

**ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD**
Volume 26 Issue 1(23) **2021**
SERIES
PHILOLOGY

**ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**
Том 26 Випуск 1(23) **2021**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA
NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

Volume 26, Issue 1(23) 2021

Odesa
ONU
2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 26, випуск 1(23) 2021

Одеса
ОНУ
2021

Засновник та видавець:

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна рада:

В. І. Труба, д-р юрид. наук (головний редактор), В. О. Іваниця, д-р біол. наук. (заступник головного редактора), С. М. Андрієвський, д-р фіз.-мат. наук, Ю. Ф. Ваксман, д-р фіз.-мат. наук, В. В. Глебов, канд. іст. наук, Л. М. Голубенко, канд. філол. наук, Л. М. Дунаєва, д-р політ. наук, В. В. Заморов, канд. біол. наук, О. В. Запорожченко, канд. біол. наук, О. А. Іванова, д-р наук із соц. комунікацій, Ю. А. Нісук, д-р фіз.-мат. наук, В. Г. Кушнір, д-р іст. наук, В. В. Менчук, канд. хім. наук, М. О. Подрезова, директор Наукової бібліотеки, Л. М. Токарчук, докт. юрид. наук, В. М. Хмарський, д-р іст. наук, В. В. Яворська, д-р географ. наук, Н. В. Кондратенко, д-р філол. наук.

Редакційна колегія журналу:

Н. В. Кондратенко, д-р філол. наук, проф. (науковий редактор); О. А. Войцева, д-р філол. наук, проф.; С. Г. Воркачов, докт. філол. н, професор (Росія); Є. В. Джиджора, д-р філол. наук; Т. Ю. Ковалевська, д-р філол. наук, проф.; Н. В. Кутуза, д-р філол. наук, проф.; Н. П. Малютіна, д-р філол. наук, проф. (Польща); А. Маслова, д-р філол. н., проф. (Білорусь); В. Б. Мусій, д-р філол. наук, проф.; А. П. Романченко, д-р філол. наук, проф.; Є. М. Степанов, д-р філол. наук, проф.; Т. М. Шевченко, д-р філол. наук, проф.; О. В. Яковлева, д-р філол. н., проф.; Г. С. Яроцька, д-р філол. наук.

Відповідальний за випуск – д-р філол. наук, проф. В. Б. Мусій

Рецензенти: д-р філол. н., професор О. С. Анненкова (Київський НПУ імені М. П. Драгоманова), д-р філол. н., професор Л. К. Оляндер (Волинський національний університет імені Лесі Українки (Луцьк)).

Editorial council:

V. I. Truba, DrSc (Jurisprudence) (Editor-in-Chief), V. O. Ivanytsia, DrSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S. M. Andriievskiy, DrSc (Physico-mathematical Sciences), Yu. F. Vaksman, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V. V. Hliebov, CandSc (History), L. M. Holubenko, CandSc (Philology), L. M. Dunaieva, DrSc (Politology), V. V. Zamorov, CandSc (Biology), O. V. Zaporozhchenko, CandSc. (Biology), O. A. Ivanova, DrSc (Social Communications), Yu. A. Nitsuk, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V. G. Kushnir, DrSc (History), V. V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M. O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L. M. Tokarchuk, DrSc (Jurisprudence), V. M. Khmarskiy, DrSc (History), V. V. Yavorska, DrSc (Geological Sciences), N. V. Kondratenko, DrSc (Philology).

Editorial board of the journal:

N. V. Kondratenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); O. A. Voytceva, DrSc (Philology), S. G. Vorkachov, DrSc (Russia), Ye. V. Dzhidzhora, DrSc (Philology); T. Yu. Kovalevska, DrSc (Philology), N. V. Kutuza, DrSc (Philology), N. V. Maliutina, DrSc (Poland), Prof. V. A. Maslova (Bylorus), V. B. Musij, DrSc (Philology), A. P. Romanchenko, DrSc (Philology), Ye. M. Stepanov, DrSc (Philology), T. M. Shevchenko, DrSc (Philology), O. V. Yakovleva, DrSc (Philology), G. S. Yarotska, DrSc (Philology)

Responsible for the issue – V. B. Musiy, DrSc (Philology)

Reviewers – O. S. Annenkova, DrSc (Philology) of Kyiv National Pedagogical Dragomanov University; Oliander L. K., DrSc (Philology) of Volyn National University of Lesya Ukrainka (Lutsk)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія КВ № 11458–331Р від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Протокол № 6 від 18 січня 2022 р.

Бази реферування та індексування журналу: **Index Copernicus ICV 76, 48;**
наукова міжнародна база даних **Slavic Humanities Index**

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2021

ЗМІСТ

Джиджора Є.В. СТИХИРИ ПЕРЕД РІЗДВОМ ХРИСТОВИМ В ІЛЛІНІЙ КНИЗІ: ОБ'ЄКТИ СИМВОЛІЗАЦІЇ.....	7
Добробабіна О.Ю. МОВНА ПАРАДИГМА В ПОВІСТЯХ Л. ТОЛСТОГО 80-90 Х РОКІВ ХІХ СТ.....	16
Лепішева О.М. БІЛОРУСЬКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ ПОКОЛІННЯ “НЕТУТЕШНИХ”: КЛЮЧІ ПРОЧИТАННЯ, ПІДХОДИ, ІМЕНА	24
Мусій В.Б. ДО ПИТАННЯ ПРО СОНЯЧНІСТЬ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ	33
Остапенко С.В. КОМПОЗИЦІЙНО-ЗМІСТОВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТІВ ЛІТЕРАТУРНО- КРИТИЧНИХ ПОРТРЕТІВ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1920-Х РР.	46
Подлісецька О.О. ПОМЕЖІВ'Я В ОПОВІДАННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «МІСТО СМУТКУ»	55
Фокина С.А. ЕРОТИЧНИЙ АСПЕКТ НОСТАЛЬГІЇ В ЛІРИЦІ П. БАРСКОВОЇ.....	61
Чмир А.В. ПАРАТЕКСТУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В РОМАНІ ПЕТРА КРАЛЮКА «ШЕСТИДНЕВ, АБО КОРОНА ДОМУ ОСТРОЗЬКИХ».....	72
Шевченко Т.М. ЕСЕЙ ІN MEMORIA У ТВОРЧОСТІ В. ДАНИЛЕНКА	81
РЕЦЕНЗІЇ	
Мусій В.Б. «ПОГЛЯД НА...» ЯК ОДИН З ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ШЛЯХІВ НАБЛИЖЕННЯ ДО ІСТИНИ (Рец. на монографію: Оляндэр Л.К. Поиски путей к истине: современные рецепции русской классики. Луцк: Вэжа-Друк, 2021. 348 с.).....	88
Фокіна С.О. ПОШУКИ СУЧАСНОГО КОСТЕНКОЗНАВСТВА: ДОСЛІДНИЦЬКІ ТРАЄКТОРІЇ В. САСНКО	94

CONTENTS

Dzhydzhora Ye.V. STYKHYRY BEFORE CHRISTMAS IN ILLINA'S BOOK: OBJECTS OF SYMBOLIZATION.....	7
Dobrobabina O.Yu. LANGUAGE PARADIGM IN THE NOVELS OF L. TOLSTOY 80-IES — 90-IES OF THE 19TH CENTURY	16
Lepishava A.M. BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA GENERATION «НЕТУТЭЙШЫЯ»: «KEYS» FOR READING, APPROACHES, NAMES	24
Musiy V.B. TO THE QUESTION OF THE “SUNNY” NATURE OF HRYHORII SKOVORODA’S WORDVIEW	33
Ostapenko S.V. COMPOSITIONAL AND INFORMATIVE ORGANIZATION OF TEXTS OF LITERARY AND CRITICAL PORTRAITS OF O. MANDELSTAM IN THE 1920S....	46
Podlisetska O.O. BORDERS IN THE STORY OF THE FOREST OF UKRAINE "CITY OF SADNESS"	55
Fokina S.A. EROTIC ASPECT OF NOSTALGIA IN THE LYRICS OF P. BARSKOVA.....	61
Shmyr A.V. PARATEXTUAL ELEMENTS IN NOVEL BY PETRO KRALIUK«SIX DAYS, OR THE CROWN OF THE OSTROZKY HOUSE».....	72
Shevchenko T.M. IN MEMORIA ESSAYS IN THE WORKS OF V. DANILENKO	81
REWIES	
Musiy V.B. «VIEW ON...» AS ONE OF THE LITERARY WAYS OF APPROACHING THE TRUTH (Rewie on the monograph by Olyander L.K. Poiski putej k istine: sovremennye recepcii russoj klassiki [Searching for ways to the truth: modern receptions of Russian classics]. Luck: Vezha- Druk, 2021. 348 s.).....	88
Fokina S.O. RESEARCHES IN MODERN KOSTENKO STUDIES: INVESTIGATING TRAJECTORIES OF VALENTINA SAJENKO	94

УДК 821.161–98.09”10/12”

Джиджора Є. В.

доктор філологічних наук, професор,
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
dzhidzhora@gmail.com
ORCID ID 0000-0003-3221-4866
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251875](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251875)

СТИХИРИ ПЕРЕД РІЗДВОМ ХРИСТОВИМ В ІЛЛІНІЙ КНИЗІ: ОБ’ЄКТИ СИМВОЛІЗАЦІЇ

У статті розглядається гімнографічна пам’ятка раннього слов’янського літературного Середньовіччя – Стихири перед Різдом Христовим, які містяться у Ілліній книзі. У Стихирах виокремлено три об’єкти символізації: Ісус Христос, сакральна пара (Христос та Богородиця), подія народження Спасителя. Проаналізовано напрями та форми символізації вказаних об’єктів. Серед них названо символізацію як співричечність впізнаваному персонажу / явищу Св. Письма, символізацію імені та символізацію як співричечності Богу. У ході дослідження було встановлено, що у Стихирах перед Різдом Христовим літературна символізація є багатоаспектною та такою, що активно розгортається по усім трьом напрямкам.

Ключові слова: середньовічна література, гімнографія, Стихири перед Різдом Христовим, символ.

У середньовічній киеворуській літературі «господська» різдвяна гімнографія становить певний цикл різножанрових співів, що включає три піснечці, азбучні стихири у канун свята, Службу у Неділю перед Різдом, Службу у Неділю після Різдва та, власне, Службу на Різдво Христове. Таке розмаїття гімнографічних творів не є винятковим. У середньовічних службових мінеях схожий цикл спостерігаємо і перед Богоявленням, а у Цвітній Тріоді – перед та після святкування Пасхи.

У слов’янських мінеях усі складові «господського» різдвяного циклу – завершені самостійні твори, укладені різними книжниками. У цій статті зосередимося на Стихирах перед Різдом Христовим (на 19–24 грудня). Ставимо собі за мету проаналізувати об’єкти символізації у Стихирах перед Різдом Христовим, розміщених в одному з найбільш давніх мінейних зібрань Київської Русі – Ілліній книзі, датованій XI–XII ст.

В Ілліній книзі Стихири перед Різдом Христовим складаються з тридцяти шести тематично пов’язаних пісень шостого гласу, що мають акровірш по буквам слов’янського глаголичного алфавіту. Через те у науковому середовищі ці піснеспіви прийнято називати Різдяними азбучними стихирами [1,

20–21]. Болгарські славісти вважають, що Різдвяні азбучні стихирі належать до так званих «нововідкритих гімнографічних творів», написаних першими слов'янськими книжниками. Зокрема, К. Иванова-Константинова та Г. Попов припускають, що Стихири були укладені Климентом Охридським за зразком Ангельських стихир Романа Сладкопевця [2, 341–343; 4, 31–35].

Попри чітку тематичну спрямованість пам'ятки, у Стихирах можна виділити одразу три об'єкти естетизації. Це, по-перше, образ самого Спасителя, по-друге, образ сакральної пари – Христа та його Пречистої Матері і, по-третє, сама ситуація народження Сина Божого. Естетизація того або іншого об'єкта, як правило, передбачає сюжетно-нарративну алюзію на якийсь біблійний (частіше за все, євангельський) епізод. Через те у Стихирах символізація як співпричетність впізнаваному явищу стає поетичною інтерпретацією ключових фрагментів Св. Письма.

Спаситель – головний об'єкт оспівування у Різдвяних азбучних стихирах. Тож, насамперед, проаналізуємо, яким чином відбувається символізація образу самого Христа. Упродовж твору гімнограф тричі співвідносить Сина Божого із природними світилами:

- «Горы и хълми възиграите свѣтло просвѣщаеми трьслъньчьнами зарями, днесъ бо приходить слнце незаходимо» [7, 354];
- «Звѣздою свѣтлою водящесе вльсьви отроча свѣтло паче слнца оучаще (видавці Ілліної книги вважають, що тут має бути «оулоучаще» [7, 357] – С. Д.) владыцѣ славьноумоу» [7, 356];
- «Въсия бо на земли звѣзда от Иякова пречиста, встанеть властель языкомъ ему же вѣрньни възъпиите людие» [7, 358–360].

В першій стихирі Спаситель названий сонцем, що не заходить і що освітлює гори та пагорби потрійною сонячною зорею. У другій стихирі сказано, що народжене немовля світить сильніше, ніж сонце. А у третій йдеться про те, що на землі засяяла пречиста зірка Якова – Повелитель, якому вклоняються усі народи. Останній символ можна вважати «загальним місцем» у різдвяній «господській» гімнографії. Адже у Службі на Різдво Христове (на 25 грудня) Спаситель теж оспівується як «звѣзда от Иакова въся» [6, 384]. І, загалом, саяво зірки – найбільш поширене позначення Сина Божого у гімнографічних творах різдвяного циклу (відповідні символи містяться у Службі у Неділю перед Різдвом та у Службі на Різдво Христове).

У Стихирах перед Різдвом структурні параметри зіставлень Христа із природними світилами наступні. Символи сонця, що не заходить, і понадсонячного саява є традиційними у середньовічній літературі. Якщо брати до уваги найближчий літературний контекст Різдвяних азбучних стихир, укладених, судячи з усього, у X ст., то можна відзначити, що точно такі символи використовує, наприклад, знаний візантійський поет та оратор IX ст. св. Георгій Никомидійській в одному із своїх численних «богородичних» творів – Слові на Зачаття та Різдво Богородиці. Щодо символу яскравого саява зірки Якова, то він біблійний.

Першоджерелом виступає старозавітне пророцтво про прийдешнє народження Спасителя світу [Числ. 24, 16–17]. Вочевидь, це зіставлення є подвійним символом, адже у вказаному фрагменті П'ятикнижжя про Сина Божого говориться не прямо, а завуальовано. А формою такого художнього завуальовання змісту стає символ зірки, що має зійти від коліна Якова.

Крім того, вказані символи є безособовими і розгорнутими, а за ступенем відповідності образу первообразу – різнототожними. У першому і другому символі Христос тотожний сонцю збільшеною мірою. Адже в одному випадку він освітлює гори та пагорби потрійною сонячною зорею, а в другому – світить «паче» сонця. Тож народжений Син Божий світить сильніше за природне світило. Натомість, у третьому символі Христос відповідає сяйву зірки Якова рівною мірою. Відтак тематичний блок «світлових» символів встановлює просторовий вимір образу Христа. Сяйво Творця, цієї уявної зірки Якова, знаходиться поза Всесвітом. І тому його можна визначити лише як таке, що є більшим, ніж сонячне сяйво.

Не менш показовою виглядає символізація сакральної пари у творі. Як і у Службі на Різдво Богородиці, особливість символізації сакральної пари полягає у тому, що гімнограф підбирає такі позначення Сина Божого та Діви Марії, які разом утворюють сакральне ціле. Спаситель та Божа Матір порівнюються із розквітлим жезлом: «Ис корени Иосеова жьзль прозябе Мария роди намь Спаса мируу вьсемоу» [7, 356]. Пречиста Діва Марія – це той жезл, який несподівано проріс, тобто дав цвіт. І цим цвітом виявився Ісус Христос. Таке ж ціле реалізоване й у Службі на Різдво Богородиці та Службі на Воздвиження Хреста.

Структурні параметри символу розквітлого жезлу повністю співпадають із параметрами цього ж символу у Службі на Різдво Богородиці та Службі на Воздвиження Хреста. Відомий старозавітний предмет (жезл Аарона) є одним із прообразів Сина Божого та Діви Марії у Різдвяних азбучних стихирах. І оскільки цей символ наділяється різним семантичним навантаженням (у Службі на Різдво Богородиці та у Стихирах перед Різдвом Христовим позначає святу пару, а у Службі на Воздвиження Хреста – Животворний Хрест, на якому Спаситель переміг смерть), то можна стверджувати, що розквітлий жезл – образна універсалія з широким діапазоном літературного застосування.

Символ розквітлого жезлу не єдина універсалія у творі. Схожими за типом образу та функціональністю можна вважати і символічні зіставлення святої пари із:

- вмістилищем Невмістимого («Живоносное чръво пошьшее паче ества зиждителя своего» [7, 354]);
- неопалимою купиною («В Синаи прообразова купину неопалимоу рождествьм являя Богородица Матере» [7, 364]);
- безсім'яним плодом Діви («Пръчистая Дъво его же роди бе-мене» [7, 372]);

- Тим, хто відчиняє «другі» двері, оскільки «перші» зачинилися («Двері отвірзъ пагы пьрвыя жизни женою бо затворися и двою отвірзесе» [7, 370]).

У свідомості гімнографа непізнана таємниця породження людиною Господа продукує цікаві, релігійно глибокі картини: вміщення Невмістимого, горіння та незгорання куща, плід, що проріс без сім'я і залишив Матір Дівою, відкриття «других» дверей на шляху людини до Бога після того, як «перші» (райські) закрило гріхопадіння прабатьків.

Розглянемо літературне походження вказаних символів. Перший і третій символи (вмістилище Невмістимого та безсім'яний плід Діви) мають однакове першоджерело – євангельський діалог архангела Гавріїла з майбутньою Богородицею про те, що у неї від Святого Духа повинен народитися Спаситель миру [Лук. 1, 26–38]. Другий символ (неопалима купина) походить з старозавітної розповіді про зустріч пророка Мойсея з Богом на горі Хорив [Вих. 3, 1–3]. А четвертий символ (відчинення «других» дверей) водночас має біблійне і святоотецьке походження. Адже, з одного боку, символ закритих дверей відсилає нас до розмірковування пророка Єзекіїля про те, що Господь пройде «східними» воротами святилища, і вони залишаться зачиненими [Єзек. 44, 1–2]. З іншого боку, зачинені «східні» ворота – символ, що активно використовується для позначення Діви Марії у Службі на Різдво Богородиці. Утім, у Різдвяних азбучних стихирах ідея проходження крізь «східні» ворота не актуалізується. Натомість авторська увага акцентована на уявленні про Божу Матір як про двері, якими Син Божий прийшов у світ. А оскільки Христос прийшов виправити наслідки первородного гріху, то його прихід знаменує собою відчинення «других» дверей – відновлення через Діву Марію втраченого духовного потенціалу людини. Напевно, символ відкритих «других» дверей можна вважати гімнографічною редукцією старозавітного символу закритих «східних» дверей, реалізованого у Службі на Різдво Богородиці. Відтак укладач Стихир перед Різдвом Христовим знаходиться під впливом і біблійної, і ранньосередньовічної гімнографічної традиції.

Інші структурні параметри вказаних символів такі. За приналежністю до суб'єкта / об'єкта усі чотири безособові, адже належать до явищ, у тому числі, і до абстрактних (вмістилище Невмістимого). За наявністю пояснювального контексту усі символи подаються розгорнутими. І такими, що відповідають об'єктам зіставлення рівною мірою. За ознакою спроможності виносити в собі Творця світу Богородиця тотожна вмістилищу Невмістимого. За ознакою спроможності утримувати в собі Всевишню Силу і не бути пошкодженою – тотожна неопалимій купині. За ознакою спроможності народити без фізичного зачаття і залишитися Дівою – тотожна Діві, що має безсім'яний плід. І за ознакою проведення Христа («нового» Адама) в світ – тотожна «другим» відкритим дверям.

