения между актером и ролью отступили на второй план, уступив место отношениям между актером и текстом: «В экспериментальных постановках конца 80–90-х годов персонаж складывается не столько из переживаемых эмоций, сколько из произносимых и воспринимаемых *слов*. Слово проходит через актера, как через проводник, и именно актерская игра с текстом определяет отношения актера и с собственной ролью, и с драматургическим/театральным целым»<sup>3</sup>. При этом авторы отмечают ярко выраженный перформативный характер новодрамовского текста. Обращаясь к драматургии А. Яблонской и А. Марданя, Н. Малютина обнаруживает, что и в «творчестве одесских драматургов обращает на себя внимание явление так называемого «словесного перформанса», в процессе которого слово (или означенный предмет) утрачивает связь с материальным миром, деконструирует их смысл в связи с театрализацией процессов создания некоторых механизмов, матриц постижения мира»<sup>4</sup>. Таким образом, фокус исследования Наталии Малютиной представляется очень удачным: выявление специфики творчества А. Яблонской и А. Марданя с точки зрения присущих им речевых практик и дискурсов, с одной стороны, дает ключ к пониманию своеобразия их поэтики, с другой — вносит существенный вклад в современную полемику по поводу трансформаций, переживаемых в наши дни драматургическим текстом.

Н. Малютина всесторонне исследует особенности семиотики текста драм Анны Яблонской «в связи с разрушением в них мифологических, сказочных метанарративов, созданных как ритуализированным

<sup>1</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. Москва 2012. С. 23.

<sup>2</sup> Шахматова Т. *Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых)*. Современная российская драма / ред. Иоганн Билерман, Елена Шевченко. Казань 2009. С. 70.

<sup>3</sup> Там же. С. 24.

<sup>4</sup> Малютина Н. *Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя*. Rzeszów 2016. С. 29.

сознанием, так и различными эзотерическими учениями, магическими верованиями, утратившими статус догмы в профанном мире»<sup>1</sup>, раскрывает обширный интертекстуальный пласт пьес драматурга, содержащий разноплановый диалог автора с произведениями Вергилия, Н. Гоголя, А. Грибоедова, И. Бродского и др. Именно «литературность» как сущностная черта текстов А. Яблонской и объединяет, по мнению исследователя, авторскую картину мира<sup>2</sup>. Н. Малютина обнаруживает интерактивный характер драм А. Яблонской, когда «текст пьесы давно не напоминает статичный музейный экспонат, он «оживает» в состоянии перформанса»<sup>3</sup>.

Драматургия А. Мардана рассматривается автором книги в контексте современной массовой популярной драмы. Утрата в наше время нравственных ценностей, подмена их симулякрами, отражающими утопию массового сознания, проявляются в текстах драматурга, прежде всего, в авторской иронии. Н. Малютина раскрывает ее механизмы на уровне применяемых драматургом речевых практик. Она убедительно показывает, как трагические театральные коллизии, отсылающие к Шекспиру или Чехову, подвергаются ироническому обыгрыванию и «разворачиваются на уровне затертых стереотипов, цитат, клише, фраз, утративших смысловую нагрузку»<sup>4</sup>.

Раскрывая самобытные и непохожие друг на друга художественные миры двух драматургов, автор обнаруживает и то общее, что объединяет их, помимо одесского контекста: «при всем том, что в пьесах Анны Яблонской, скорее, воссоздается «внутренний мир авторского сознания», «поэтическая реальность», а в пьесах Александра Мардана — в языковых коллизиях воспроизводится образ нашей действительности, нашего мышления, можно принять во внимание общее: семиотический процесс, выявляющий природу высказывания в творчестве одного и другого драматурга»<sup>5</sup>. Автор справедливо говорит о самопорождении смысла, о самопорождающей игре текста, которые и становятся предметом осмысления в книге.

Важным и одновременно сложным и неоднозначным в контексте исследования является вопрос о традиции. Соединение двух драма-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 176.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 39.

<sup>4</sup> Там же. С. 176.

<sup>5</sup> Там же. С. 16.