У Різдвяних азбучних стихирах вмістилище Невмістимого, неопалима купина, безсім'яний плід Діви та «другі» двері – символічні прообрази сакральної

пари. Позаяк вказані прообрази є досить поширеними не тільки у гімнографічних (скажімо, укладач Служби у Неділю перед Різдом Христовим послуговується символом вогняної купини: «Показави огньмъ Мосѣови купиноу паче оума бо видѣ таино» [5, 348]), але й у інших жанрах середньовічної клерикальної літератури. Причому у різножанрових творах ці прообрази завжди використовуються в одному й тому самому значенні – символізують Діву Марію та її чудесний плід – Ісуса Христа. Оскільки ж ці символи функціонують як свого роду «загальні місця», їх можна назвати образними універсаліями з фіксованим діапазоном літературного застосування.

Загалом, усі символи святої пари мають одне спільне значення у Стихирах перед Різдом Христовим. Богородиця – провідник, що забезпечив прихід Бога у світ. А те, що укладач пам'ятки провадить цю думку за допомогою лише загальноновживаних символів, які закріпилися ще у творах близькосхідних та візантійських книжників, свідчить про його слідування ранньосередньовічній літературній традиції символізації святої пари.

У Різдяних азбучних стихирах є ще один, не менш важливий, об'єкт символізації. Це сама подія народження Визволителя світу. В одній із стихир автор визначає цю подію як велике диво: «Дивомъ вся твар одержима чюду страшно уявльшюся на земли трепетно оужасаетъся зиждителя приемлющи въ нищетьнѣ образѣ лежаща пеленами повита» [7, 354]. Те, що Творець світу прийняв скромний образ повитого пеленами немовля, – диво, перед яким трепече кожне творіння.

Символічне зіставлення самого факту народження Христа із незбагненим дивом є біблійним за своїм походженням. Окрім численних старозавітних пророцтв про чудесне походження Спасителя від Діви, тематичними першоджерелами цього символу можна вважати євангельські епізоди: вшанування Сина Божого волхвами і піднесення йому дорогоцінних дарів [Матф. 2, 10–12]; здивування пастухів ангельському співу [Лук. 2, 8–20]. Оскільки вказаний символ позначає абстрактне поняття, то він безособовий. Наявність пояснювального контексту вказує на те, що він розгорнутий. І за ознакою непізнаваної таємничості народження Христа дорівнює диву, перед яким тремтять усе живе. «Страшне» диво стає непередметним визначенням незбагненої події – приходу Спасителя в світ.

У Різдяних азбучних стихирах символізація за напрямом встановлення співпричетності явищу дозволяє впровадити три взаємопов'язані ідейно-тематичні лінії. Це, по-перше, надання образу Христа семантики понадсонячного сйива, по-друге, оспівування сакральної пари Спасителя та Діви Марії як духовної єдності, завдяки якій Син Божий з'являється на світі, і, по-третє, втаємничення «дивної» події народження Христа.

Переходимо до символізації за напрямом встановлення співпричетності імені. У Різдяних стихирах гімнограф активно послуговується багатьма символічними іменами Сина Божого. А згідно ранньохристиянського уявлення,

систематизованого в трактаті Діонісія Ареопагита «Про божественні імена», усіяке символічне ім'я Боже розкриває «понадсущну та сокровенну Божественність, боговидно явлену нам у священних Висловах» [3, 261]. Через те кожне «додаткове» ім'я служить богословською інтерпретацією біблійного образу Христа, відтвореному в Стихирах.

Окрім «Христос», у Різдвяних азбучних стихирах найпоширенішим іменем Спасителя стає «Слово». Гімнограф вживає його п'ять разів. Причому чотири рази це ім'я має характерний епітет – «безначальноу». Твердження про те, що Христос – безначальне Слово, сягає апостольських часів. Про це прямо пише апостол Іоанн у вступній частині свого Євангелія [Іоан. 1, 1–10]. У працях учнів апостолів «безначальне Слово» стає одним з основних символічних імен Спасителя.

Інші поширені імена Христа у Різдвяних стихирах – Цар і Володар. Кожне з них вжито по три рази, причому із різними уточненнями. Гімнограф оспівує Спасителя як «віфлеємського Царя», «Царя всіх людей» та «невмістимого Царя». А щодо «Володаря», то це ім'я двічі використано без супровідних епітетів, а один раз Христос постає «віфлеємським Володарем».

Вказані імена досить репрезентативні у загальній концепції прославлення образу народженого Сина Божого. По-перше, «невмістимість» Творця узгоджується з його «безначальністю», явленій в попередньому імені. А також додатково розкриває один із аналізованих вище символів Христа – вмістилище Невмістимого. По-друге, акцент на віфлеємському походженні Царя-Володаря, звісно, не випадковий. Оскільки у творі центральною подією є народження Спасителя, то для автора стає важливим наголосити на виповненні старозавітного пророцтва про те, що Місія постане у Віфлеємі [Матф. 2, 6; Мих. 5, 2–4].

Серед інших імен Христа варто відзначити «Спаситель», «Господь» та «Ізбавитель», які використані по два рази у творі. А також – «Отець», «Бог», «Творець», «Зиждитель» та «Премудрість», які вжито по одному разу. Усі наведені імена відображають біблійну традицію іменування Христа, прокоментовану у вже згадуваному трактаті Діонісія Ареопагита. На особливу увагу заслуговує «Премудрість», одне з найбільш вишукано-завуальованих Божих імен. Вперше це визначення з'являється у старозавітних Притчах премудрого царя Соломона («Премудрость созда Себе Дом и утверди столпов седмь» [Притч. 9, 1]). У ранньохристиянській літературі це ім'я стає чи не найбільш обговорюваним та інтерпретованим, зокрема, в екзегетичних творах святих отців-каппадокійців і, особливо, Григорія Нисського.

Багате розмаїття символічних імен вказує на акумулювання тривалої святоотецької традиції іменування Сина Божого у Різдвяних азбучних стихирах. Гімнограф послуговується широким спектром загальноживаних визначень Христа. І при цьому особливо наголошує на «передвічності» Бога-Слова (5 разів), на виконанні ним місії духовного спасіння людства (сумарно – 4 рази) та на його віфлеємському походженні (2 рази).

Тепер зосередимося на третьому напрямі символізації – встановленні співпричетності Богу. На перший погляд, встановлення співпричетності Богу у гімнографічному творі, присвяченому народженню Спасителя, видається концептуально надлишковим. Однак саме цей компонент якнайкраще дозволяє показати християнське со-підпорядкування іпостасей Св. Трійці і, зокрема, взаємини Сина Божого із Богом-Отцем та Богом-Духом.

У Стихирах перед Різдом Христовим взаємодія іпостасей Св. Трійці показана за допомогою виявлення божественної енергії. Оскільки Христос неодноразово відтворюється як Ізбавитель, такою енергією стає благодатна всеперемагаюча сила. Саме цією силою Син Божий визволяє людській рід від лещат гріху: «Нъ приде изъять из истълѣния Владыко противнаго врага низъложити» [7, 354]. Саме цією силою Христос знищує диявольську державу: «Разаряеть адову державу самъ и съмъртную силу» [7, 364]. І саме цій силі дивується безтілесний світ: «Чини бесплътнии ангели и архангели, власти и силы, херовимъ и серафимъ, трепетно дивятся въззирающе» [7, 368]. Благодатна вседолаюча сила служить тим засобом, яким Христос оновлює світ. Відтак ця божественна енергія – головний об'єкт простору Бога-Сина у пам'ятці.

Символізація благодатної сили як одної з божественних енергій, що з'єднує Сина Божого із Богом-Отцем та Богом-Духом, здійснюється і в інших гімнографічних творах різдвяного «господського» циклу. Зокрема, укладач Служби на Різдво (на 25 грудня) зосереджений на тому, аби показати, як благодатна Божа сила, що прийшла в світ з народженням Спасителя, духовно звільнює людство.

Таким чином, у Різдяних азбучних стихирах символізація за напрямом встановлення співпричетності Богу відбувається у відповідності до загальних традицій різдвяної «господської» гімнографії. Автор оспівує триєдину сутність Творця, який через своє народження виказує божественну благодатну силу, що руйнує «диявольську державу» і тим самим позбавляє людину смерті.

У Стихирах перед Різдом Христовим літературна символізація вказаних об'єктів (Ісуса Христа, сакральної пари, самої події народження Спасителя) активно розгортається по усім трьом напрямам. При цьому на кожному напрямі символізація постає не однорідною, а багатоаспектною. За напрямом встановлення співпричетності явищу під символізацію підпадають одразу три об'єкти, що, скоріш, є виключенням, аніж нормою навіть у «господсько-богородичній» гімнографії, де зазвичай разом оспівуються Син Божий та Діва Марія. Образи Христа, сакральної пари та самої події народження Спасителя здебільшого позначаються образами універсаліями з широким (розквітлий жезл) або фіксованим (неопалима купина, безсім'яний плід, двері, тощо) діапазоном гімнографічного застосування. За напрямом встановлення співпричетності імені естетичному осмисленню піддано майже півтора десятки символічних найменувань Христа, серед яких найпоширенішими виявилися «Слово» та «Спаситель» («Ізбавитель»). А за напрямом встановлення співпричетності Богу акцент зроблено на особливій формі взаємодії між трьома іпостасями Св. Трійці.

Цією формою є виявлення благодатної всеперемагаючої сили – божественної енергії, що долає диявольське царство гріху і звільняє людину. У результаті такої символізації виникає складний, але цілісний образ Місії–Визволителя.

Список використаної літератури

1. Верещагин Е. М., Крысько В. Б. Наблюдения над языком и текстом архаичного источника – Ильиной книги (начало). *Вопросы языкознания*. Москва, 1999. № 2. С. 3–26.
2. Иванова-Константинова К. Два неизвестни азбучни акростиха с глаголическа подредба на буквите в среднобългарски празничен миней. *Константин-Кирил Философ: Доклади от симпозиума, посветен на 1100-годишнината от смъртта му*. София, 1971. С. 341–365.
3. Корпус Ареопагитикум. О божественных именах. *Восточные отцы и учителя Церкви V века*. Москва, 2000. С. 261–322.
4. Попов Г. Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Мефодия. *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия). XIII Международный съезд славистов (Любляна, 15–21 август 2003). Доклади*. Scienze-Sofia, 2003. С. 30–55.
5. Служба на Неделю перед Рождеством Христовым. *Ильина книга*. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / Лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 338–352.
6. Служба на Рождество Христово. *Ильина книга*. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / Лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 376–404.
7. Стихиры перед Рождеством Христовым. *Ильина книга*. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / Лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 352–372.

Dzhidzhora Ye.V.

D. Sc.(Philology), Professor at the Chair of Philology
Department of Ukrainian Literature
Odessa I.I. Mechnikov National University
dzhidzhora@gmail.com
ORCID ID0000–0003–3221–4866

STYKHYRY BEFORE CHRISTMAS IN ILLINA'S BOOK: OBJECTS OF SYMBOLIZATION

The article examines the hymnographic monument of the early Slavic literary Middle Ages – Stykhyry before Christmas, which are contained in the Illina's Book. Jesus Christ is the main object of worship in the Christmas alphabet Stykhyry. Another object of symbolization is the scraper couple (Jesus Christ and the Virgin Mary). The third object is the event of the birth of the Liberator of the world. In Stykhyry before Christmas, the literary symbolization of these objects is actively unfolding in all three directions. At the same time, in each direction the symbolization appears not homogeneous, but multifaceted. In the direction of establishing complicity in the phenomenon, three objects fall under the symbolism at once, which is rather an exception than the norm even in the «godly-virgin» hymnography, where the Son of God and the Virgin Mary are usually celebrated together. Images of Christ, the sacred couple, and the event of the Savior's birth are mostly represented by figurative universals with a wide (blossoming scepter) or fixed (unburned bush, seedless fruit, door, etc.) range of hymnographic applications. And in the direction of establishing

communion with God, the emphasis is on a special form of interaction between the three incarnations of the Holy Trinity. This form is the manifestation of the gracious all-conquering power – the divine energy that overcomes the devilish realm of sin and liberates man.

Key words: *medieval literature, hymnography, Stykhyry before Christmas, symbol.*

Reference

1. Vereshhagin E. M., Krys'ko V. B. (1999) Nabljudenija nad jazykom i tekstem arhaichnogo istochnika – Il'ina knigi (nachalo) [Observations on the language and text of the archaic source – Il'ina's book (beginning)]. Voprosy jazykoznanija. № 2. S. 3–26 [In Russian].
2. Ivanova-Konstantinova K. Dva neizvestni azbuchni akrostiha s glagolicheska podredba na bukвите v srednoblgarski prazdnichen minej [Two unknown alphabetic acrostics with Glagolitic arrangement of letters in a Middle Bulgarian holiday pass].
3. Konstantin-Kiril Filosof: Dokladi ot simpoziuma, posveten na 1100-godishninata ot smrtta mu. Sofija, 1971. S. 341–365 [In Bulgarian].
4. Korpus Areopagitikum. O bozhestvennyh imenah [About divine names]. Vostochnye otcy i uchiteli Cerkvi V veka. M., 2000. S. 261–322 [In Russian].
5. Popov G. Akrostih v gimnograficheskom tvorchestve uchenikov Kirilla i Mefodija [Acrostic in the hymnographic work of the disciples of Cyril and Methodius].
6. La poesia liturgica slava antica (Drevneslavjanskaja liturgicheskaja poezija). XIII Mezhdunarodnyj sezd slavistov (Ljubljana, 15–21 avgust 2003). Dokladi. Scienze-Sofia, 2003. S. 30–55 [In Russian].
7. Sluzhba na Nedelju pered Rozhdestvom Hristovym [Sluzhba for the Week before Christmas]. Il'ina kniga. Rukopis' RGADA, Tip. 131 / Lingvisticheskoe izdanie, podgotovka grecheskogo teksta, komentarii, slovoukazateli V.B. Krys'ko. M., 2005. S. 338–352 [In Old Slavic].
8. Sluzhba na Rozhdestvo Hristovo [Christmas sluzhba]. Il'ina kniga. Rukopis' RGADA, Tip. 131 / Lingvisticheskoe izdanie, podgotovka grecheskogo teksta, komentarii, slovoukazateli V.B. Krys'ko. M., 2005. S. 376–404 [In Old Slavic].
9. Stihiry pered Rozhdestvom Hristovym [Stihiry before Christmas]. Il'ina kniga. Rukopis' RGADA, Tip. 131 / Lingvisticheskoe izdanie, podgotovka grecheskogo teksta, komentarii, slovoukazateli V.B. Krys'ko. M., 2005. S. 352–372 [In Old Slavic].

Статтю подано до редколегії 6 вересня 2021 р.

УДК 821.161.2.– 3. 75

Добробабіна О. Ю.,

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра загального та слов'янського літературознавства
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, г. Одеса, Україна
dobroolur@yandex.ru
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251877](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251877)

МОВНА ПАРАДИГМА В ПОВІСТЯХ Л. ТОЛСТОГО 80-Х – 90-Х РОКІВ ХІХ СТ.

У статті аналізуються форми та типи мовлення: «монологічні», «діалогічні». Досліджується специфіка організації «мовленнєвих форм». Приділено увагу архітектоніці і пропорційному співвідношенню різних «мовленнєвих форм». У центрі уваги – повісті Л. М. Толстого пізнього періоду його творчості. Виявлено головні функції прямої мови у цих творах: визначення рис характеру героя, його оточення, епохи, до якої він належить. Йдеться також про зв'язок між мовним та сюжетним рівнями повістей Л. М. Толстого, кожна з яких є художньою системою та окремим художнім світом. Досліджено мовну організацію повістей Толстого, а саме – зв'язки між окремими частинами тексту, абзацами. Звернуто увагу на місце діалогічної, а також неупорядкованої мови у повістях. Вивчено роль внутрішніх монологів (віддзеркалення процесу рефлексії героїв, боротьби різних мотивів поведінки, подвоєність свідомості і так інші). Авторка статті обґрунтовує висновок про те, що Л. Толстой перетворив логічне внутрішнє мовлення в особливий, сильний засіб аналізу, який володіє безпосередньою достовірністю: людина аналізує сама себе, використовуючи розчленовані формулювання.

Ключові слова: типи діалогу, внутрішній монолог, авторська ремарка, «психологічні мотиви», Л. М. Толстой

У творах Л. Толстого «мова» виявляє подвійну цілеспрямованість. Одну – в системі зображуваної письменником свідомості персонажа; іншу – в цілісній системі твору.

Повісті письменника, створені у пізній період («Крейцерова соната», «Диявол», «Отець Сергій») містять безліч цікавих для дослідника мовленнєвих типів. Мовлення персонажів практично спрямоване, підкреслено комунікативне, як правило, сприяє інформуванню чи дезінформації співбесідника, часто спонукає його до дії і в той же час емоційне, ефективне. Звичайно, є й інші мовленнєві типи, обумовленість яких глибоко «прихована».

Л. П. Якубинський у праці «О диалогической речи» відзначає важливість питання «про цілі мовленнєвого висловлювання». У праці науковця йдеться про автоматизм висловлювання, про стійкі побутові шаблони, рефлекторність мовленнєвого висловлювання (не так мети, як причини, мотиву висловлювання), здатності мовленнєвої акції викликати мовленнєву ж реакцію і т. д. [11, 94].

У творах пізнього Л. Толстого, як показав аналіз, рефлексорне діалогічне мовлення, за задумом письменника, виникає від багатьох імпульсів: не тільки з потреби персонажа відгукнутися реплікою на репліку, але і довільно, як вияв зовсім безупинно працюючого внутрішнього мовлення («думки навздогін»).

Л. Толстой невідступно слідкує за словесним «дійством», яке супроводжує вчинки персонажа, оскільки одне із основних завдань толстовського психологізму – обумовленість і цілеспрямованість слова. Художник підкреслює реальний зв'язок розмови з певною ситуацією і одночасно – незбіг, неспіввідносність між «ситуативним» висловлюванням і його прихованим «особистим» мотивом.

Психологічні мотиви особливо ясні у мовленні практично комунікативному, яке містить цілеспрямовану інформацію.

У повістях Л. Толстого 80–90-х років, як правило, ситуація викликає словесну реакцію на зовнішнє враження, на репліку співбесідника; ситуація примушує говорити, коли хотілося б мовчати, дотримуватися канонічних тем та мовленнєвих шаблонів. Тут виникає «двоєка» обумовленість – зовнішня і внутрішня. Слід відзначити, що Л. Толстой власне художньо дослідив феномен (як засіб комунікації) розмови людей. Художник з властивим йому аналітичним проникненням в обумовленість усього сущого, довів уточнення, деталізацію обумовленості мовлення аж до кожної окремої репліки персонажа, навіть до репліки нібито випадкової.

У творах Л. Толстого останнього періоду життя і творчості мовлення дійових осіб цілком цілеспрямоване. Свідчити про характер героя, про середовище й епоху, які його породили, про його переживання і думки, події, сприяти розгортанню сюжету – всі ці функції виконує пряма мова у творах Л. Толстого. Але вона ними і не обмежена. Л. Я. Гінзбург вважає, що толстовський переворот у розумінні й змалюванні людини був і переворотом у праці письменника над словом. «Виконуючи свої сюжетні і характерологічні завдання, це слово виходить за межі сюжету і характеру, в безмежну зону пізнання цілого життя» [3, 352].

Творчість Л. Толстого містить не тільки безліч типів мовлення, але і виявляє небачене пізнання та проникнення у суть мотивів мовленнєвої поведінки. У цьому плані дійсним предметом художнього дослідження для письменника було, звичайно, не «рефлексорне» або чисто ситуативне мовлення, а ті глибоко «заховані пружини», цілеспрямованість яких виявити може тільки спеціальний аналіз.