тургов по принципу локуса само по себе порождает необходимость обоснования и разъяснения. И здесь ощущается некоторая — вполне понятная — неуверенность автора. С одной стороны, Н. Малютина позиционирует Анну Яблонскую и Александра Марданя как «одесских драматургов», что явствует уже из названия книги. Во введении автор, однако, справедливо оговаривается, что сам термин «одесские драматурги» подразумевает наличие лидера, вокруг которого сформировалась бы некая школа, а значит преемственность и ученичество. О такой школе в Одессе говорить не приходится. Но автор все-таки пытается выявить определенную одесскую традицию, ссылаясь на творчество И. Бабеля, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши и др., воссоздавая облик одесского театра, кинематографа, эстрады. Однако на с.12 Н. Малютина, вступая в противоречие с собой, утверждает следующее: «Анализируя природу высказывания в пьесах современных одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя, не стоит, конечно, пытаться «вписать» их творчество в какую-то традицию, найти ему соответствие в том или ином явлении драматургии и театра или, тем более, рассматривать то или иное влияние»<sup>1</sup>. Впрочем, говоря о том, что в Одессе все пропитано атмосферой театра, кино, музыки, драматургии, Н. Малютина это кажущееся противоречие снимает, утверждая следующее: «Мне ближе та позиция, согласно которой в многоголосном мире пьесы все рождается в художественной ткани высказывания **здесь и сейчас**, поэтому некая попытка охарактеризовать «одесский» драматургический и театральный контекст важна для представления о творческом пространстве, в котором драматурги живут и создают свои пьесы»<sup>2</sup>. Таким образом, «одесский контекст» трактуется здесь не в конкретном, а в общем, расширительном смысле. Справедливость такого вывода подтверждается тем, что творчество обоих драматургов далеко выходит за рамки породившего их локуса и является достоянием общероссийской художественной культуры. Так, драматургия Анны Яблонской прочно вписана в контекст исканий «новой драмы», одним из признанных лидеров которой она являлась. Это подтверждается высказыванием известного театрального критика Павла Руднева, приведенным на страницах книги: «драматург Анна Яблонская — это особое имя

---

<sup>1</sup> Там же. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 13.

в русскоязычной новой пьесе. Одесситка по месту проживания, она как человек современный, к счастью, лишена дурного одесситства в стиле письма и мировоззрения»<sup>1</sup>.

В контексте вопроса о традиции мы выходим на еще один виток возможной полемики. Наталья Малютина рассматривает творчество обоих одесских авторов в контексте современной русской драмы. Может возникнуть вопрос, справедливо ли это и не корректнее было бы, коль скоро Одесса — это украинский город, связать их творчество с украинской литературой и театром. Подобные вопросы в постсоветском мультикультурном пространстве возникают достаточно часто. Могут привести в пример ситуацию своего города — Казани, который, будучи столицей Республики Татарстан, представляет собой пример многолетнего взаимодействия татарской, русской и других национальных культур. В городе и республике существуют следующие основные группы писателей: татарские писатели, пишущие на своем родном языке, этнические татары, создающие свои произведения на русском языке, и русские писатели, пишущие на русском. Периодически возникающая полемика касается, прежде всего, второй группы: в русле какой литературы следует рассматривать творчество татарских писателей, пишущих на русском языке. Безусловно, в каждом конкретном случае требуется индивидуальный подход. Тем не менее, существуют определенные объективные критерии. И таковыми являются, в первую очередь, язык и принадлежность к той или иной традиции. Практика показывает, что, независимо от национальной принадлежности, язык, на котором осуществляется художественное высказывание, в большинстве случаев становится определяющим фактором, а автор этого высказывания, как писатель, сформирован соответствующей литературной традицией. Язык и художественная преемственность становятся решающим аргументом и в том случае, когда «географические» реалии вступают во взаимодействие с ментальными и культурными. Творчество Анны Яблонской, которое, как отмечает ряд исследователей, в определенном смысле продолжает линию Чехова, Булгакова, Арбузова, Вампилова, прочно спаяно с русской драматургической традицией, а потому вполне закономерно рассматривается Н. Малютиной в контексте таковой. Это правомерно и в отношении А. Мардана, правда, здесь наблюдаются

---

<sup>1</sup> См. там же. 11.

в большей степени не диахронные, а синхронные параллели — переклички с произведениями современных российских авторов — Б. Акунина, О. Богаева, В. Леванова, Л. Улицкой и др., о чем говорится, в частности, в разделе книги Н. Малютиной «Чеховская драма в метатеатральной наррации А. Марданя».

Подводя итог сказанному, еще раз хочется подчеркнуть важность исследования Н. Малютиной для осмысления особенностей новейшей драмы, а также отметить его перспективность: дальнейшее изучение текстологического уровня сегодняшних пьес, речевых практик и дискурсов, к которым прибегают драматурги, как нам видится, открывает новые горизонты для драмоведения, позволит уловить «ускользающую реальность» современного драматургического текста.