Л. Толстого цікавлять психологічні пружини, які рухають розмову, і одночасно – сама розмовна ситуація, соціальна фактура типового діалогу.

Толстовська типологія прямої мови, на нашу думку, породжена його розумінням соціально-психологічної обумовленості «всього сущого», і одночасно узгоджується з моральними уявленнями письменника. Типологія слова в цій системі невіддільна від етики слова. Вона підпорядкована толстовському «розподілу» людей на штучних і на обдарованих чуттям (з інтуїтивним розумінням істинних цінностей життя).

Так, спочатку Позднишев, «пан, що тримається осібно», старанно уникає спілкування з пасажиром, на питання відповідає коротко і різко, але у вагоні починається розмова про кохання і шлюб; одна дама поспішає висловити свої судження, які здаються їй дуже новими: «Адже, головне те, чого не розуміють такі люди – це те, що шлюб без кохання не є шлюбом, що тільки кохання освячує шлюб і що шлюб істинний тільки той, який освячує любов» [8, Т. 12, 145]. Позднишев прислуховується до того, про що говорять співбесідники, а потім і сам бере участь у розмові.

– Яке ж це кохання... кохання... кохання освячує шлюб? – сказав він, запинаючись» [8, Т. 12, 46].

Так Л. Толстой прагне проникнути в суть судження, відшукуючи ще більш особисту, інтимну тему, заховану в глибині, здавалось би, об'єктивних інтересів.

При першому зіткненні думок питання про кохання і шлюб залишається відкритим, спільної думки співрозмовники не знаходять. Так письменник констатує, наскільки питання про шлюб важне, складне і не може бути розв'язане у дусі модних, відомих «теорій» про «вільну любов». Коли співбесідники розходяться, схвильований Позднишев звертається до чоловіка, який мовчав під час бесіди: «Так хочете, я вам розповім, як я цим самим коханням був доведений до того, що зі мною трапилось» [8, Т. 12, 149]. Ця фраза у кінці другого розділу служить перехідним містком від розділу другого до третього, до розповіді Позднишева про себе.

Перша сцена у вагоні і створює настрій, готує читача до сприймання сповіді героя. Сповідь Позднишева – це своєрідний «діалогізований монолог», монолог, що зрідка переривається репліками співбесідника. Позднишев говорить непродумано, хаотично, часто повторюючись. Безсистемність, неупорядкованість мовлення свідчать про нестерпний внутрішній стан героя, про його душевний неспокій, розлад. Схвильована, змучена людина, відкинувши всілякі умовності світського етикету, абсолютно відкрито описує свій стан, говорить спеціально грубо, називаючи речі точними, часом вульгарними іменами. Глузування, висміювання, отруйна іронія забарвлює всю розповідь про дворянські сім'ї. Про себе він говорить так: «Так, свинею я був жахливою, а уявляв, що я ангел» [8, Т. 12, 155]. Така різка, сатирична манера висловлювання сама по собі вже є викликом усім морально-етичним принципам, яких дотримувалися у світському товаристві. Мова сповіді героя абсолютно неприйнятна у тому середовищі, в якому він жив досі. Сповідь Позднишева «пересипана» фразами-поясненнями, метафоричними порівняннями, численними повторами. За змістом – це обвинувачення, яке персонаж оголосив сам для себе.

Відразу помітно, що в аналізованих повістях письменник використовує найрізноманітніші різновиди діалогу, в тому числі й такі, які вводити в літературу зовсім не було прийнято: наприклад, мовленнєві шаблони, які заповнювали «мовчання» персонажів у період сильних переживань.

Діалоги-шаблони Л. Тостой використовує значно частіше в повісті «Диявол», ніж у «Крейцеровій сонаті».

Євгеній Іртенєв, якого «нездоланно тягне» до Степаниди, через почуття сорому, не може відверто поговорити навіть з близькими людьми. Тому у його розмовах з матір'ю, дружиною виявляється недоговорювання, неприродність, нещирість. У мові Позднишева багато розгорнутих і повторюваних фраз, в основі яких є пряме протиставлення і заперечення. Цей же прийом розгорнутих повторень, у основі яких лежать прямі протиставлення і заперечення, Л. Толстой використовує в повісті «Диявол» (Іртенєв, наприклад, кілька разів у розмові з матір'ю повторює: «сується... – але все ж сується», «не розуміє і не може розуміти»).

Життя Іртенєва минає у пустих балачках. Л. Толстому потрібні ці «пусти балачки» для того, щоб якнайширше охопити і представити словесні прояви людини. У контексті твору такі розмови допомагають розкрити характер героя, повідомляють про ситуації, в яких він знаходиться.

Саме аналіз діалогів-шаблонів дає змогу простежити «незбіг», непрямі відношення між ситуативним висловлюванням і його прихованим мотивом, між двоїстою обумовленістю слова – зовнішньою та внутрішньою.

У прямій мові Євгенія Іртенєва зовнішня і внутрішня обумовленість висловлення рідко збігаються; мотиви, мета висловлювання не збігаються з особистими переживаннями, відчуттями, думками (на відміну від мови Позднишева). Десь «в глибині» він розуміє, що повинен сказати саме це, а не щось інше, оскільки герою необхідно ховати від близьких людей свої ганебні думки і почуття.

Навіть спілкування Євгенія із Степанидою відбувається якимось дивно. У повісті немає жодного повного, розгорнутого діалогу між ними, тільки окремі фрази. Створюється враження, що спілкуються вони поза волею Євгенія: «Він пробував поговорити з нею...»; але зробити це йому важко, зрештою він говорить не про свої вчинки, а про вчинки Степаниди, яка у зраді своєму чоловікові не вбачає нічого неприродного.

Увага письменника до окремих фраз і слів Степаниди, «хвацтво, розв'язність» її мови – це своєрідна мікрохарактерологія, одночасно, можна сказати, і пізнання етичної якості лексичних забарвлень.

Надзвичайно рідко, переборовши сором, Іртенєв говорить про те, що його дійсно турбує, що полонить усі його думки. І тільки одного разу, у розмові з дядьком, Іртенєв зовсім відвертий, і ми бачимо всю глибину страждань, моральних мук, які перетворили його життя на пекло.

Діалоги в творах Л. Толстого пізнього періоду нібито обростають плоттю зображуваного, але все ж залишаються аналітичними. Для Л. Толстого репліка – ще сирий матеріал; тільки супровід авторських слів остаточно оформлює її смисл, часто його змінює, перемикає репліку в інший, прихований контекст; така організація мовлення характерна і для повісті «Отець Сергій».

Розмова Касатського з нареченою, з генералом й ігуменом монастиря, діалоги з Маковкіною і купецькою дочкою Мар'єю, наприклад, протікають при найвищій напрузі психологічного контролю. Ці «уривчасті» діалоги вважалися на той час антидраматургічними. У цьому творі Л. Толстой поєднує максимальну обумовленість розмови, тобто її емпіричну залежність, від певної ситуації і незбіг інтенції висловлювання з його зовнішнім оформленням, словесною оболонкою. Впадає в око характерно емпіричне (на відмову від ідеального) співвідношення з ситуацією і непряме (у своїй різноплановій обумовленості) співвідношення між висловлюванням та внутрішнім мотивом. Звідси «двоїсте» мотивування Л. Толстого – зовнішнє й внутрішнє, яке і породило всю поетику «підводних течій» діалогу.

Бездушному слову з його грубою точністю письменник протиставляє слово інтуїтивне (мова Позднишева, Іртенєва, Касатського), відкриваючи в ньому безконечну смислову перспективу.

Р. А. Єжова вважає [4, 23], що в дотолстовській літературі зовнішнє мовлення переходило у внутрішнє непомітно, без якісних змін. Саме Л. Толстой функціонально відділив зовнішнє мовлення від авторської мови і від розмовного мовлення персонажів.

Зображення у творі інтуїтивного розмовного мовлення відкривало шлях внутрішнім монологам. Внутрішні монологи в повістях Л. Толстого 80–90-х років є формою психологічного аналізу пристрастей, думок, почуттів персонажів, їхніх роздумів, мрій і спогадів; вони психологічно обґрунтовують різні стадії прийняття рішення, розкривають структуру вольових актів, боротьбу мотивів; у монологам можна простежити складний процес зародження і перебігу почуттів.

У зв'язку з цим В. В. Виноградов розрізняє два типи монологів: ірраціональний, що нібито відтворює внутрішнє мовлення (настільки, наскільки ця неоформлена стихія може бути зафіксована словами), більш умовний, цілком логічний; останній В. В. Виноградов розглядає швидше як виняток, відхилення (хоч і суттєвий) від толстовського принципу побудови внутрішнього мовлення [1, 179].

Два типи внутрішніх монологів у Л. Толстого «відбивають» особливості його художнього світу. Аналітику – Толстому було необхідне розчленування матеріалу. Аналітичними засобами (аж до підкреслено логізованого, часом дидактичного синтаксису) письменник руйнував абстрактні оболонки життя, наближаючись до того, що він вважав його природою, природною сутністю.. Своєрідним цим сполученням Л. Толстой нагадує Ж.-Ж. Руссо.

У повістях «Крейцера соната», «Диявол», «Отець Сергій» Л. Толстой перетворив логічне внутрішнє мовлення в особливий, сильний засіб аналізу, який володіє безпосередньою достовірністю: людина аналізує сама себе, використовуючи розчленовані формулювання. У досліджуваних повістях, на нашу думку, слід виділити декілька різновидів внутрішніх монологів. По-перше, це моно-

логи, які характеризуються замкненим ходом думки, послідовністю розвитку думки у формі упорядкованих роздумів. Другий різновид монологів – у яких рух думки ускладнюється різними «вставками» (в тому числі такими, що передають зовнішні враження), внаслідок чого утворюються два потоки думки, що подекуди перехрещуються і взаємодіють між собою. І нарешті, монологи, в яких письменник створює узагальнену характеристику психологічних станів персонажів.

Внутрішні монологи в повісті «Крейцерова соната» достовірно відтворюють душевний стан героя. Це монологи логічні (хоча в них простежуються й елементи ірраціонального внутрішнього мовлення, яке, одночасно, відтворюється й авторською непрямою мовою). Аналізуючи свої вчинки, герой звертається до розчленованих формулювань. У цих внутрішніх монологів виявляється те «холодне» збудження, викликане надмірними ревнощами, яке призвело до катастрофи: «Як я міг поїхати? говорив я собі, згадуючи їхні обличчя. – Хіба не ясно було, що між ними все відбулося в цей вечір? і хіба не видно було, що вже в цей вечір між ними не тільки не було ніяких перепон, але що вони обоє, головне вона, відчували деякий сором після того, що трапилося з ними?» [8, Т. 12, 210].

Як бачимо, роздуми Позднишева утворюють два «паралельних потоки» думок, але для героя важливі і зовнішні враження (звідси дещо спрощений, вульгаризований стиль «опису» зовнішності дружини). Перед читачами відкривається не тільки зростаюча буря ненависті, підозр, гіркоти та гніву, але і ясність свідомості людини, яка готова здійснити злочин.

У повісті «Диявол» переважають логічні внутрішні монологи, в яких також використовуються розчленовані формулювання, що передають неможливість для Іртенева зрадити кохаючу його дружину; відчай і «жах», які він відчував, «борючись з самим собою». Наприклад: «Буде те, що я знову собі скажу, що я не хочу, що я кину, а я тільки скажу, а буду ввечері на задворках, і вона знає, і вона прийде. Або люди дізнаються і скажуть дружині, або я сам скажу їй, тому що не можу брехати, не можу я так жити» [8, Т. 12, 250].

У цьому монолозі ми спостерігаємо конкретну форму «внутрішньої діалогізації», характерної для мови творів Л. Толстого – розшарування свідомості на суперечливі внутрішні голоси, які відбивають максимальну роздвоєність внутрішнього світу персонажа.

Внутрішні монологи в повісті «Отець Сергій» малюють боротьбу протиріч, різних мотивів поведінки у свідомості Касатського; «мовленнєвий підтекст» цих монологів відбиває роздвоєність внутрішнього світу особистості, засудження Касатським власних вчинків і пристрастей. Ось приклад: «Невже все буде? Батько прийде. Вона розповість. Вона диявол. Та що ж я зроблю? Ось вона, ця сокира, якою я рубав палець». Він схопив сокиру і пішов до келії» [8, Т. 12, 327].

Детальний аналіз мови досліджуваних повістей Л. Толстого і наукові праці філологів, присвячені вивченню стилю письменника у цілому, дозволяють зробити деякі висновки про мовленнєві характеристики персонажів.

1. Мовленнєвий підтекст внутрішніх монологів (більшою мірою, ніж підтекст прямої мови персонажів) відбиває спільну для трьох повістей Л. Толстого («Крейцера соната», «Диявол», «Отець Сергій») боротьбу «свідомого» і «несвідомого» [10, 38] у внутрішньому світі героїв; виражає властиву і Позднішеву й Іртеневу, і Касатському психосоматичну «акцентуалізацію особистості» [5, 90]. Виділяє «екстравертивну спрямованість особистості» [11, 72].

2. Толстовська організація монологів дозволяє найбільш повно досліджувати і змальовувати психологічні, морально-етичні «настанови» твору, характери персонажів і, зрештою, робить мовленнєві характеристики провідним засобом психологічного аналізу і структурної організації тексту.

3. Письменник, використовуючи мовленнєві характеристики, змальовує психологічний стан героїв у безпосередньому й індивідуальному, неповторному перебігу думок і почуттів. Л. Толстой переконливо показує (саме з допомогою монологу), як сильне почуття починає рухати весь складний механізм психіки персонажів, викликає у їхній свідомості безліч думок, образів пам'яті й уяви; як у цьому процесі змішуються різні сфери й рівні внутрішнього світу людини.

4. Л. Толстой не прагне до «імітації» мовлення своїх героїв і ніколи не зупиняється перед умовністю, відображаючи потік свідомості. Він змішує алогічне «внутрішнє мовлення» з логічним і навіть з книжною мовою – в залежності від того, яке у певний момент, у конкретному творі, психологічне завдання вирішується: звідси й різноманітність побудови, форми описуваних стилів мовленнєвого спілкування у досліджуваних повістях.

5. Письменник представляє пряме і «внутрішнє» мовлення персонажів в його глибокій психологічній та мовній правдоподібності, поєднуючи в своєму підході інтерес до ірраціонального і раціоналістичного.

Саме це і дає підстави зробити висновки про психолінгвістичну спрямованість, про оригінальну, не звичайну семантичну і лексико-стилістичну забарвленість організації мовлення персонажів у повістях Л. М. Толстого 80-х – 90-х років.

Список використаної літератури

1. Виноградов В. В. О языке Л. Толстого (50–60-е годы). *Литературное наследство*: В 45 т. Москва, 1939. Т. 35. С. 179–189.
2. Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект. Б. М. Гаспаров. *Семантика номинации и семиотика устной речи*. Тарту, 1978. С. 181–193.
3. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград, 1979. 221 с.
4. Ежова Р. А. Монолог и его функции в епосе Л. Н. Толстого. *Русская речь*. 1983, № 6. С. 21–25.
5. Леонград К. Акцентуирование личности. Киев, 1982. 230 с.
6. Страхов И. В. Психологический анализ в творчестве Л. Н. Толстого. *Вопросы психологии*. 1978. № 4. С. 9–21.
7. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 12. Москва, 1963. С. 140–258.
8. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. Москва, 1996. 124 с.
9. Фрейд З. Психология бессознательного. Москва, 1990. 440 с.
10. Юнг К. Психологические типы. Москва, 1991. 210 с.
11. Якубинский Л. П. О диалогической речи. *Русская речь*. 2006. № 1. С. 20–37.

Dobrobabina O. Yu.

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of General and Slavic Literary Criticism
dobrooolur@yandex.ru

LANGUAGE PARADIGM IN THE NOVELS OF L. TOLSTOY 80-IES – 90-IES OF THE 19TH CENTURY

The article analyzes the forms and types of speech: “monologic”, “dialogical”. The specificity of the organization of “speech forms” is investigated. Attention is paid to architectonics and the proportional relationship of various “speech forms”. The focus is on the stories of L. M. Tolstoy of the late period of his work. The main functions of direct speech in these works are revealed: the definition of character traits of the hero, his retinue, the era to which he belongs. We are also talking about the connection between the linguistic and plot levels of L. M. Tolstoy’s stories, any of which is an artistic system and a separate artistic world. The linguistic organization of Tolstoy’s stories is investigated, namely, the connections between individual parts of the text, paragraphs. Attention is drawn to the place of dialogical, as well as disordered language in the stories. The role of internal monologues has been studied (reflection of the process of reflection of heroes, the struggle of different motives of behavior, the doubling of consciousness, etc). The author of the article substantiates the conclusion that L. Tolstoy turned logical inner speech into a special, powerful means of analysis with immediate reliability: a person analyzes himself using dismembered formulations. The article also examines the relationship between the “speech” and “plot” structures of the work of L. Tolstoy.

Key words: *types of dialogue, internal monologue, author’s remark, “psychological motives”, L. M. Tolstoy*

References

1. Vinogradov V. V. (1939). About the Language of L. Tolstoy (50–60s) [O yazyke L. Tolstogo (50–60-e gody)]. Literaturnoye nasledstvo: V 45 t., Moskva, 35, pp. 179–189. [In Russian].
2. Gasparov, B. M. (1978). Oral Speech as a Semiotic Object [Ustnaya rech kak semioticheskiy obyek]. Semantika nominatsii i semiotika ustnoy rechi, Tartu, pp. 181–193. [In Russian].
3. Ginzburg, L. Ya. (1979). About the Literary Hero [O literaturnom geroye]. Leningrad, p. 221. [In Russian].
4. Ezhova, R. A. (1983). Monologue and its Functions in the Style of L. N. Tolstoy [Monolog i ego funktsii v stile L. N. Tolstogo]. Russkaya rech, 6, p. 21–25. [In Russian].
5. Leongrad, K. (1982). Accentuation of Personality [Aksentuirovanniye lichnosti]. Kiyev, p. 230. [In Russian].
6. Strakhov, I. V. (1978). Psychological Analysis in the Works of L. N. Tolstoy [Psikhologicheskii analiz v tvorchestve L. N. Tolstogo]. Voprosy psikhologii, 4, pp. 9–21. [In Russian].
7. Tolstoy, L. N. (1963). Collected Works: In 20 Volumes [Sobr. soch.: V 20 t.]. T. 12, Moskva, pp. 140–258. [In Russian].
8. Uznadze, D. N. (1996). Psychological Research [Psikhologicheskiye issledovaniya]. Moskva, p. 124 [In Russian].
9. Freyd, Z. (1990). Psychology of the Unconscious [Psikhologiya bessoznatelnogo]. Moskva, p. 440. [In Russian].
10. Yung, K. (1991). Psychological Types [Psikhologicheskiye tipy]. Moskva, p. 210. [In Russian].
11. Yakubinskiy, L. P. (2006). About Dialogical Speech [O dialogicheskoy rechi]. Russkaya rech, 1, pp. 20–37. [In Russian].

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2021 р.

УДК 821.161.1.

Лепішава А. М.

кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік
кафедры рускай літаратуры

Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

К. Маркса, 31, г. Мінск, Беларусь, 220030

elena_tochilina@mail.ru

ORCIDiD0000-0003-3779-7394

[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251882](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251882)

**БЕЛАРУСКАЯ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГІЯ
ПАКАЛЕННЯ «НЕТУТЭЙШЫХ»: «КЛЮЧЫ» ДЛЯ
ПРАЧЫТАННЯ, ПАДЫХОДЫ, ІМЁНЫ**

Артыкул прысвечаны адмысловай, падкрэслена эксперыментальнай плыні ў сучаснай беларускай драматургіі, спрэчнай у эстэтычным плане, але ж надзвычай паказальнай у якасці інтэнцыі літаратурнага развіцця, якая знітуе беларускую літаратуру з досведам сусветнага (пост)авангарднага мастацтва. Прапанаваны новы падыход да свядома неканвенцыйных тэкстаў, праз якія яна рэалізавалася. Ён прадугледжвае ўлік эстэтычнай канцэпцыі мастацкага руху «Бум-Бам-Літ» (сярэдзіна 1990-х гг.), у рэчышчы якой адбывалася станаўленне аўтарскіх інтывідуальнасцяў, а таксама магістральнай тэндэнцыі развіцця сусветнай драматургіі і тэатра, адзначанай перфарматыўна-рэцэптыўным паваротам.

Ключавыя словы: беларуская эксперыментальная драматургія, (пост)авангард, «нетутэйшыя», «Бум-Бам-Літ», неканвенцыйная эстэтычная стратегія, перфарматыўна-рэцэптыўны паварот.

Для сучаснага даследчыка, які мусіць існаваць у прасторы мультымедыянасці, полікультурнасці, інфармацыйнага буму, шматлікіх версій рэчаіснасці, беларуская драматургія канца ХХ – пачатку ХХІ ст. падаецца рознакаляровым палатном, яскравыя часткі якога нясуць адбітак супярэчлівага часу – латэнтнай канфрантацыі ўлады і грамадства, зломаў праз увесь маральна-духоўны падмурак жыцця, выбуху эстэтычных пошукаў.

Рэальнае функцыянаванне «двухмоўя» ў Беларусі, няўстойлівая «інстытуалізацыя літаратурнага поля» [22, 99] прывялі да выдзялення ў межах адзінага тэатральна-драматургічнага патоку рускамоўнай (дамінуючай з 2010-х гг., паводле С. Ганчаровай-Грабоўскай [9], А. Масквіна [2], С. Кавалёва [19]) і беларускамоўнай драматургіі, а ў межах апошняй – пакалення «*тутэйшых*» (канец 1980-х – пачатак 1990-х гг.), умоўна названага паводле аднайменнага літаратурнага аб'яднання, і «*нетутэйшых*» (канец 1990-х – 2000-я гг.), пазначанага паводле назвы нявыдадзенага зборніка твораў.

Менавіта пакаленне «*нетутэйшых*» і апынулася ў цэнтры нашай увагі, бо творчасць яго прадстаўнікоў, у адрозненне ад рускамоўных калег (П. Праж-

ко, М. Рудкоўскага, А. Курэйчыка, Д. Багаслаўскага, інш.) і драматургаў папярэдняй генерацыі (П. Васючэнкі, С. Кавалёва, І. Сідарука, М. Арахоўскага, etc.), фактычна апынулася па-за межамі навуковага дыскурсу.

«*Нетутэйшыя*» пачалі актыўна сцвярджаць сябе ў сярэдзіне 1990-х, у кантэксце эстэтычных пошукаў мастацкага руху «Бум-Бам-Літ», з'яўленне якога, на думку А. Бартноўскай [1], С. Кавалёва [12], Г. Кісліцынай [13] і інш., стала новай вехай літаратурнага жыцця ў Беларусі. Таму да новай генерацыі варта аднесці перш за ўсё тых аўтарах, якія ў свой час з'яўляліся «стаўпамі» «Бум-Бам-Літу»: Змітра Вішнёва, Сержа Мінскевіча, Іллю Сіна, Віктара Жыбуля, Ганну Ціханаву (Шханаву), etc. Але ж ёсць падставы аднесці і тых, хто быў блізкі да ягонаў мастацкай канцэпцыі (Вольгу Гапееву, Веру Бурлак (Джэці), Адама Шостака, Васіля Дранько-Майсюка, інш.).

Іх драматургічная практыка засталася на перыферыі літаратурнага працэсу. Так, не ўбачыў свет складзены яшчэ ў канцы 1990-х драматургічны зборнік «*Нетутэйшыя*», асобныя творы друкаваліся ў аўтарскіх кнігах, зрэдку змяшчаліся на старонках часопісаў («Дзеяслоў» [7; 8]), альманахаў («*Беларус*» [5], «*Тэксты*» [11; 24]), анталогій («*Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*» [6]), некаторыя нават існавалі ў самвыдаце («*Воссора россов*» Джэці).

Прычына – у нязвыклых мастацкіх асаблівасцях твораў, якія адразу кідаюцца ў вочы: на сцэне дзейнічаюць пачварныя персанажы, напрыклад, чалавека-, чарапаха-, муха-, рыбападобныя стракозы ў п'есе З. Вішнёва «*Фаракаінавыя мумілюсікі*» ці «набліжаныя да герояў анімацыйнага фільма кампаніі Уолта Дысняя» *Правадніца, Пачварапрыгажун* у тэксце А. Шостака «*Ёў*» з падначэннем «*кінасцэнар*» [24]; адмысловы і хранатоп – прынамсі, усцяж пакрытая снегам пазачасавая прастора («*Яно ы Яно*» І. Сіна), апусцелы спартыўны клуб з дзіркай у падлозе («*Штангай па назе, або накрый казла матам*» В. Жыбуля); чытача / глядача шакуюць брутальна-эпатажныя эстэтычныя рашэнні (мабыць, найбольш радыкальнае – групавыя палавы акт у фінале п'есы І. Сіна «*Яно ы Яно*»); разыходжанне з родавым кодам драмы відавочна і на ўзроўні мовы – гукавай какафоніі («*Катарсіс*» Джэці), распаду на фанемы («*Ёў*» А. Шостака), візуальнай прэзентацыі моўнага радка, напрыклад у «*лабараторнай*» п'есе В. Жыбуля «*Соль-вада*».

Менавіта знарочыстая неканвенцыйнасць пазбавіла гэтыя творы не толькі глядача / чытача, але ж і ўвагі навукоўцаў: наш зварот да іх быў апярэджаны толькі дзвюма працамі, створанымі прадстаўнікамі генерацыі «*тутэйшых*»: прадмовай П. Васючэнкі (пад псеўданімам «*Нехта з тутэйшых*») да нявыдадзенага зборніка і артыкулам С. Кавалёва, дзе канстатуецца: «*На жаль, у адрозненне ад шматлікіх паэтычных, мастацкіх і музычных праектаў, драматургічны праект бумбамлітаўцаў не быў здзейснены*» [12, 306].

Мы прапануем новы падыход да драматургічных эксперыментаў «*нетутэйшых*», які прадугледжвае ўлік эстэтычны канцэпцыі «Бум-Бам-Літу» (якая,

дарэчы, не заўсёды адпавядала творчай практыцы), а таксама магістральнай тэндэнцыі развіцця сусветнага тэатральна-драматургічнага мастацтва ў рэчышчы перфарматыўна-рэцэптыўнага павароту.

У сувязі з першым падкрэслім, што творчасць амаль усіх згаданых аўтараў развівалася пад уплывам эстэтычных пошукаў названага руху, які быў заснаваны ў 1995 г., зведаў і крызіс (1999), і некалькі мадыфікацый («Schmerzwerk», «Другі фронт мастацтваў»). Нонканфармісцкая сацыяльная пазіцыя яго прадстаўнікоў абумовіла зварот да поставангардызму – «актуальнага мастацтва», якое прадугледжвае «выхад аўтара за межы літаратурнага твора ў сферу акцыйнасці і перфарматыўнасці, выкарыстанне тэатралізаваных, да таго ж эпатажных і шокавых метадаў уздзеяння на глядачоў» [23, 91].

Гэта прадвызначыла шэраг эстэтычных прынцыпаў, якія атрымалі найбольш дэталёвую распрацоўку ў кнігах Ю. Барысевіча «Цела і Тэкст» (1998), «Alter nemo» (2003): прагу поўнага разнявольвання творчых імпульсаў, нівеліраванне межаў паміж рознымі відамі мастацтва, рэактуалізацыю здабыткаў першабытнай, «прымітыўнай» культуры (у тым ліку містыфікацыя тэмы Афрыкі), відовішчнасць, эпатажнасць, зварот да досведу сусветнага мастацтва: «тэатра жорскасці» А. Арто, еўрапейскай драмы абсурду, тэатра Б. Брэхта, перфарматыўных практык.

На першы погляд, прычына такога звароту відавочная – маладыя літаратары адчувалі сябе наватарамі ў галіне прыгожага пісьменства, што яскрава ўвасобілася падчас эпатажных акцый перформер-суполак «Тэатр псіхічнае неўраўнаважанасці», «Спецбрыгада афрыканскіх братоў». Але ж падаецца мэтазгодным меркаваць пра асобую рэцэптыўную стратэгію – імкненне ўздзейнічаць на «нацыянальнае падсвядомае», «разняволіць не індывідуальную падсвядомасць, а інтэрсуб'ектнае, інтэрстылістычнае ці інтэрлінгвістычнае мысленне» [4, 10, 19–20].

Такім чынам, ідэйна-эстэтычныя прынцыпы «Бум-Бам-Літу» грунтаваліся на спробах далучыць шлях развіцця беларускай літаратуры да знакавых тэндэнцый сусветнага мастацтва, пераадолець замкнёнасць «у межах нацыянальнага і ментальнага арэала» [3, 114]. Гэта дае падставы адзначыць рэактуалізацыю гвалтоўна перарванай традыцыі беларускага літаратурнага авангарду, прадстаўнікі якога былі фізічна знішчаны ў 1930-я гг.*

Што тычыцца знітавання сцэнічных пошукаў «*нетутэйшых*» з перфарматыўна-рэцэптыўнай тэндэнцыяй развіцця сучаснай драматургіі і тэатра (распрацаванай ў працах Э. Фішар-Ліхтэ, Х.-Ц. Лемана, В. Журчавай, М. Ліпавецкага, С. Лаўлінскага, Н. Малюцінай, В. Цюпы і інш.), то ў мас-

* Генетычныя сувязі з творчасцю прадстаўнікоў беларускага літаратурнага авангарду падкрэсліваюць і зрухары «Бум-Бам-Літу». Так, В. Жыбуль, добра вядомы не толькі як паэт, аўтар некалькіх паэтычных зборнікаў («Рогі гор», 1997; «Прыкры крык», 2001; «Дыяфрагма», 2003) перформер, але і як навуковец, аўтар дысертацыі і шэрагу артыкулаў, прысвечаных развіццю авангарду ў Беларусі. Плённым бачыцца і новы праект літаратара – экскурсіі па Мінску, звязаныя з жыццём і творчасцю беларускіх пісьменнікаў, у тым ліку авангардыстаў.

тацкай структуры гэтых эксперыментальных п'ес можна вылучыць шэраг кампанентаў, якія даюць магчымасць перфарматызацыі драматургічнага выказвання. Сярод іх для нас найбольш істотныя знарочыстая сэнсавая «завуаляванасць» сістэмы персанажаў, драматычнага і сцэнічнага часу-прасторы (у тым ліку візуальных знакаў у тэкстах «змяшанай, крэалізаванай прыроды» [21, 173]), успрыманне якіх немагчыма без рэцэптыўнай актыўнасці, «гранічнага “саўдзельнага” “ўбудавання” ў выяву» чытача / гледача [18, 57].

Так, рэдукцыя персанажа мае, на нашу думку, асабістую падставу – прызнанне «паталагічнай», непераадольна раздробленай падсвядомасці постсавецкага чалавека, які не знаходзіць апоры ні ў побытавым камфорце, ні ў ідэі нацыянальнага адраджэння, ні ў айчынай культуры.

У сувязі з гэтым прывядзем словы вядомага расійскага крытыка П. Руднева, які звязаў цікаўнасць да такога тыпу светаадчування, а таксама скіраванасць мастацкіх пошукаў у рэчышча антыэстэтыкі з сацыякультурнымі фактарамі, якія склаліся ў Беларусі на ўзмежы 1990–2000-х гг. У кнізе «Драма памяці. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е» (2018) прапанавана суб'ектыўнае бачанне іх квінтэсэнцыі – «энтрапіі, вакуумнай, бяздзейснай, добрапрыстойнай прасторы <...>, адлюстраванай наймацнейшым чынам у драматургічным жыцці контркультуры» [20, 406].

На думку даследчыка, менавіта такі сацыяльны кантэкст маюць п'есы П. Пражко – прадстаўніка той самай пісьменніцкай генерацыі, што і «*нетутэйшыя*», які піша на рускай мове. Але калі ў яго творах (з'яўленне якіх у сярэдзіне 2000-х прадвызначыла новы віток у развіцці «новай драмы») гэтае светаадчуванне выявілася ў спробе зафіксаваць «постабсурдны» стан жыцця праз адміранне мовы як сродку камунікацыі, то ў п'есах бумбамлітаўцаў, створаных раней (у сярэдзіне 1990-х), быў абраны іншы шлях – апеляцыя не да свядомасці, а да сферы падсвядомасці чытача / гледача, устаноўка на гранічны эпатаж.

Адсюль – асаблінасці драматургічнай паэтыкі. Так, маладыя аўтары вывелі на сцэну *гранічна дэфармаваных* персанажаў, сярод якіх (акрамя ўжо згаданых) сустракаюцца носьбіты дэвіянтных паводзінаў, напрыклад, Ён («Калекцыянер» В. Гапеевай), Ён («Едзем!» А. Часа), хворы на псіхасаматыку Антыпінта («Катарсіс» Джэці). Ракурс іх падачы адлюстроўвае агульную тэндэнцыю бачання чалавека як істоты экзістэнцыяльнай (дамінуе родавы пачатак, рэдукуюцца сацыяльная прыналежнасць, уласныя імёны), што знайшло шырокае адлюстраванне ў папярэдняй еўрапейскай (драма абсурду С. Бэкета, А. Камю, Э. Іянэска і інш.), рускай (тэатр «абэрыутаў», «новая хваля» 1970–1980-х гг., В. Ерафееў, Н. Садур), беларускай (І. Сідарук, М. Арахоўскі) драматургіі.

Але відавочна і тое, што прадстаўнікі новай генерацыі спрабуюць рэалізаваць увесь патэнцыял гэтай тэндэнцыі – свядома надзвычай дээстэтызуюць персанажаў, што, на нашу думку, сведчыць аб пошуках новых сродкаў адлюстравання «паталагічнай» падсвядомасці.

Адсюль – філасофска-эстэтычны арыенцір на «атэістычны экзістэнцыялізм» (М. Хайдэгер, А. Камю, Ж.-П. Сартр), па-мастацку ўвасоблены ў заходне-еўрапейскай драме абсурду. Дадзеная скіраванасць, з аднаго боку, усведамляецца самімі аўтарамі (эпіграф да п'есы В. Гапеевай «Калекцыянер» – «Пекла – гэта іншыя людзі» (Ж.-П. Сартр)), назва калектыўнага твора «З Новым Годом!», з другога, у шэрагу твораў успрымаецца як эпігонства, бо выкарыстанне абсурдысцкіх прыёмаў у іх з'яўляецца спробай «замацаваць» у тэксце рэальныя падзеі, вядомыя вузкому колу ўдзельнікаў (паездка В. Лупасіна разам з А. Хадановічам у Гомель у п'есе «Памылка Васіля Конева»).

Канфлікт у п'есах «*нетутэйшых*» пазбаўлены развіцця, што таксама ўласціва сучаснай драматургіі, дзе, на думку расійскага тэарэтыка драмы В. Журчавай, замест невырашальнасці ўзнікае «нерашучасць» супрацьстаяння персанажа навакольнаму асяроддзю / дэперсаніфікаванай сіле (Кону, абсурду) з прычыны ягонай слабасці, страчанай псіхалагічнай цэласнасці. Гэта прыводзіць, па-першае, да немагчымасці псіхалагічнай калізіі, па-другое, да прыярытэту калізіі *экзістэнцыяльнай*, існуючай у межах «замаруджанай» сітуацыі з прадвызначаным трагічным вынікам. Невыпадкова прадстаўнікі пакалення «*нетутэйшых*» прытрымліваюцца традыцыі драмы абсурду, жанравы код якой прадугледжвае «агістарычную і адыялектычную драматычную структуру»: «фабула такіх твораў часцей за ўсё падобная да кола, яе накіроўвае не драматычнае дзеянне, а пошук і гульня са словам» [17, 1].

Напрыклад, у п'есе В. Жыбуля «Штангай па назе, альбо Накрый казла матам» (1997) з жанравым падзагалоўкам «спартова-псіхалагічная клаўнада ў адной дзеі» развіццё сцэнічнаму відовішчу забяспечвае нагнятанне алагічных эпізодаў («спартоўцы з даволі сур'ёзным выглядам робяць рухі, нібыта гуляюць у настольны тэніс», «**Стрыжаны** ўвесь час прайграе й бегае за нябачным шарыкам», «**У кепцы** аглядае адрамантаваныя красоўкі, нарэшце абувае іх і пачынае займацца зь нябачнымі спартовымі прыладамі: скакаць празь нябачную скакалку, падымаць нябачныя гантэлі, адбіваць ад падлогі й кідаць у нябачную сетку баскетбольны мяч і г.д.» [11, 224, 228]), якія, нягледзячы на наяўнасць кульмінацыі (супрацьстаяння Навічка і жорсткага Фізрука), заканчваюцца «нічым» – хаатычнай бойкай, што не мае прынцыповых адрозненняў ад даведзеных да абсурду ілюзорных дзеянняў безабаронных, падпарадкаваных таталітарнай сістэме персанажаў.

У драматургіі «*нетутэйшых*» нівелюецца сацыяльна-гістарычная канкрэтнасць мастацкага часу-прасторы, мадэллю якога становіцца *ўмоўны, гранічна дээстэтызаваны свет*. Ствараючы яго, маладыя беларускія аўтары часам эклектычна сумяшчаюць розныя магчымасці «гратэскага тыпу міметычнай рэпрэзентацыі», шырока распаўсюджанага як у папярэдняй («абэрыуты», еўрапейская драма абсурду, Я. Шварц, Г. Горын), так і ў сучаснай драме (у прыватнасці, у расійскай «новай драме»: «Три действия по четырем картинам» В. Дурнянкова, «Кухня» М. Курачкіна) [14, 90].

Вынікам гэтых творчых пошукаў становіцца разгортванне дзеяння ў такіх нязвыклых, выбудаваных паводле неканвенцыйнага прынцыпу прасторава-часавых каардынатах, як краіна Страказін, заселеная гібрыдамі («Фаракаінавыя мумілюсікі» З. Вішнёва), «іншая плянэта», змадэляваная паводле формулы фэнтэзі («Дакапацца да неба» С. Мінскевіча) [16, 49], ці ўвогуле адбываецца адмаўленне ад канкрэтызацыі месца дзеяння, ніяк не пазначанага ў рэмарках («Катарсіс» Джэці).

Варта таксама адзначыць *узмацненне лірычнага пачатку ў п'есах «нетутэйшых»*, але ж яно, здаецца, абумоўлена не столькі далучэннем да агульнай тэндэнцыі драматургічнага працэсу, звязанай з «актывізацыяй аўтарскай прысутнасці» («развіццём умоўнасці, свабодных сцэнічных формаў» [10, 5]), колькі з выкарыстаннем у драматургіі прыёмаў, засвоеных у паэтычнай практыцы.

Так, на паліндромных вершах заснавана мова персанажаў у п'есе Джэці «Воссора россов» (2001), якая змешчана ў самвыдатаўскай кніжцы «Ода – не бетон» (бібліятэка часопіса «Вясковыя могілкі») пад псеўданімам Vasilisa V.

Воссорыли ся силы россов.

Возапи Пазов:

Ицо да тово как после ел

сопка ковота дощи,

Руки рвал Лаврику Р*.

Пра ўзмацненне лірычнага пачатку драматургічных тэкстаў сведчыць і ўключэнне ў моўную тканіну вершаваных радкоў («Калекцыянер» В. Гапеевай, «Катарсіс» Джэці), у тым ліку і яркавых прыкладаў візуальнай паэзіі («Яно ы Яно» І. Сіна).