*Стаття надійшла до редакції 2 серпня 2017 р.*

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

### ДІАЛОГ МІЖ ОДЕСОЮ І БІЛОСТОКОМ: ТРЕТЯ МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ «МУЗИКА І ОПЕРА В ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ І КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ»

*Наталія Малютіна*

*Ірина Нечиталюк*

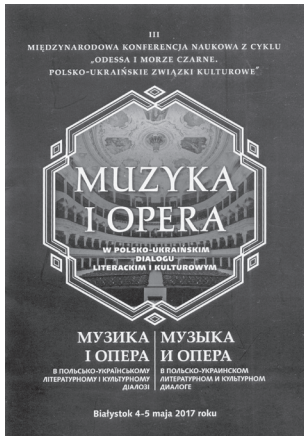
Знаменно, що після двох конференцій, проведених в Одесі, організованих спільно кафедрою української літератури Одеського національного університету і кафедрою «Схід — Захід» університету міста Білостока, третя наукова зустріч відбулася на теренах Білосточчини, на базі Центральної бібліотеки імені Л. Гурницького.

Якщо творча дискусія на перших двох конференціях зосередилась навколо образу Одеси і Чорного моря в слов'янських літературах, то для третьої було обрано несподіваний об'єкт обговорення: образ музики і опери як культурних реалій українсько-польських взаємин.

Імпульсом для обрання такої нетипової для подібних конференцій теми став той історичний факт, що фундатором Одеської музичної академії був поляк, Вітольд Малішевський (1873–1939). До того ж обидва міста, Одеса і Білосток,

пишаються своїми оперними театрами. У 2012 році в місті Білостоку відкрили нове приміщення (супермодернове, новаторське з точки зору технічних рішень, зокрема якості акустики) на вулиці Одеській. Останній факт не міг залишитись поза увагою організаторів спільних конференцій, пристрасних шанувальників оперного мистецтва, проф. Наталії Малютіної та проф. Ярослава Лавського.

Отож, одеська команда з десяти осіб на чолі з деканом, професором Євгеном Черноіваненком, вперше мала змогу осмислити аспекти польсько-українського музичного діалогу під час знайомства з культурно-мистецьким середовищем Білосточчини (4–5 травня 2017).



Важливо відзначити, що до Білостоку приїхали не лише вчені філологічного факультету ОНУ, але й співробітники Одеського літературного музею, доценти Катерина Хоменко та Олена Яворська. Вони представили у своїх виступах рецензії оперних вистав в одеській періодиці 1910-х років (О. Яворська) та образ Одеського оперного театру в літературі першої половини XIX століття (К. Хоменко).

Безперечно, у фокусі уваги опинився образ музики та опери в літературі. Для обговорення були обрані персонажі, теми, мотиви, наскрізні (і спільні) для світової культури, музики та літератури.

На передобідньому пленарному засіданні було виголошено п'ять доповідей. Першою виступила проф. Валентина Мусій («Дон Жуан» Моцарта та «Неистовый Дон Жуан», образ героя роману Гастона Леру «Привид опери» у світлі романтичної концепції опери»). Вона зосередила увагу на спільному і відмінному в концепції героя композитора та романіста. Образи музиканта і музики у творчості В. Одоєвського також розкрила у своїй доповіді доцент Тамара Морєва. Неоднозначні постаті композиторів і їхніх персонажів стали своєрідним контрапунктом науково-творчої думки під час роботи конференції.

На пленарному засіданні проф. Євген Черноіваненко виголосив доповідь «Загадки останнього роману Карела Чапека «Життя і творчість композитора Фолтина». Дослідник наголосив на соціально-політичних умовах створення роману, внаслідок чого контекст твору набув особливого пророчого звучання у зв'язку з мистецькою концепцією чеського романіста.

Не залишився поза увагою доповідачів образ Одеси як культурного середовища. Доктор Міхал Седлецький виступив з пленарною доповіддю «Одеса у віршах Петра Скрийки». Багатоаспектною і творчою виявилась також спроба проф. Анни Яніцької представити рефлексії стосовно української музичної культури на сторінках «Przeglądu Tygodniowego» (1866–1876). Виявилось, що українське музичне мистецтво було відоме і користувалося попитом у культурному середовищі польської інтелігенції.

Слід підкреслити, що наукове зібрання відбувалося у стінах білостоцької бібліотеки (Książnica Podlaska), приміщення якої люб'язно надали її господарі, директор Іоланта Гадек та її заступник — доктор Лукаш Забельськи, останній також виголосив доповідь, зокрема на тему «Музичні мотиви в «Фаусті» А. Е. Ф. Клінгманна в перекладі князя Едварда Любомирського».