Гэта невыпадкова, бо прадстаўнікі пакалення *«нетутэйшых»* перш за усё сцвярджалі сябе ў галіне паэзіі (С. Мінскевіч, З. Вішнёў, В. Жыбуль, Джэці, В. Гапеева, etc.), што прывяло да выкарыстання ў галіне драмы / тэатра недастаткова пераканаўчых эстэтычных сродкаў і сведчыць пра сінкрэтызм (а часам і эклектыку) мастацкага мыслення.

А з іншага боку, выкарыстанне неканвенцыйных мастацкіх сродкаў спрыяе рэцэптыўнай актыўнасці чытача, правакуючы яго на кансалідацыю ўвагі, са-творчасць з аўтарам, але ў той жа час пазбаўляе п'ес сцэнічнасці. І тым не менш, на сцэне ствараецца атмасфера недаказанасці, «мігацення» сэнсу. Яна можа быць разгледзена не толькі як усвядомленая рэцэптыўная стратэгія, але ж і як неадрэфлексаваная аўтарская інтэнцыя: пошук (сама)ідэнтычнасці (культурнай, ментальнай), праблематызаванай з улікам сацыякультурных рэалій Беларусі.

З гэтага боку імклівы пошук *«нетутэйшымі»* новых эстэтычных сродкаў падаецца актам творчага (і шырэі – культурнага, ментальнага) самапазнання. Таму мы лічым неабходным аналізаваць іх драматургічную практыку не

* Друкуецца паводле самвыдатаўскага асобніка.

як скончаную, эстэтычна вывераную мастацкую сістэму (*вынік*), але як пра-дукт незавершанага імпульсу, «эскіз», які знаходзіўся ў станаўленні, праект мадэлявання гранічна дэфармаванага мастацкага ўніверсуму (*працэс*). Пра згаданую ўласцівасць найноўшай драматургіі піша і вядомая даследчыца перфарматыўнага павароту ў мастацтве Н. Малюціна, якая падкрэслівае «ввялікія магчымасці перфарматавання нормаў асобных і сацыяльных паводзінаў, (сама)ідэнтыфікацыі ў з’яве тэатральных пастановак» [15, 65].

Высновы.

Дэтальны аналіз нязвыклых у камунікатыўным плане мастацкіх практык дазваляе не толькі ўдакладніць уяўленні пра развіццё літаратурнага працэсу, але з’яўляецца важнай сферай металітаратурнай рэфлексіі, бо адпавядае найноўшаму светаўспрымання з яго мультымедыйнай скіраванасцю, плюралістычнасцю поглядаў на свет, а часам і з «кліпавай», павярхоўнай свядомасцю. Яскравым прыкладам пошукаў «свайго», зацікаўленага чытача / глядача і даследчыка з’яўляюцца драматургічныя эксперыменты прадстаўнікоў пакалення «*нетутэйшых*» (канец 1990-х – 2000-я гг.), якія з прычыны мастацкай недасканаласці і відавочнага разыходжання з традыцыямі класічнай беларускай літаратуры (пасеізмам, дыдактычнай скіраванасцю, засяроджанасцю на ідэі нацыянальна-культурнага адраджэння) доўгі час успрымаліся як эпігонства, нятворчае перайманне сродкаў заходнееўрапейскіх абсурдыстаў 1950–1960-х гг. Але ж разабрацца ў прычынах актуальнасці гэтай мастацкай рэцэпцы (увасобленай у больш як 20 п’есах), выявіць асаблівасці яе рэалізацыі на беларускай глебе ў постсавецкі час, акрэсліць тыпалагічнае падабенства твораў падаюцца надзвычай цікавымі задачамі, якія дазваляюць узнавіць страчаную старонку развіцця беларускай эксперыментальнай драматургіі канца ХХ – пачатку ХХІ ст.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Bortnowska K., Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu, Warszawa, 2009.
2. Nowa dramaturgia białoruska, t. 1–7, wybór, redakcja i wstęp A. Moskwinia, Warszawa, 2011–2018.
3. Автухович, Т. Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздович и Марк Шагал в зеркале поэзии. *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
4. Барысевіч, Ю. Кароткая гісторыя “Бум-Бам-Літа”. *Крыніца*. 2001. № 10. С. 4–40.
5. Воранаў, В. Рэнэтранс. *Беларус*. 2007. С. 37–55.
6. Гапеева, В. Калекцыянер. *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*. Radzyń Podlaski, 2013.
7. Гапеева, В. Кардыяграма. *Дзеяслоў*. 2011. № 1(50). С. 137–147.
8. Гапеева, В. Там. *Дзеяслоў*. 2017. № 6(85). С. 213–228.
9. Гончарова-Грабовская, С. Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже ХХ – ХХІ вв. (проблематика, жанровая стратегия). Минск: БГУ, 2015. 220 с.
10. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме ХХ века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01; Самарский гос. ун-т. Самара, 2009. 42 с.
11. Жыбуль, В. Штангай на назе, або накрыў казла матам. *Тэксты*. 2009. № 12. С.
12. Кавалёў, С. Нядзейсны праект пакалення. Драматургія “Бум-Бам-Літа”. *Дзеяслоў*. 2013. С. 304–311.
13. Кісліцына, Г. М. Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы: дыс. д-ра філал. навук: 10.01.01; НАН Беларусі; Цэнтр даслед. бел. культуры, мовы, літаратуры. Мінск, 2015. 241 л.
14. Лавлинский С. П., Павлов А. М. Гротескно-фантастические аспекты новейшей драматургии. *Новейшая драма рубежа ХХ – ХХІ веков: предварительные итоги*. Самара, 2016. С. 103–126.

15. Малютина Н. Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы. *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. С. 56–69.
16. Мінскевіч, С. Дакапацца да неба. *Тэрапіялы*. 2019. № 23. С. 49–95.
17. Пави, П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
18. Павлов, А. М. Рецептивный потенциал монодраматического произведения. *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*: сб. науч. ст. Кемерово: Издательство Кемеровского университета, 2012. С. 52–67.
19. Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности: коллективная монография / редкол.: С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая. Люблин, 2020. 287 с.
20. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. Москва, 2018. С. 406.
21. Семьян, Т. Перформативный характер текста современной отечественной драматургии. *Уральский филологический вестник. Сер.: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*. 2012. № 1. С. 173.
22. Сінькова, Л. Спецыфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры XX стагоддзя. *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск: Паркус плюс, 2012. С. 99–115.
23. Скарапанава, І. Друкапісы Зміцера Вішнёва. *Беларускае літаратуразнаўства*. 2012. Вып. 10. С. 91–102.
24. Шостак, А. Ёў. *Тэксты*. 2012. № 2.

Alena Lepishava

Minsk Belarusian State University
Department of Russian literary
elena_tochilina@mail.ru
ORCIDiD 0000–0003–3779–7394

BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA GENERATION «НЕТУТЭЙШЫЯ»: «KEYS» FOR READING, APPROACHES, NAMES

The article is devoted to a special, emphasized experimental trend in modern Belarusian drama, controversial in aesthetic terms, but extremely indicative as an intention of literary development, which will save Belarusian literature with the experience of the world (post)avant-garde art. A new approach to the consciously unconventional texts that implemented it is proposed, which provides for taking into account the aesthetic concept of the artistic movement «Boom-Bam-lit» (mid-1990s), in the course of which the formation of author's intimidualities took place, as well as the main trend in the development of world drama and theater, marked by a performative-receptive turn.

Key words: *Belarusian experimental drama, (post)avant-garde, «нетутэйшыя», «Бум-Бам-Літ», unconventional, aesthetic strategy, performative-receptive turn.*

REFERENCES

1. Bortnowska K., (2009) Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu [Belarusian postmodernism. Lyric of Generation Bum-Bam-Lit], Warszawa (in Polish).
2. Nowa dramaturgia białoruska, t. 1–7, wybór, redakcja i wstęp A. Moskwina, Warszawa, 2011–2018 (in Polish).
3. Avtuhovich, T. (2019) Nevyrazimo vyrazimoe v poezii i zhivopisi: Yezep Drozdovich i Mark Shagal v zerkale poezii [Inexpressibly Expressive in Poetry and Painting: Yazer Drozdovich and Marc Chagall in Poetic Reflection]. *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białystoku (in Russian).

4. Barysevich, Yu (2001). Karotkaya gistoryya “Bum-Bam-Lita” [A short Story of “Bum-Bam-Lit”] *Krynica*. 2001. № 10. S. 4–40 (in Belarussian).
5. Voranaŭ, V. (2007) Renetrans. *Belarus*. 2007. S. 37–55 (in Belarussian).
6. Gapeeva, V. (2013) Kalekcyyaner [Collector]. *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*. Radzyń Podlaski, 201 (in Belarussian).
7. Gapeeva, V. (2011) Kardyyagrama [Cardiogram]. *Dzeyasloŭ*. № 1(50). S. 137–147 (in Belarussian).
8. Gapeeva, V. (2017) Tam [Their]. *Dzeyasloŭ*. № 6(85). S. 213–228 (in Belarussian).
9. Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (2015) Russkoyazychnaya dramaturgiya Belarusi na rubezhe XX–XXI vv. (problematika, zhanrovaya strategiya) [Russian-language drama of Belarus at the turn of the 20th – 21st centuries (problems, genre strategy)]. Minsk: BGU. 220 s. (in Russian)
10. Zhurcheva, O.V. (2009) Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v russkoj drame XX veka: avtoref.dis. ... d-ra filol. nauk: 10.01.01 [Forms of expression of the author’s consciousness in the Russian drama of the 20th century: autoref.dis. ... Dr. Philol. Sciences]. Samarskij gos. un-t. Samara. 42 s. (in Russian)
11. Zhybul’, V. (2009) Shtangaj na naze, abo nakryj kazla matam [Bar on the leg or covered goat with mat]. *Teksty*. № 12(in Belarussian).
12. Kavalëŭ, S. (2013) Nyadzejsnenny praekt pakalennya. Dramaturgiya “Bum-Bam-Lita” [Generation unfinished project. “Bum-Bam-Lit” Dramaturgy] *Dzeyasloŭ*. S. 304–311(in Belarussian).
13. Kislicyna, G.M. (2015) Novaya litaraturnaya situacyya: zmena litaraturnaj paradymy: dys. d-ra filal. navuk: 10.01.01 [A new literary situation. Changing the literary paradigm. Dissertation of Doctor of Sciences: 10.01.01]; NAN Belarusi; Centr dasled. bel. kul’tury, movy, litaratury. Minsk, 241 s. (in Belarussian)
14. Lavlinskij S.P., Pavlov A.M. (2016) Groteskno-fantasticheskie aspekty novejshej dramaturgii [Grotesque-fantastic aspects of the latest drama]. *Novejšhaya drama rubezha XX–XXI vekov: predvaritel’nye itogi*[The latest drama of the turn of the twentieth – 21st centuries: preliminary results].Samara, 2016. S. 103–126 (in Russian)
15. Maljutina N. (2018) Performativnyj potencial kak metodologicheskaya problema i kak komponent dramy [Performative potential as a methodological problem and as a component of drama]. *Performatizaciya sovremennoj russkoj dramy: slavyanskij literaturnyj kontekst* [Performance of modern Russian drama: Slavic literary context]. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 56–69 (in Russian).
16. Minskevich, S.(2019) Dakapacca da neba [Get to the Sky]. *Termapihy*. 2019. № 23. S. 49–95(in Belarussian)
17. Pavi, P. (1991) Slovar’ teatra [A theater Dictionary]. M.: Progress, 1991. 504 s.(in Russian)
18. Pavlov, A.M. (2012) Receptivnyj potencial monodramaticheskogo proizvedeniy [Receptive potential of monodramatic product]. *Poetika russkoj dramaturgii rubezha XX–XXI vekov* [Poetics of Russian drama at the turn of the 20th–21st centuries]: sb. nauch. st. Kemerovo: Izdatel’stvo Kemerovskogo universiteta. S. 52–67 (in Russian).
19. Pokolenie RU belorusskoj dramy: kontekst – tendencii – individual’nosti [Generation RU of Belarussian drama: context – trends – individuality]: kollektivnaya monografiya / redkol.: S. Kovalev, I. Lappo, N. Ruseckaya. Lyublin, 2020. 287 s.
20. Rudnev. P. (2018) Drama pamyati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e [Memory drama. Essay on the History of Russian Drama. 1950–2010]. Moskva. 406 s. (in Russian)
21. Sem’yan, T. (2012) Performativnyj harakter teksta sovremennoj otechestvennoj dramaturgii [The performative nature of the text of modern Russian drama]. *Ural’skij filologicheskij vestnik. Ser.: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. № 1. S. 173. (in Russian)
22. Sin’kova, L. (2012) Specyfichnae asensavanne nacyyanal’naga ŷ belaruskaj litaratury HKH stagoddzuya [The specifics of understanding the national in Belarussian literature of the twentieth century]. *Poglyady na specyfichnasc’ “malyh” litaratur: belaruskaya i ŷkrainskaya litaratury* [Views on «small» literatures. Belarussian and Ukrainian literatures] Minsk: Parkus plyus. S. 99–115 (in Belarussian)
23. Skarapanava, I.(2012) Drukapisy Zmicera Vishnëva [Printing House of Zmirc Vishnev]. *Belaruskae litaraturaznajstva*. Vyp. 10. S. 91–102 (in Belarussian).
24. Syostak, A. (2012) Ėŷ [Yes]. *Teksty*. № 2 (in Belarussian)

Статтю подано до редколегії 31 травня 2021 р.

УДК 821.161.209'05Сковорода

Мусій В. Б.

доктор філологічних наук, професор,
завідувачка кафедри загального та слов'янського літературознавства
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000-0002-9641-7753
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251878](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251878)

**ДО ПИТАННЯ ПРО СОНЯЧНІСТЬ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ**

Статтю присвячено виявленню сенсів та місця константи «світло» у творах Григорія Савича Сковороди. Обґрунтовується думка про її структуроутворюючу роль у створеній ним картині світу, що у свою чергу є підтвердженням тези про життєствердність, «сонячність» світосприйняття митця-філософа. Об'єктом аналізу були вірші та філософський трактат Сковороди 1776 року «Книжечка, що називається Silenus Alcibiadis...». Виходячи з багатозначності константи «світло», авторка статті виявила такі її сенси: «день, світлий час доби, вітання усього в природі, пора сяйва сонця», де сонце – знак того кола життя, яке проходить людина («вік золотих літ»); «щастя, про яке кожен мріє». Це також духовна частка людини. Пізнання світла ототожнюється з пізнанням себе, а це, у свою чергу – провідний принцип концепції людини Сковороди. І решти решт образ світла-сонця – прояв мудрості Бога, обов'язкова складова світобудови.

Виходячи з наявності у філософській системі Григорія Сковороди ідеї світла як божественної енергії, яку розлито по всьому земному світу, авторка статті робить висновок про його близькість до ідей ісихазму. Людина, згідно з концепцією ісихастів, шляхом концентрації на своєму внутрішньому світі, духовного удосконалення стає Богоподібною, тобто спроможною впливати на світ та робити його досконалим відповідно до божественного плану світоустрою. Ідеї ісихазму мали вплив на концепцію двох світів, яка розвивається у трактаті «Книжечка, що називається Silenus Alcibiadis...». У статті ідеї трактату співвідносяться з міфологічними уявленнями про опозицію світла темряві, з містичними системами, з грецькою філософією, зокрема Епікура.

Ключові слова: *філософська поезія, авторське світосприйняття, константа, картина світу, семантика образу, ісихазм, Григорій Сковорода.*

Григорій Сковорода пройшов дуже тернистий земний шлях, на якому матеріальні негаразди були не найважчим випробуванням. Але перешкоди не завадили йому виявити усі барви своєї творчої натури, стати видатною постаттю світової культури, значною мірою випередити свій час. За словами Віри Сулими, такого «широкого світогляду, такого вільного розвитку думки, навіть в межах Християнських світоглядних цінностей, ще не розуміли і не схвалювали» [10, 130]. Як пише Юрій Барабаш, унікальність Григорія Сковороди полягає в по-

єднанні рис людини різних епох. На думку вченого, він не тільки завершує епоху бароко, але й знаменує перехід до нової епохи – розвитку самосвідомості. У його творчості, передусім в поезії, вже чітко виявляються елементи пісенної стихії, народної мови, і, що є головним – виражено (як ні у кого з його попередників) особистісне, ліричне [1, 274].

А ще Григорій Сковорода був незвичайно світлою, сонячною особистістю. Вражає не тільки глибина думок цієї геніальної натури, але й життєствердне світосприйняття цієї людини. Не випадково, що одна з центральних констант у творах Григорія Сковороди – «світло», («сонце»).

Мета нашої статті – обґрунтувати тезу про її структуроутворюючу роль.

Світло – це день, світлий час доби, вітання усього в природі, пора сяйва сонця:

А коли зійшла денниця,
То співа під той же час птиця.
Музика тут навкруг –
У повітрі шум і рух... [9, I, 60].
Як тільки сонце вечір запалило
І темне небо скрізь вже затремтіло,
На ньому узорі блиснули прекрасні,
Немов коштовні камені алмазні [9, I, 82].

Саме образ сонця пов'язаний з думкою про коло життя, яке проходить людина:

Коли ж від гріхів воскресну, вдягну я плоть небесну,
Ти в мені – в тобі вселюся
І солодкого нап'юся,,
З тобою в бесіді, з тобою в совіті,
Сонце зайде, сонце зійде –
Це вік злотих літ! [9, I, 59].
Світло – це щастя, про яке кожен мріє:
«Про щастя, наш ясний світло,
Про щастя, наш червоний колір!», – вигукує він [9, I, 61].

Світло – це пізнання себе. А самопізнання, як відомо, було провідним принципом концепції людини Сковороди: «Глянь, мабуть, всередину тебе: знайдеш друга всередину себе, знайдеш там другу волю, знайдеш в злий Блаженніший частку: У в'язниці твоєї там світло, в грязі твоєї там колір ... » [9, I, 66]. Характеризуючи «світ ідей» Сковороди, Л.В. Ушкалов звернув увагу на те, що ключове значення в його антропології належить поняттю «серце», яке, писав вчений, «можна потрактувати як “невидиму природу” психічного життя людини». Воно «наділене божественними рисами, найперше, вогненністю та неподільністю». «Сковородинське *серце*», за словами Л.В. Ушкалова, «можна характеризувати і як думку, і як щось схоже на царину позасвідомого, і як най-

світлішу височінь, і як найтемнішу безодню». Свою характеристику поняття «серце» у творах Сковороди учений підтвердив «статистикою». «Принаймні слово *серце* Сковорода вживає 1146 разів, прикметник *сердечний* – 106 разів, отже загалом 1252 рази. Якщо порівняти ці дані зі статистикою “божеських” слів, то виходить, що *серце* вживається Сковородою всього лише вдвічі рідше, ніж слово *Бог*, на 18,7% більше, ніж *Господь*, і в 2,4 рази частіше, ніж *Ісус Христос*» [11, 406]. На унікальність для того часу, коли жив мислитель, його концепції людини звернув увагу і М. В. Попович. З точки зору Григорія Сковороди, людина стає особистістю при умові, що вона свідомо, відповідно до свого вибору і пам'ятаючи про свою відповідальність «тче» «симфонію свого життя» з того різноманіття ниток, яке надала їй природа [7, 250].

Частіше ж образ світла-сонця супроводжує міркування Григорія Сковороди про мудрість Бога. Так, наприклад, у 26-ій Пісні до єпископа Іоанна Козловича, Слово Христа зазначено, як Сонце:

Шлях він направить до небес,
Сонце Христових зніши словес,
В ньому духовний видно плід,
Як в чистім плесі-дзеркалі квіт.
Агню подібно Христу,
Тихо очистить нечистоту [9, I, 74].

У пролозі до «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» образ світла-сонця присутній в опозиції «матеріальне – духовне». З одного боку – преклоніння перед матеріальним, земним, обожнювання земних царів, служіння ідолам з головами-сонцями. З іншого – сонце як ознака духовної віри, сяяння духовної віри. Тобто поет протиставляє сяйво золота сяйву Христової мудрості:

...Ліпше було б йому десь перетворитись у золото, чи в коштовний камінь, чи... Стривайте! Він знайшов найліпше. Він перетворюється у володаря всього живого, в сонце! Ба! Хіба сонце і джерело одне і те ж? Гей! Сонце ж є джерело світла. Джерело водне дарує струмені вод, напоюючи, прохолоджуючи, змиваючи бруд. Вогненне-бо джерело посиляє проміння світла, просвічуючи, зігріваючи, омиваючи морок. Джерело водне водному морю початок. Сонце ж є глава вогненному морю. Але як це може статися, щоб людина перетворилась у сонце? Коли це неможливо, то чому вістить істина: «Ви світло для світу». <...>.

О лицеміри! Не за лицем судіте, а за серцем. Гей! Сонце є джерелом. Бо хіба не може бути Божа людина сонцем? Сонце-бо не за лицем, а за джерельною силою є джерелом. Так і людина Божа, що дарує животворні струмені і проміння Божества випускає, є сонцем не за сонячним лицем, але за серцем [9, I, 152].

У зверненні «Люб'язний приятелю!» (П. Ф. Панкову) зустрічаємо безпосереднє уподібнення Сонця і Біблії: «Сонце всіх планет і цариця Біблія з тайнотворених фігур, притч і подобицн утворена» [9, I, 102]. Нарешті, світло – обов'язкова складова світобудови. Без нього цілісність (гармонійність) життя немислима:

Вже хмара пройшла.
Райдуга в небі грає.
Нудьга пропливла.
Цілий світ любо сяє.
І весело серцю на сю чисту погоду,
Коли світу злого стиха лютий подув... –

починає він один з своїх віршів. А завершує його формулюванням свого уявлення про цілісність, складовими котрого є «весілка, світло, олива, верем'я й життя...» [9, I, 64].

Наведені приклади з творів Григорія Сковороди підтверджують, що для нього нерозривними були поняття «світло» і «істина». Про це, зокрема, свідчить і вірш «Про Святу Вечерю, або про вічність», у якому втілено концепцію двох натур – видимої і невидимої. У цьому творі слово «світло» вжито 13 разів. Закликаючи свій «правильний розум» піднятися швидше від «тіней», він вигукує: «Дужий, здолаєш ти все, сповнений світлом, прозриш». А потім звертається до «спільника» свого розуму – духу:

Світло моє, поведи враз зі мною ще спільника мого –
Дух мій, що радо тобі волю свою віддає.
Сонця ти промінь і тінь тебе, видного, вже не сховає,
Речі без тебе нема... » [9, I, 97–98].

Для Сковороди життя невід'ємне від світла. «Медом солодким ти будь, світло моє ти, життя!» – закликає він. Але головним чином у цьому творі Григорій Сковорода пов'язує слова «розум» і «світло». Чотири рази він повторює: «...світлом ... ти мій розум сповниш»:

Й зробиш це, *світлом* коли враз ти *мій розум сповниш*.
Тіло як сили покинуть моє, ти будь разом зі серцем
Й розумом завжди моїм, світло моє ти й життя!
Тіла розваги мене як залишать, розродою будь ти!
Нею ти будеш, коли *світлом мій розум сповниш*.
Тіла багатств коли в мене немає, ти перським скарбом будь!
Й будеш ти ним лиш, коли *світлом мій розум сповниш*.
Чернь як почне проклинати мене, будь до мене ласкавий!
И будеш ласкавим, коли *світлом мій розум сповниш...*»
(курсив наш – В.М.) [9, I, 74–75].

Лише наповнившись сяйвом істини-світла, людина з «попелу», «тіні», з «ніщо» стає «сущим»:

Попіл я, тінь, ніщо.
Світлом як сповниш мене, тоді стану
Сутнє, річ – не як раніш...

Як бачимо, для того, щоб підкреслити значимість опозиції «тінь без світла / наповнена світлом сутність», Григорій Сковорода використовує такий художній прийом, як перенос. Він слово «сутнє» «відриває» від пов'язаних з ним «тоді стану», починає з нього наступний рядок і тим самим посилює увагу саме на ньому, надає йому ключове значення.

На ще один аспект у семантиці констант «світ» і «світло» звертає увагу сучасна італійська дослідниця Марія Грація Бартоліні. Характеризуючи позицію Григорія Сковороди як таку, що «ґрунтується на онтологічній структурі космо-су..., глибоко просякненого ідеєю *участі* та *повернення* Бога» і характерної для усієї неоплатонічної естетики, дослідниця, зокрема, спирається на думки поета і філософа про те, що, якщо божественний Логос є Світло, тоді земний логос, що походить від нього, має свою частку світла, *просвітлюючи* Людей для розуміння божественного Логоса» [2, 97].

Структуруютовою роль константа «світло» («сонце») виконує і в написаному Григорієм Сковородою в 1776 році трактаті «Книжечка, що називається *Silenus Alcibiadis*, тобто ікона алквіадська». Як пишуть автори приміток до двотомника творів (Київ, 2005) Марія Кашуба та Валерій Шевчук, він «посідає визначне місце у філософській еволюції Сковороди. У ньому філософ чітко формулює свою концепцію двох натур (видимої і невидимої, тлінної і вічної) і трьох світів (макрокосму – природи, мікрокосму людини і світу символів – Біблії). Цим він підводить філософську основу під своє вчення про спорідненість праці й людського щастя. Стверджуючи тезу про вічність створеної Богом матерії і її збереження при взаємопереході речей із одного стану в інший, він утверджує важливість внутрішньої, духовної природи, відкидаючи все зовнішнє, яке є лиш марновірство, забобони й джерело пустих суперечок, породжує війни й розбрат. Це стосується і релігійних обрядів, які для багатьох людей замінюють справжню віру» [9, II, 420].

Починається трактат з наведення точок зору на зміст сенсу життя найбільш близьких Сковороді філософів античності. На значення впливу саме цієї культури на мислителя звертає увагу багато вчених. Серед них – Т.С. Шевчук. Дослідниця акцентує увагу на тому, що, спираючись на античних поетів та філософів, Григорій Сковорода виражав своє власне світосприйняття, свою власну концепцію людини. Вона пише: «...у художньому доробку Г. Сковороди представлений виразний естетичний, філософський, богословський та історичний дискурс, у якому синтезовано здобутки різних галузей знання через звернення до загальних духовних категорій і класичних художніх образів-

сюжетів, пов'язаних із практичною та ідеальною сторонами життя. Образи античної міфології переважно розкриваються в контексті зміни автентичного образно-сюжетного ладу традиційної структури міфу, слугуючи ілюстративним матеріалом для доведення генеральної етико-філософської теорії мислителя – необхідності й важливості ідеї самопізнання» [13, 354]. Інша сучасна дослідниця, Марія Грація Бартоліні, уточнюючи сенс інтерпретації Сквородою епікурейської настанови на насолоду «теперішнім життям», пише, що перед нами «преображення природного часу через участь у христологічному взірці: як душа, що уподібнюється до Бога, він стає дзеркалом понадісторичного часу, втрачаючи всі діалектичні зв'язки з іншими частинами діахронічного ланцюга, розтягуючись у *motus perennisa*, який скасовує щоденне чергування *otium* і *negotium*» [2, 132].

У трактаті, про який йдеться у нашій статті, Скворода згадує Епікура, який закликав жити для веселощів серця, Платона, переконаного в тому, що вищою радістю для людини може бути тільки солодкість істини, Катона, який, за описами Цицерона, на якого посилається Скворода, любив на старості бенкети, «сповнені поживними для серця мудрими бесідами, що малюють невидиму, однак прекрасну картину істини, яка притягує всі їхні почуття і насолоджує» [9, II, 8]. Як бачимо, він обирає висловлювання тих мислителів, які вітали насолоду як сенс існування, «кураж», який був невід'ємний від мудрості. Адже, на думку Григорія Сквороди, і люди звичайні, що не заглиблюються в таємниці буття, навколишнього світу, погляд яких ковзає по поверхні, теж прагнуть веселощів. Однак, на відміну від тих, хто свідомо сприймає світ, вони лише «козлоголосять» [9, II, 9]. Найнебезпечніші серед них – ті, хто підкоряються забобонам. «Немає більш шкідливого, ніж те, що побудоване до головного добра, а стало розтлінним, – писав Г. Скворода. – І немає більш смертоносною для суспільства рани, ніж марновірство – листя для лицемірів, маска шахраям, заслона дармоїдам, стимул і підігрів для людей з дитячим розумом» [9, II, 10]. Позбавлення від цієї небезпеки може нести лише «істина Господня», яка, на думку Г. Сквороди, повинна, «як сонячний блиск по поверхні вод» [9, II, 11], з'явитися світу. «Істина, – писав він, – підносячи Іллю, перетворює її їх усіх» [9, II, 11]. Так вже у присвяті (зверненні до «вельмишановного пана... Тев'яшова», яке відкриває трактат), Скворода використовує поняття «світло» («сонце», «саяво») і «істина» як тісно пов'язані. Нарешті, третім у системі структуроутворюючих для цього трактату понять є «начало». Про нього заявлено в «Сутність цієї книги» та «Переддвер'я, або ганок» – фрагментах, які розміщено після присвяти. У «Сутність...» визначається антиномія «початок і кінець», на який у «Переддвер'ї...» будується авторська версія апокрифічної легенди про двох приятелів, один з яких «жив у глибокій самотині» спілкувався лише з прекрасною і надзвичайно лагідною пташкою та шукав початок, намагаючись розв'язати тисячу шовкових і один фігурний вузол, а другий об-

рав життя у «співжитті», у якому «бавився» благодіяннями, добрим станом здоров'я та приємностями.

Основна частина трактату поділена на сімнадцять «розділів», кожен з яких так чи інакше розкриває сенс змісту константи «*начало*». Мислитель виходить з того, що начало і кінець утворюють у своїй взаємодії кільце, тобто плавно перетікають один одного і, таким чином, складають зміст Вічності. «У ній, – писав Сковорода, – так, як у кільці: перша й остання точка є та ж сама, і де почалося, там же й закінчилось» [9, II, 14]. У той же час, початок і кінець є те ж, що Бог, або вічність: «Нічого немає ні перед нею, ні після неї. Все у необмежених своїх надрах вміщує. І не їй щось, а вона всьому початок і кінець» [9, II, 14]. У кожній з речей, як впливає з другого розділу, можна помітити антиномію початок-кінець, а отже, вічність, зв'язок з Богом і величність. Навіть те, що «плоттю є ніщо», може бути великим завдяки «прихованою в собі сутністю»:

«*Дух животворить*» – пише Г. Сковорода. – Це дивне начало: у немічі – сила, у тліні – нетління, а у дрібниці є велич. Воно починаючи – кінчає, а кінчаючи – починає; народжуючи – губить, а погубляючи – народжує; протилежним лікуючи протилежне і ворожим премудро допомагаючи ворожому, як свідчить гострий філософських учнів вислів: «Unius iteritus est alterius generatio» – «Загибель одної речі народжує іншу істоту» [9, II, 16].

Третій же розділ, який безпосередньо продовжує міркування Григорія Сковороди про початок, повертає читача до топосу «сад», про який йшлося у частині «Переддвер'я, або Ганок». Цілком ймовірно, що цей образ був надзвичайно близьким самому мислителю: згадаймо хоча б, що найвідоміший свій поетичний цикл він назвав «Сад Божественних пісень». В даному ж випадку йдеться про те, що світ являє собою безліч садів. І звернемо увагу, як в цьому визначенні Всесвіту проявилася притаманна Г. Сковороді «сонячність» світовідчуття – для нього «всесвітній світ» є осередком радості, веселощів: «Глянемо тепер на всесвітній світ цей, як на звеселяючий дім вічного, як на прекрасний рай із незліченних садів, наче вінець із віночків...», – закликає він [9, II, 16]. Для усіх садів, з яких складається «всесвітній світ», є єдиний центр, єдине начало, або, за словами філософа, «один розумний циркуль». Правда, точніше все ж говорити про «світі» невидимі в «світі» видимому:

«Цей – риза, а той – тіло, цей – тінь, а той – дерево; цей – речовина, а той – образ, тобто основа, що містить речовинну грязь, як малюнок має свою фарбу. Отже, світ у світі – це вічність у тліні, життя у смерті, бадьорість уві сні, світло в п'їтьмі, у неправді істина, у плачі радість, у відчаї надія» [9, II, 16].

Так Григорієм Сковородою була заявлена концепція двох натур – видимої і невидимої, тієї, що гине, і вічної. Вона поширюється і на один з провідних для будь-якої міфопоетичної моделі світу (*modus Vivendi*) символ світового дерева (*arbor mundi*):

«Все наповнюючи *начало* і світ цей, будучи тінню його, границь не має. Він завжди й всюди при своєму началі, як тінь при яблуні. У тім лиш різниця, що дерево життя стоїть і існує, а тінь зменшується; то переходить, то народжується, то зникає і є ніщо» [9, II, 16–17].

Таким чином, множинність має тимчасовий характер, вона всього лише тінь. Але завжди присутній початок, з якого виходить ця множинність. Так у системі Григорія Сковороди зливаються тимчасове і вічне, множинність і початок. У четвертому розділі Г. Сковорода називає ряд його символів. У їхньому числі – Сонце. Константа «світло» («сонце») займає в подальшому в тексті провідне місце. «За сонцем – ранок, світло, день, вогонь, промінь, блискавка, блиск, дрігі камені, золото, гарні й духмяні квіти тощо. Веселка, що дивно сяє, теж взята в образ», – пише мислитель [9, II, 17]. І тут він згадує ім'я пророка Зороастра («Зороастр зобразив сонцем із оцею піснею: «Почуй, блаженний, що маєш всевидяще вічне око!»). Інтерес філософа до цієї напівлегендарної особи не випадковий. По-перше, для міфології Стародавнього Ірану показовим був етичний дуалізм, що проявився в мотиві протистояння між істиною і брехнею, з якого і народився світ. Відповідно до одного з провідних джерел зороастризму – книзі «Бундахішн», творіння почав дух Ормазд (пізня форма імені Ахура-Мазда) в небесній, ідеальній сфері. На землі ж воно здійснилося як результат протиборства Ормазда з духом руйнування Ахриманом. У картині цього процесу виразився властивий іранської міфології гносеологічний дуалізм: «світ поділявся на дві сфери – земну, тілесну та духовну, потойбічне», і в кожній з них «відбувалася боротьба добрих і злих сил» [3, 561]. «Книжечка ...» Г. Сковороди будується на ствердженні необхідності відмови від помилкових, відсталих, забобонних уявлень, прославляння світла істинного знання. Але, як і Заратуштра, котрий в одній з Гат благав про підтримку в обох світах – тілесному і духовному, Григорій Сковорода в своєму трактаті розвиває погляд на існування двох натур: видимої і невидимої, того, що гине, і того, що вічне. Крім того, зороастризму (заратуштрізму) в найвищому ступені властивий культ сонця. Адже, як впливає з іранської міфології, спочатку духом Добра була створена духовна сутність Заратуштри, а в момент Вселенського протистояння Добра і Зла пророк, після того як він отримав тілесне втілення, знайшов і духовну сутність – був осяяний світлом істини, що линула з світового дерева. Тому цей «муж праведний» і описується в Авесті (Вендідад. Гл. 3) з дровами в руці (для священного вогню як головного предмету культу) і пучком священних гілок – баресманом. Поклоніння вогню тотожне захисту найкращого розпорядку

у Всесвіті. В одній з Гат пророк Заратуштра, відповідаючи Ахура Мазді на питання, на що він зважився, вигукує: «При кожному поклонінні вогню думати лише про найкраще у розпорядку...». Так з'єднуються поняття «світло» і «добро», тобто благодійність світла для Всесвіту [3, 563].

Безумовно, культ сонця притаманний більшості міфологічних, релігійних, містичних систем. Причому містики, а з філософією містицизму Григорій Сковорода познайомився під час свого перебування в Німеччині [10, 125], виходили з поділу людської природи на три частини, тому для них і кожна сонячна система містила три сонця. Про це, зокрема, свідчить наступний фрагмент роздумів Парацельса: «Є земне сонце, яке є причина всього тепла, і всі, хто можуть бачити, бачать сонце, а ті, хто сліпі, можуть відчувати його тепло. А є Вічне Сонце, яке є джерелом всієї мудрості, і ті, чиї духовні здібності розбуджені до життя, побачать це Сонце і будуть усвідомлювати Його існування, але ті, хто не досяг духовної свідомості, все ж можуть відчути Його силу через внутрішню здатність, яка називається інтуїцією» [12, 162]. Уявлення містиків про те, що видиме сонце відображає світло духовного світу, оскільки «духовний світ є сфера причин, матеріальний світ є сфера наслідків і впливів, а інтелектуальний, або душевний, світ є сфера медитації» [12, 163], могли виявитися близькими українському філософу, оскільки були співзвучні його концепції трьох світів (макрокосму – природи, мікрокосму – людини і світу символів).

Не можна применшувати і роль національного образу сонця (світла) в процесі формування поглядів Г. Сковороди. Магдалена Ласло-Куцюк виявляє вплив народної легенди про прорубування вікон на структуру «Розмови П'яти Подорожних про істинне щастя в житті». З точки зору дослідниці, Сковорода інтерпретував цю легенду як космогонічну, перетворивши її на вихідний пункт для апофеозу сонця як початку творіння космосу. Адже, якщо співвіднести слова «вікно» і «око», можна зробити висновок, що вікно допомагає людині «розкрити» очі «до світу, до світла, вловити світло», що дозволяє злитися з космосом [5, 52]. Г. Сковорода не тільки звеличує сонце, ґрунтуючись на його ролі в космогонії, але також переносить роздуми про нього в план психологічний, приходячи до висновку, що душа без світла темна і невесела, щастя ж просвітлення наближає людину до осмислення законів світоустрою [5, 53]. І тут, на нашу думку, є зв'язок з ідеями вчення ісихазму, який, за словами П. М. Кралука, став невід'ємним елементом церковної культури в Україні XV–XVI ст., справив помітний вплив на українських діячів. Посилаючись на думку М. Грушевського, дослідник стверджує, що відгомони ісихазму (правда, уже трансформовані) можна зустріти в Україні й у пізніші часи, в Захарії Копистенського, Ісайї Копинського, Іоникія Галятовського, Паїсія Величковського, навіть у Г. Сковороди та П. Юркевича. «Зрозуміти без ісихазму українську соціально-філософську думку пізнього Середньовіччя і навіть ранньомодерного часу неможливо, – діходить до висновку П. М. Кралука. – Адже це вчення суттєво вплинуло на православну богословську думку і на православну духовність» [4,

131]. Ми бачимо прояв зв'язку Григорія Сковорода з ісихазом у його звеличунні сонця. Як звісно, саме розуміння природи божественного світла як енергії, якою проникнутий увесь світ, який завдяки цьому потенційно причетний до Бога, є принциповим для ісихазму. Відповідно до ісихастів, і людина, яка спроможна сприйняти божественну енергію, може стати богоподібною. Звідси – система вимог до людини, яка повинна радикально змінити своє життя, а потім – перетворити й світ. «На відміну від янголів, – коментує вчення ісихастів Є. Сідоріна, – призначення людини можна побачити саме у Божественній співдіяльності. Адже творчість є спільною дією людини з Богом, теургією, що є продовженням Божої справи» [8, 136]. Звідси й роздуми про проїнятість душі людини світом як божественною енергією.

Єдиним пам'ятником Начала для Сковорода була Біблія, що відкрилася повідомленням про те, що «Спочатку було слово». І слово це було до Бога. «Коли ж вона зроблена до Бога і для Бога, тоді ця богодишася книга і сама стала Богом», – підсумовує він в п'ятому розділі свого трактату. А в шостому зближує константи «початок» і «світло», оскільки Бог є основа основ, а сонячне світло – фігура Бога. Нагадав про Слово Бога («Хай буде світло!»), Григорій Сковорода пише:

«Отже, раптом сонячне світло огорнуло блиск слави Божої і образ постаті його, а тлінь світила цього стала *сонцем правди* і поселенням *істини*, як тільки *Вічний* заснував у сонці поселення своє» [9, II, 20]. І далі: «А щоб із двох сутностей, що становлять одне, не утворилася суміш, а з неї ідопоклоніння, то розділив Творець між світлом слави своєї і між птьмою тліні нашої, між істиною і між тінню... І назвав світло істини днем, а тїнь овиду птьму – ніччю...» [9, II, 20].