Пообіднє засідання розпочалося виступом проф. Наталі Малютиної на тему «Сучасна опера в контексті процесів культурної трансгресії», у якій було проаналізовано міжмистецькі і внутрішньовидові форми трансформації опери в сучасній (постмодерній) культурі.

Продовжив науковий діалог проф. Ярослав Поліщук, доповідь якого «Нонконформізм і розвиток музичної комедії в Одесі 50–80-х років ХХ століття» була присвячена малодослідженим сторінкам культурної історії міста, зокрема історії Одеського театру музичної комедії імені Михайла Водяного.

В доповіді доц. Ірини Нечиталюк «Культурологічні аспекти літературно-музичної співпраці Юрія Андруховича та групи «Karbido» оприлюднено маловідомі аспекти польсько-українських музичних перетинів.

З цікавою доповіддю на тему «Амальгамність повісті «Музикант» Т. Г. Шевченка серед російських та українських текстів про моделювання простору естетичної насолоди» виступив доц. Артур Маліновський. В його інтерпретації по-новому перепрочитується твір українського класика.

В доповіді доктора Гжегожа Червінського «Одеса і музика. Творчість Кіри Муратової» було розглянуто як теоретичні проблеми дослідження сучасної класики кінематографії, так і окремі твори Кіри Муратової, в яких музика стає однією зі смислотворчих домінант.

Привернула увагу доповідь доц. Наталі Коробкової «Інтермедіальність у романі Гастона Леру «Привид опери», в якій дослідниця розмірковує над проблемою художнього втілення явища співіснування світів: реального та ірреального.

Професор Ярослав Лавський виголосив доповідь «Зустріч Кароля Шимановського з Ярославом Івашкевичем в Одесі», у якій було наведено цілий ряд досі невідомих фактів з життя і взаємних інспірацій видатного польського композитора та знаного польського письменника.

Слід відзначити, що доповіді супроводжували жваві дискусії та обговорення.

Наступного дня учасники конференції мали можливість відвідати найвизначніші пам'ятки міста Білостока, серед них — Білостоцький оперний театр.

## НАШІ АВТОРИ

---

1. **Загребельна Наталія Костянтинівна** — кандидат філологічних наук, докторант кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
2. **Джиджора Євген Володимирович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
3. **Кореньовська Леслава** — доктор філологічних наук, проф. кафедри перекладознавства і глотодидактики Інституту неofilології Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти в Кракові
4. **Раковська Ніна Михайлівна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
5. **Слюсаренко Марія Іванівна** — кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
6. **Фокіна Світлана Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
7. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
8. **Шеховцова Тетяна Анатоліївна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
9. **Крупеньова Тетяна Іванівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та методики навчання фахових дисциплін Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
10. **Подлісецька Ольга Олегівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
11. **Романець Валентина Михайлівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

12. **Борбунюк Валентина Олексіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв
13. **Борисенко Наталя Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
14. **Виниченко Володимир Васильович** — аспірант кафедри історії російської літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна
15. **Гармаш Людмила Вікторівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди
16. **Криницька Наталя Ігорівна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри романо-германської філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка
17. **Романова Катерина Василівна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
18. **Гребенщикова Олександра Геннадіївна** — кандидат філологічних наук, учитель Харківської гімназії № 116
19. **Шистовська Анастасія Андріївна** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
20. **Корнієнко Оксана Олександрівна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
21. **Шевченко Олена Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Казанського (Приволзького) федерального університету
22. **Малютіна Наталя Павлівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
23. **Нечиталюк Ірина Володимирівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
24. **Лавренюк Віолетта Василівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету



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 № 1 від 12.09. 2017 р.)

Періодичність виходу журналу: 2 рази на рік

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

**Бази реферування та індексування журналу:**

**Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;**

**Українські наукові журнали;**

**Репозитарій Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;**

**Base-search;**

**Google Scholar;**

**Index Copernicus**

**ICV 2016: 59.42**

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.

Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск

**Є. М. Черноіваненко**

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

Recommended for publication and distribution via the Internet by Philological Faculty Academic Council of Odessa National I. I. Mechnikov University (session protocol N 1 from 12.09.2017)

Frequency: twice a year

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

**Base of referencing and indexing of the journal:  
Scientific Periodicals in National Library of Ukraine Vernadsky;  
Ukrainian scientific journals;  
Institutional Repository at Odesa I. I. Mechnikov National University;  
Base-search;  
Google Scholar;  
Index Copernicus  
ICV 2016: 59.42**

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 15,58.  
Тираж 100 прим. Зам. № 506 (132).

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) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855*  
**www.astroprint.odessa.ua; astro\_print@ukr.net**  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