Якщо ж є світло і життя, що «вселилися» «на небі і в хмарі», повинні бути тьма і смерть, які «в воді і море вмістилися». Ввівши бінарну опозицію «життя / смерть», Г. Сковорода в наступному, восьмому розділі звертається до есхатологічних мотивів, присутніх в промовах пророків: «зірки впадуть»; «сонце померкне»... Таким чином, якщо до цього, з першого по шостий розділи своєї «Книжечки...», Григорій Сковорода писав про Начало всього сущого, нарешті, неминучим стало міркування про кінець. Але переживання мислителем незбіжності смерті вільно від трагізму тому, що момент загибелі завжди пов'язаний з моментом відродження. Саме так, як відомо, завершується переважна частина есхатологічних сказань. Ось і Сковорода в своєму трактаті пише: «Тоді померкне сонце, розривається вся фігуральна завіса, а світає ранок *всесвітнього й премирного воскресіння*» [9, II, 23]. Подібне життєстверджуюче сприйняття антиномії «початок-кінець» проявляється і в наступному, дев'ятому розділі, де, зокрема, філософ повертається до константи «світло» («сонце»): «... джерело й центр світла є сонце», – пише він. Тому явище сонця для нього – це не тільки

відновлення спокою для усієї «тліні», але, перш за все, момент прославлення творця:

Пітьма її і вечір приводить до розуму, плач усієї тліні, а ранок і світлопроникне сонце голосно проповідує радість сяючої *Вічного* слави. «Небо звіщає про Божю славу...» [9, II, 24].

В декількох наступних розділах, де Скворода дає свій коментар символіки біблійних притч про сні фараона, жертву Авраама, сім хлібів і так інше, він кожен раз оперує поняттям «сонце», наполягаючи на неприпустимості буквального їх тлумачення. Біблія – це символічний Світ, наблизившись до якого кожна людина становиться причетною до стихії світла-істини, «в Біблії одне на лиці, а інше в серці» [9, II, 33]. Тому, завершуючи трактат, Г. Скворода пояснює, коментує своє звернення у назві свого твору до Алквіадської ікони. Вона, пише Скворода, «з лиця була жартівлива, а всередині ховала Божу велич» [9, II, 33]. Так і Біблія містить в собі образи-символи, що дарують істину лише тому, хто постігнув всю їх багатозначність. І провідне місце серед цих образів-символів, з точки зору, Г. Сквороди, належить сонцю, нерозривно пов'язаному з життям, радістю, істиною, добром.

Список використаної літератури

1. Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ними. Київ: Темпора, 2017. 208 с.
2. Бартоліні М. «Пізнай самого себе». Неоплатонічні джерела в творчості Г. С. Сквороди / переклад с итал. М. Прокопович за участ. К. Новікової; наук. ред. перекладу О. Сирцова. Київ: Академперіодика, 2017. 160 с.
3. Брагинский И.С., Лелеков Л. А. Иранская мифология. *Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т.* – Москва, 1987. Т. 1. С. 560–565.
4. Кралюк П.М. Історія філософії України: навчальний посібник. Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2013. 652 с.
5. Ласло-Кушок М. Апофеоз світла у творчості Григорія Сквороди. *Слово і час*. 1990. № 3. С. 51–59.
6. Лебеденко А.А. Учение Сердца Григория Сквороды: концепция цельности человека и мира. *Живая этика и наука*. 2013. № 2. С. 143–161.
7. Попович М.В. Григорій Скворода: Філософія свободи. Київ: Майстерня Білецьких, 2008. 256 с.
8. Сідоріна Є. Ісихастська практика духовного сходження як нова антропологічна стратегія. *Вісник КНТЕУ*. 2017. № 2. С. 130–139
9. Скворода Г. Твори: У двох томах. Київ: ТОВ «Видавництво “Обереги”», 2005. Т. 1–528 с.; Т. 2–480 с.
10. Сулима В. Розум небесний, розум земний. *Київ*. 1997. № 11–12. С. 124–132.
11. Ушкалов Л.В. Творчість Григорія Сквороди в дзеркалі статистики. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: зб. науков. праць / Відп. ред. М. Крикун*. Львів, 2006–2007. Вип. 15. С. 400–407.
12. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: «Наука», Сибирская издательская фирма РАН «КСП», 1997. 794 с.
13. Шевчук Т.С. На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сквороди. Ізмаїл: СМІЛ, 2010. 360 с.

Valentina Musiy

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of General and Slavic Literary Criticism
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**TO THE QUESTION OF THE “SUNNY” NATURE OF THE
WORDVIEW OF HRYHORII SKOVORODA**

The article is devoted to revealing the meanings and place of the constant «light» in the works of Hryhorii Savych Skovoroda. The idea of its structural role in the picture of the world created in Skovoroda's works is substantiated. In article the thesis about the viability, «sunshine» character of the worldview of such outstanding and original artist-philosopher as Skovoroda.. The object of analysis is the poems and philosophical treatise «Booklet called Silenus Alcibiadis” (1776). The author of the article bases on the ambiguity of the constant «light» and finds the following meanings: «day, daylight hours, greetings to all in nature, time of sunshine», “a sign of the circle of life that passes man («golden age»)”; «happiness that everyone dreams of». It is also the spiritual part of human because, Skovoroda identified the cognition of light with self-knowledge, which, in turn, was the guiding principle of his conception of man. After all, the image of the light and of the sun was a manifestation of the wisdom of God, a necessary component of the universe.

Basing on the presence of the idea of light as a divine energ, which is spread throughout the earth, in the philosophical system of Hryhorii Skovoroda, the author of the article concludes that this poet and philosopher was close to the ideas of hesychasm. According to the concept of hesychasts, each person becomes God-like with the help of concentrating on his inner world, spiritual perfection. As a result of inner transforming such person becomes capable to influence the world and make it perfect according to the divine plan of the world order. The ideas of hesychasm influenced the Skovoroda's concept of two worlds, which is developed in his treatise «Booklet called Silenus Alcibiadis”. In the article the ideas of treatise are correlated with mythological ideas about the opposition of the light to darkness, with mystical systems, with Greek philosophy, in particular Epicurus.

Key words: *philosophical poetry, author's worldview, constant, picture of the world, semantics of image, hesychasm, Hryhorii Skovoroda*

References

1. Barabash Yu. (2017) Vulicya krokodiliv / Nevs'kij prospekt. I poza nimi Crocodile Street / Nevsky Prospekt and beyond]. Kiiv: Tempora 208 s. (in Ukrainian)
2. Bartolini M. (2017) «Piznaj samogo sebe». Neoplatonichni dzherela v tvorchosti G.S. Skovorodi [“Know Yourself” Neoplatonic sources in the work of Skovoroda]. Kiiv: Akadempriodika. 160 s. (in Ukrainian)
3. Braginskij I.S., Lelekov L. A. (1987) Iranskaya mifologiya [Iran mythology]. *Mify narodov mira*. Enciklopediya: V 2 t. [Myths of the World's Peoples Encyclopedia in 2 vol.] Moskva, T.1. S.560–565. (in Russian)
4. Kralyuk P.M. (2013) Istoriya filosofii Ukraïni [History of Ukrainian Philosophy]. Ostrog: Vid-vo Nacional'nogo universitetu «Ostroz'ka akademiya». 652 s. (in Ukrainian)
5. Laslo-Kucyuk M. (1990) Apofeozy svitla u tvorchosti Grigoriya Skovorodi [Apotheosis of light in creative activity of Grigory Skovoroda]. *Slovo i chas*. № 3. S.51–59. (in Ukrainian)
6. Lebedenko A.A. (2013) Uchenie Serdca Grigoriya Skovorody: koncepciya cel'nosti cheloveka i mira [Grigory Skovoroda's Theiching of the Heart: Conception of Integrity of the Human and of the World]. *Zhivaya etika i nauka*. № 2. S. 143–161. (in Russian)

7. Popovich M.V. (2008) Grigoriy Skovoroda: Filosofiya svobodi [Grigory Skovoroda: Philosophy of Liberty]. Kiïv: Majsternya Bilec'kih, 256 s. (in Ukrainian)
8. Sidorina Є. (2017) Isihasts'ka praktika duhovnogo skhodzhennya yak nova antropologichna strategiya [Isiast practice of spiritual convergence as a new anthropological strategy]. *Visnik KNTEU*. № 2. S.130–139 (in Ukrainian)
9. Skovoroda G. (2005) Tвори: U dvoh tomah [Works in two volums] Kiïv: TOV «Vidavnictvo “Oberegi”», 2005. T.1–528 s.; T.2–480 s. (in Ukrainian)
10. Sulima V. (1997) Rozum nebesnij, rozum zemnij [Celestial mind, earthly mind]. *Kiïv*. № 11–12. S.124–132. (in Ukrainian)
11. Ushkalov L.V. (2006–2007) Tvorchist' Grigoriya Skovorodi v dzerkali statistiki [Creativity of Grigory Skovoroda]. *Ukraina: kul'turna spadshchina, nacional'na svidomist', derzhavnist'* zb. naukov. prac' [Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood: a collection of scientific works] zb. naukov. prac'. L'viv,. Vip. 15. S. 400–407. (in Ukrainian)
12. Holl M.P. (1997) Enciklopedicheskoe izlozhenie masonskoj, germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkrejcerovskoj simvolicheskoy filosofii [Encyclopedic exposition of Masonic, Hermetic, Kabbalistic Rosicrucian symbolic philosophy]. Novosibirsk: «Nauka», Sibirskaya izdatel'skaya firma RAN «KSP». 794 s. (in Russian)
13. Shevchuk T.S. (2010) Na perekhresti epoh: antichna literatura u tvorhosti Grigoriya Skovorodi [At the intersection of eras: ancient literature in the works of Grigory Skovoroda]. Izmail: SMIL. 360 s. (in Ukrainian)

Статтю подано до редколегії 20 травня 2021 р

УДК 821.161.1–4Мандельштам”1922/1924”

Остапенко С. В.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра общего и славянского литературоведения
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, Одесса, Украина, 65058
nikomoaristarh@gmail.com
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251884](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251884)

**КОМПОЗИЦИОННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ
О. МАНДЕЛЬШТАМА 1920-Х ГГ.**

В статье исследуются особенности композиционной и содержательной организации литературно-критических портретов О. Мандельштама первой половины 1920-х годов «А. Блок», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф. К. Сологуба» в аспекте жанрообразующих характеристик. Жанровая идентификация статей позволяет проследить этапы становления авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве О. Мандельштама. В данном исследовании утверждается гипотеза, что статьи критика, ставшие объектом анализа, могут быть атрибутированы как литературно-критические портретные очерки, отмечено, что композиция этих работ основана на причинно-следственных связях, в их основе – развитие продуманной и логически взвешенной концепции. В статье доказано, что А. Блок для О. Мандельштама – культурный созидатель; О. Барбье – поэт революции; Ф. Сологуб – поэт, «насыщавшийся временем».

Ключевые слова: литературная критика, текст, литературно-критический портрет, очерк, композиционно-содержательная организация, О. Мандельштам.

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты – к этому жанру он обращался в 1910–1930-е гг., то есть на протяжении почти всего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, А. Шенье, Данте и др. Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении ещё не обращено должное внимание.

Наиболее плодотворными для О. Мандельштама оказались 1920-е годы, точнее – их первая половина: именно в это время он создаёт большинство своих литературно-критических портретов. Проблема их жанрообразования и стала предметом настоящего исследования.

Жанр литературного портрета (в том числе и литературно-критического) характеризуется оригинальным и целенаправленным «портретным» видением реального человека [4, 11, 49], изображением неповторимой творческой лич-

ности «во всей её многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» [6, 218]. Таким образом, структурообразующим фактором этого жанра выступают *содержательные* показатели.

Изучение содержательной организации текста литературно-критического портрета рассматриваем как весомое основание для его жанровой идентификации. Но ясно, что таким анализом нельзя ограничиваться – необходима также тщательная работа на композиционном, субъектном и речевом уровнях исследуемого текста.

Цель данной статьи – изучить композиционно-содержательную организацию литературно-критических портретов О. Мандельштама 1920-х гг. в аспекте жанрообразующих характеристик. Объектом исследования стали следующие работы: «А. Блок», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф. К. Сологуба».

Почему в 1920-е гг. в поле зрения поэта оказались, в частности, А. Блок, О. Барбье и Ф. Сологуб? При всей непохожести судеб и поэтик, их объединяет то, что они, как и сам О. Мандельштам, оказались в эпицентре переходных эпох – каждый из них засвидетельствовал революционные события или даже принял в них непосредственное участие, равно как и в процессе смены тех или иных литературных направлений. Задачей критика в первой половине 1920-х годов являлось написать портреты тех, кому, по его мнению, было по силам «склеить позвонки» культурной традиции и наметить новые пути развития поэтического искусства. О. Мандельштам с его острым умом, с его тонкой интуицией, конечно, ощущал и свою значительную роль в переходное время конца XIX – начала XX вв., ознаменовавшееся целым рядом важнейших исторических и культурных событий. Выдвинув свою, оригинальную версию концептуализации образов вышеупомянутых поэтов, критик тем самым включился в широкую литературно-критическую полемику, развернувшуюся вокруг острых проблем и вопросов современности.

Обратившись непосредственно к анализу трёх интересующих нас литературно-критических портретов, констатируем, что их композиция соответствует традиционной триаде логической организации информационных блоков текста: 1) введение, 2) изложение основной мысли, 3) заключение. Подчеркнём, что крайне затруднительным представляется выделение этих композиционных элементов в некоторых других мандельштамовских портретах – например, во фрагментарных «Заметках о Шенье» или «Борисе Пастернаке», где почти каждая глава или абзац неожиданно поднимает новую тему, зачастую так её и не закрывая.

Статью «А. Блок» открывают рассуждения автора относительно «общеобязательного знания» об А. Блоке, которое является залогом его посмертной жизни. О. Мандельштам проводит краткий обзор литературно-критических работ, посвящённых интересующему его поэту, и приходит к неутешительному выводу: «Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть знание о Блоке из литературы 1921–22 гг.» [1, 252]. Ядром этого знания, по мнению автора

портрета, должно стать установление творческого генезиса: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...» [1, 252].

В основной части статьи О. Мандельштам, в соответствии со своей установкой, изложенной во введении, занят именно исследованием генезиса А. Блока. В его поэтической деятельности критик видит «два отличных начала – домашнее, русское, провинциальное и европейское» [1, 252]. Первое из этих начал автор портрета связывает с «домашним периодом русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества» и с «подземной музыкой русской истории» [1, 253]. Возникновение же второго обусловлено тягой А. Блока к «единству европейской культуры» [1, 253].

Рассмотрев оба этих начала в аспекте творческого генезиса исследуемого им поэта, О. Мандельштам приходит к выводу, что «границами могущества Блока» является поэтика XIX века. Критика интересуется «свобода, с которой обращается Блок с тематическим материалом этой поэтики» [1, 253].

Вторая глава портрета развивает мысль об обращённости автора «Незнакомки» к культурной традиции: «Во всём, что касалось вопросов стиля, ритмики, образности, он (А. Блок. – С.О.) был удивительно осторожен: ни одного открытого разрыва с прошлым. Представляя себе Блока, как новатора в литературе, вспоминаешь английского лорда, с большим тактом проводящего новый билль в палате» [1, 254–255]. Даже «самое неожиданное и резкое из всех произведений Блока – “Двенадцать”» О. Мандельштам рассматривает как применение «ранее существовавшего литературного канона» [1, 255]. Вместе с тем критик говорит и о несомненном новаторстве исследуемого им поэта, о «литературной революции», которую ему удалось осуществить «в рамках традиции и безупречной лояльности» [1, 255].

В портрете «А. Блок» О. Мандельштам предстаёт как внимательный исследователь, уважающий культурный и историко-литературный факт. Обращаясь к специальной литературоведческой терминологии («композиция», «литературный канон», «стиль», «анахронизм» и т. д.), автор статьи осуществляет анализ произведений А. Блока, подкрепляет рассуждения показательными цитатами и отсылками к его поэмам, стихотворениям и циклам стихотворений.

Подытоживая всё сказанное, в заключительной части портрета критик характеризует творчество А. Блока как интенсивное, культурно-созидательное, а самого поэта – как слугителя русской культуры [1, 255–256].

Как справедливо напоминают специалисты, последние художественные и публицистические произведения А. Блока, в особенности – поэма «Двенадцать», «вызвали острую литературную полемику, которая свидетельствовала о глубоком социально-политическом и нравственно-эстетическом размежевании среди поэтов и одновременно выявляла сложные, часто прямо противоположные тенденции в их отношениях к творческому наследию Блока в целом, к его значимости в настоящем и будущем» [7]. При этом в полемику сразу же

включились не только русские, но и зарубежные литературоведы и критики [см. 5]. Таким образом, статья О. Мандельштама выступила в качестве актанта развернувшейся дискуссии и предложила свой вариант прочтения и оценки литературного наследия А. Блока, подчеркнула его высокую значимость и неразрывную, органическую связь с мировой культурой. Отметим, что мандельштамовская оценка зиждется на фактографически мотивированном доказательном фундаменте.

Как и в статье «А. Блок», в литературно-критическом портрете «Огюст Барбье» легко выделить вступительную часть: критик полагает, что для наиболее полного понимания места О. Барбье в литературном процессе, необходимо разобраться в истории Парижской революции. О. Мандельштам определяет Июльскую революцию 1830 года как «классически неудачную» [2, 302]. Опираясь историческими фактами, он последовательно рассматривает две стороны этого события – «реальную» и «театральную». И если в действительности, утверждает автор, достижения Парижской революции скромны и могут быть охарактеризованы всего лишь как «мостик между двумя монархиями», то её «картинная, театральная сторона ... была великолепна» [2, 303]. О. Мандельштам напоминает, что парижан глубоко впечатлили три дня, в которые и произошли революционные события: 27, 28 и 29 июля.

С оглядкой на вышеизложенные документальные факты, в основной части статьи О. Барбье исследуется как поэт именно «этих трёх дней». Его стихотворения, с точки зрения автора портрета, родились «из ощущения контраста между величием пронёсшегося урагана и убожеством достигнутых результатов» [2, 303–304], то есть – между «театральной» и «реальной» сторонами Парижской революции, о которых подробно говорилось во введении. В числе других особенностей и истоков поэтической манеры О. Барбье О. Мандельштам последовательно называет «умение использовать злобу газетного дня для своего вдохновения», «мужественный стих ямбов», к которому обращался и А. Шенье, использование «грубого, хлёткого и циничного слова», неповторимую «силу поэтических образов», которой он учился «непосредственно у Данта» [2, 304].

О. Барбье характеризуется как поэт революции, и поэтому критику важно выявить, какое влияние он оказал на последующие поколения бунтарей. Среди восторженных читателей О. Барбье О. Мандельштам называет М. Лермонтова, петрашевцев, Н. Некрасова... [2, 304–305]. При этом, констатирует автор портрета, «нынешняя революционная поэзия, идущая совершенно другими путями, не испытала классического влияния Барбье» [2, 305].

В заключении статьи, подводя итоги сказанному о французском поэте как певце Парижской революции, критик утверждает, что в творчестве «Барбье нас пленяет ... одна почти пушкинская черта: уменье одной строкой, одним метким выражением определить всю сущность крупного исторического явления» [2, 305].

Наконец, проанализируем портрет «К юбилею Ф.К. Сологуба». Во введении О. Манделъштам утверждает: «Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем – восьмидесятыми и девяностыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим связана она своей природой» [3, 407]. В основной части статьи этот постулат получает развитие и доказательство. Критик последователен в своей аргументации: в соответствии с алгоритмом, заявленным во вступительном абзаце, он сначала исследует взаимоотношения и связь поэзии Ф. Сологуба с прошлым: «В наследство от прошлого он получил горсточку слов, скудный словарь и немного образов. Но как дитя, играющее камушками, он научил нас играть и этими скудными дарами времени с ясной свободой и вдохновением» [3, 408]. Для наиболее полного и ясного выражения своей концепции О. Манделъштам развернуто характеризует и эпоху, в которую Ф. Сологубу выпало дебютировать на литературном поприще и творить: «В те печальные годы ничто не называлось своим именем: проза называлась «беллетристикой» и жалкое поэтизирование называлось поэзией. Не было недостатка в писателях обличительного склада, кругом раздавалось лирическое нытье. Казалось, в этой обстановке не может быть места не только величию, но даже значительности. Но Сологуб поднял на плечи свои огромную работу, обобщающей силой человеческого духа он поднял современность до значенья эпохи и той же обобщающей силой беспомощный лепет современников возвысил до выразительности вечных, классических формул» [3, 407–408].

Автор портрета пытается определить факторы творчества исследуемого поэта. «Причиной» и «зарождением» стихотворений Ф. Сологуба утверждаются «тютчевские Альпы» [3, 408].

Установив связь поэзии изучаемого автора с прошлым, О. Манделъштам далее переходит к её взаимоотношениям с будущим: «К будущему обращена вся поэзия Сологуба. Он родился в безвременьи и медленно насыщался временем, учился дышать и учил любить. Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут по-своему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в легкий и чистый пепел» [3, 409].

Заключение статьи подытоживает тему связи поэта, прошлого и будущего: «Фёдор Кузьмич Сологуб – как немногие – любит всё подлинно новое в русской поэзии. Не к перепевам и к застывшим формам он нас зовёт. И лучший урок из его поэзии: если можешь, если умеешь, делай новое, если нет, то прощайся с прошлым, но так прощайся, чтобы сжечь это прошлое своим прощанием» [3, 409].

Итак, композиционная структура портретов «А. Блок», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф.К. Сологуба» подчинена традиционной триаде «введение – основная часть – заключение». Как показал литературовед В. Трыков, следование этой триаде – характерный признак канонических жизнеописательных жанров, который сохранился ещё у Ш. Сент-Бёва, основателя жанра литературного портрета. При этом, отмечает исследователь, введение и заключение

выполняли функцию композиционной рамы вокруг основной части, представлявшей собой *curriculum vitae* портретируемого [8].

Однако анализ интересных нас портретов О. Мандельштама показал, что наполнение и функция каждого из структурных компонентов вышеупомянутой триады принципиально иные. Важнейшее отличие: в исследуемых статьях отсутствует жизнеописательное начало. В поле зрения критика попадают произведения портретируемого и эпоха.

Таким образом, введение в каждой разбираемой статье не связано с разворачиванием биографического сюжета, его функция – обозначить интенцию критика к созданию образа портретируемого, предварить авторскую концепцию, выписываемую на основе рассмотрения произведений поэтов, интересных О. Мандельштама. В портрете «А. Блок» в роли такого введения выступают теоретические рассуждения относительно первостепенных задач литературной критики. В работе «К юбилею Ф. К. Сологуба» – это указание повода, по которому написана статья. В портрете «Огюст Барбье» – это небольшая «установочная лекция» по истории Парижской революции, то есть знакомство с контекстом эпохи, в которой выпало жить и творить портретируемому. Отметим, что в этой работе критик уделяет некоторое внимание и отдельным биографическим фактам – О. Мандельштам скупно напоминает буквально несколько деталей: О. Барбье родился в 1805 г. в семье адвоката, к моменту революции служил клерком в нотариальной конторе. Но важно подчеркнуть: изложение фактов биографии необходимо критику для того, чтобы тут же перейти к особенностям творчества рассматриваемого поэта.

Тезисы, заявленные во введении, получают развитие и аргументацию в основной части и подытоживаются в заключении. Авторская концепция образа портретируемого в каждом из этих трёх текстов раскрывается последовательно и логично. Частные примеры, рассуждения и наблюдения развивают главную мысль О. Мандельштама об А. Блоке как о культурном созидателе; об О. Барбье как поэте революции; о Ф. Сологубе как поэте, «насыщавшимся временем».

Поэтому в каждом из разбираемых портретов представляется возможным вычленивать определённые предметно-тематические блоки. Так, в статье «А. Блок» выделяем следующие:

- 1) Память об А. Блоке как залог его посмертной жизни;
- 2) Генезис творчества поэта;
- 3) Блоковская связь с культурной традицией; рассматривается поэма «Двенадцать» как иллюстрация этой связи.

В портрете «Огюст Барбье» выделяем такие предметно-тематические блоки:

- 1) История Парижской революции, уложившейся в три дня;
- 2) Поэт этих трёх дней – О. Барбье;
- 3) Истоки поэзии О. Барбье;
- 4) О. Барбье и русская литература.

Статья «К юбилею Ф. К. Сологуба» отстоит несколько особняком от портретов «А. Блок» и «Огюст Барбье»: вычленив предметно-тематические блоки здесь труднее, что связано с усилением субъективно-лирического начала, проявляемого в тексте, в частности, при помощи стилистически маркированной и оценочной лексики («полусуществования», «ублюдки литературы», «жалкие годы», «беспомощный лепет современников»). Усилению художественно-эстетического компонента способствует и ассоциативность, метафоричность речи повествователя: «...как дитя, играющее камушками, он (Ф. Сологуб. – С.О.) научил нас играть ... этими скудными дарами времени с ясной свободой и вдохновением. ... Прозрачными горными ручьями текли сологубовские стихи с альпийской тютчевской вершины. Ручейки эти журчали так близко от нашего жилья, от нашего дома» [3, 408].

Однако очевидно, что и в этом портрете повествование подчинено причинно-следственному принципу, в основе которого – хронология. В статье «К юбилею Ф. К. Сологуба» буквально рассыпаны темпоральные маркёры. Приводим их в том порядке, в котором они вводятся в текст: 1) «восьмидесятые-девяностые годы» (XIX века. – С.О.), 2) «сверстники молодого Сологуба», 3) «двадцать лет назад», 4) «через полвека», 5) «будущее».

Наличие общих показателей можно констатировать и на содержательном уровне всех исследуемых литературно-критических портретов. В их числе:

1) разработка авторской концепции творчества именно *поэтов*; даже если в поле зрения О. Манделштама попадает художник слова, создававший и прозу (Ф. Сологуб), то речь всё равно идёт только о его стихах;

2) игнорирование биографического фактора – о жизни портретируемых, как правило, речь не заходит. Если же и упоминаются некоторые биографические факты («Огюст Барбье»), то лишь затем, чтоб в самом скором времени заговорить о поэзии;

3) в поле зрения О. Манделштама оказываются поэты, обращённые, по его мнению, к культурной традиции, сохраняющие в своём творчестве живую связь времён. Поэтому О. Манделштам характеризует стремление установить творческий генезис интересующих его поэтов и факторы их творчества, определить их отношение к истории и с историей, к традиции и с традицией, подчеркнуть их значение для культуры будущего.

Проведённый анализ позволяет идентифицировать изученные нами статьи как *литературно-критические портретные очерки*. Композиция этих работ основана на причинно-следственных связях, в их основе – развитие продуманной и логически взвешенной концепции. О. Манделштам последователен в изложении своих идей, привлекает убедительные примеры и аргументы, наглядно их иллюстрирующие. Литературно-критические образы портретируемых поэтов моделируются здесь посредством внимательного рассмотрения их произведений и разнообразных контекстов их творчества, с обязательным учётом историко-литературных, культурных, исторических, иногда – биографических

(«Огюст Барбье») фактов. Подчеркнём, что обращение к контекстам никогда не является для О. Манделъштама самоцелью, для него это – необходимое условие наиболее полного понимания творчества и личности портретируемого.

Отметим, что другие литературно-критические портреты О. Манделъштама 1920-х гг. («Заметки о Шенье» и «Борис Пастернак») на содержательном и композиционном уровнях во многом отличаются от тех, что были проанализированы нами, и требуют отдельного исследования.

Список использованной литературы

1. Манделъштам О.Э. А. Блок. Манделъштам О.Э. *Собрание сочинений в 4-х т.* Москва: Арт-Бизнес Центр, 1993. Т. 2. Стихи и проза 1921–1929 гг. С. 252–256.
2. Манделъштам О.Э. Огюст Барбье. Поэт Парижской революции 1830 г. Манделъштам О.Э. *Собрание сочинений в 4-х т.* Москва: Арт-Бизнес Центр, 1993. Т. 2. Стихи и проза 1921–1929 гг. С. 302–305
3. Манделъштам О.Э. К юбилею Ф. К. Сологуба. Манделъштам О.Э. *Собрание сочинений в 4-х т.* Москва: Арт-Бизнес Центр, 1993. Т. 2. Стихи и проза 1921–1929 гг. С. 407–409
4. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр. Ленинград: Наука, 1985. 311 с.
5. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика.* 2007. Вип. 31. С. 215–220.
6. Пьяных М.Ф. Блок и русская советская поэзия [Электронный ресурс]. URL: http://www.imli.ru/litnasledstvo/Том%2092-1/LN92_1_8_Пьяных.pdf
7. Дудкин В. В. Символика поэмы А. Блока «Двенадцать». На материале зарубежных исследований [Электронный ресурс]. URL: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/konf/1990/12dudkin.htm>
8. Трыков В. П. Сент-Бёв и жанр литературного портрета [Электронный ресурс] URL: <http://www>.

Остапенко С. В.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Кафедра загального та слов'янського літературознавства
nikomoaristarh@gmail.com

КОМПОЗИЦІЙНО-ЗМІСТОВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТІВ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ПОРТРЕТІВ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1920-Х РР.

У статті досліджуються особливості композиційної та змістової організації літературно-критичних портретів О. Манделъштама першої половини 1920-х років «О. Блок», «Огюст Барб'є» та «До ювілею Ф. К. Сологуба» в аспекті жанроутворюючих характеристик. Жанрова ідентифікація статей дозволяє простежити етапи становлення авторської жанрової моделі літературно-критичного портрету в творчості О. Манделъштама. В даному дослідженні стверджується гіпотеза, що статті критика, які стали об'єктом аналізу, можуть бути атрибутовані як літературно-критичні портретні нариси, зазначено, що композицію цих праць побудовано на причинно-наслідкових зв'язках, в їхній основі – розвиток продуманої та логічно зваженої концепції. В статті доведено, що О. Блок для О. Манделъштама – творець культури; О. Барб'є – поет революції; Ф. Сологуб – поет, який є “насичений часом”.

Ключові слова: літературна критика, текст, літературно-критичний портрет, нарис, композиційно-змістова організація, О. Манделъштам.

Ostapenko S. V.

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor Department of General and Slavic Literary
nikomoaristarh@gmail.com

**COMPOSITIONAL AND INFORMATIVE ORGANIZATION
OF TEXTS OF LITERARY AND CRITICAL PORTRAITS
OF O. MANDELSTAM IN THE 1920S.**

The article deals with the features of the composite and substantial organization of the texts of the critical portraits “A. Blok”, “Auguste Barbier” and “For the Anniversary of F. K. Sologub” by O. Mandelstam, which were created in the first half of the 1920-s. The genre identification of studied articles allows to trace some stages of formation of author’s genre model of a literary and critical portrait in O. Mandelstam’s creativity. In this study the hypothesis is asserted, that the articles of the critic, which have become the object of analysis, can be attributed as literary-critical portrait feature articles, it is noted that the composition of these works is based on causal relationships, based on the development of a well-thought-out and logically balanced concept. The article proves that from O. Mandelstam’s point of view A. Blok is a cultural creator; A. Barbier is a poet of revolution; F. Sologub is a poet, which is “saturated with time”.

Key words: literary criticism, text, critical portrait, feature article, composite and substantial organization, O. Mandelstam.

References

1. Mandelshtam O.E. (1993) A. Blok [A. Block] [in:]. Mandelshtam O. E. Sobraniye sochineniy v 4 kh t. [Collection of works, v.1–4] Moskva: Art-Biznes Tsentr. T.2. Stikhi i proza 1921–1929 gg. [Poems and Prose of 1921–1929s] C. 252–256 [in Russian].
2. Mandelshtam O. E. (1993) Ogyust Barbye. Poet Parizhskoy revolyutsii 1830 g. [Ogyust Barbye. A Poet of Paris Revolution] [in:] Mandelshtam O. E. Sobraniye sochineniy v 4-kh t. [Collection of works, v.1–4] Moskva: Art-Biznes Tsentr. T.2. Stikhi i proza 1921–1929 gg. [Poems and Prose of 1921–1929s]. C. 302–305 [in Russian].
3. Mandelshtam O.E. (1993) K yubileyu F.K. Sologuba [To F.K. Sologub’s Jubilee] [in:] Mandelshtam O. E. Sobraniye sochineniy v 4-kh t. [Collection of works, v.1–4] Moskva: Art-Biznes Tsentr. T.2. Stikhi i proza 1921–1929 gg. [Poems and Prose of 1921–1929s]. C. 407–409 [in Russian].
4. Barakhov V. S. (1985) Literaturnyy portret. Istoki. poetika. Zhanr [Literary Portrait. Sources. Poetics. Genre]. Leningrad: Nauka. 311 s. [in Russian].
5. Melnik M. (2007) Literaturniy portret: do problemi zhanrovoi modeli [Literary Portrait. Tot he Problem of Genre Model]. Visnik Lvivskogo universitetu. Seriya Zhurnalistika. Iss. 31. P. 215–220 [in Russian].
6. Pinykh M. F. Blok i russkaya sovetskaya poeziya [Block and Russian Soviet Poetry] [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2092-1/LN92_1_8_Pinykh.pdf
7. Dudkin V. V. Simvolika poemy A. Bloka «Dvenadtsat». Na materiale zarubezhnykh issledovaniy [Symbolics of Blok’s Poem „Twelve”. On Materiale of Foreign Researches] [Elektronnyy resurs]. URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/konf/1990/12dudkin.htm>
8. Trykov V. P. Sent-Bef i zhanr literaturnogo portreta [Sent-Bef and Ganre of Literary Portrait]. [Elektronnyy resurs]/ URL: <http://www.litdefrance.ru/199/1125>

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2021 р

УДК [821.161.2]-3 Українка

Подлісецька О.О.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра загального та слов'янського літературознавства
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна
podlisecka@ukr.net
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251889](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251889)

**ПОМЕЖІВ'Я В ОПОВІДАННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
«МІСТО СМУТКУ»**

*В оповіданні «Місто смутку» досліджується феномен пограниччя як певне за-
перечення кордонів. Аналізуються пограничні стани свідомості розповідачки
та героїв у порівнянні до дійсності. Виявлені типи пограничних станів в опо-
віданні на рівні зорових вражень (світло) та слухових (звуки).*

Ключові слова: *помежів'я, оповідання, типи пограничних станів.*

«Сучасники часом вважали Лесю Українку тільки другою серед... жінок-авторок, і то після Дніпрові Чайки» [1, 78]. В 90-х – на початку 900-х років з-під пера письменниці з'являється ряд прозових мініатюр-замальовок, позначених глибоким і тонким психологізмом. Оповідання Лесі Українки «Сліпець», «Місто смутку», «Голосні струни» тонко передають трагедію невиліковно хворої, психологічно скаліченої людини. Письменниця заглиблюється в особливості світосприймання людей з різним характером сліпоти – вродженою й набутою, вникає в різноманітні форми божевілля, відхилень від психічної норми (незавершений шкід «Місто смутку»), в трагічні любовні переживання горбаті дівчини («Голосні струни»). Саме у ці хронологічні межі у зв'язку з посиленням уваги до внутрішньо-духовних проблем, виникненням психологічної течії в художній літературі, посилюється інтерес і до психічних відхилень. Макс Нордау в своїй праці «Entartung» («Виродження»), переклад якої російською мовою вийшов друком 1894 р., навіть доводив наявність таких відхилень у відомих письменників (Толстой, Ібсен, Ніцше, Уайльд, Бодлер, Малларме, Верлен, Золя, – всіх їх автор вважає «звироднілими»). А в 1896 р Леся Українка написала свою першу драму «Блакитна троянда», героїня якої, Любов Гоцинська, стоїть перед примарою спадкового божевілля.

Прозовий твір Лесі Українки «Місто смутку» написаний після візиту до психіатричної клініки у Творках під Варшавою, де головним лікарем був рідний дядько письменниці по матері О.П. Драгоманов.

В оповіданні «Місто смутку» наявні певні пограничні стани свідомості розповідачки та дійсності, героїв та дійсності. Ці помежів'я постають з самого

початку оповідання. З характерного motto починається оповідання: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» Наукове питання» [8, 147]. Отже, авторка одразу окреслює проблему твору, і питання це (див. вище) вводить в розуміння оповідання не як інтерпретацію на рівні цікавості, а одразу як серйозну наукову проблему. Про це відчуття «приземленої» цікавості говорить і розповідачка вже на початку твору, але одразу окреслює, що її особиста симпатія до декотрих «слабих» поживає цікавість. Пограничною є і назва твору: «Місто смутку». Місце, де сумно, але сумно кому? «Нормальній» відвідувачці, яка і наділяє цією конотацією описуваний нею локос. Чи сумно пацієнтам, які показані або у веселому стані, або у нейтральному (адже свідомість їхня змінена, і сум у звичному розумінні навряд чи їм притаманним). Отже, наявність граничних станів закодована у самій назві нарису. Спробуємо дослідити пограничні стани в оповіданні «Місто смутку».

Питання пограничних станів свідомості і помежів'ягероїв – це та проблема, яка викликає наукове зацікавлення. Протягом всього оповідання спостерігаємо ці помежів'я: перше помежів'я вияскравлюється на рівні зорових вражень (світло) та слухових (дивні звуки). Це і «смути місячного світла на помості і на високих білих стінах», і «дивні гуки, такі виразні серед глибокої ночі вони лунали таким жахом, таким розпачем, який тільки може поміститись в людських грудях» [8, 147], або «мені вчуваються чийсь дикі співи, одностайні і уперті, як вітер в комині, ввижається танцюриста постать веселого маніака» [8, 149]. Так світло творить помежів'я на межі сприйняття «штучне / природне»: електричне та місячне, а звук є звичним вдень, але містичним вночі. Так на рівні синестезії образів утворюється перше помежів'я в оповіданні, яке не актуальне, «якщо інтепретатор знову не відкрис його в акті духовного зближення з автором» [3, 527].

Варто розібратись з поняттям «пограниччя» (помежів'я). В «Новому тлумачному словнику української мови» в чотирьох томах (2001) феномен «пограниччя» визначено так: «місцевість біля кордону». Тут пояснено і прикметник «пограничний»: «який межує з чим-небудь; суміжний, прилеглий» [5, 486]. Границя означає кінець чийсь влади, юрисдикції, власності тощо. Натомість пограниччя за своєю суттю є певним запереченням кордонів чи, можливо, «викликом» для них. Останні встановлюють для того, щоб розділяти, а перші мають на меті поєднувати, оскільки містять елементи щонайменше двох культур. Границя – це рубіж чітко установлений і закріплений, пограниччя – природна, спонтанна межа, що визначає поширення культур, етносів, інколи ідей чи систем цінностей. У найбільш загальному трактуванні пограниччя як категорія передбачає постійне перебування на межі – між державами, епохами, культурами [2].

Перед розповідачкою постають кілька жіночих образів, всі різні, яскраві. Перший образ чорноокої та чорнокосої дівчини в розпачі, межовий стан якої на рівні психічного зламу вбачаємо у її словах: «Правда ж, до чистої мети треба

йти чистою дорогою? А коли хто йде брудною?» [8, 148]. Ця жінка схожа на «хибку тінь». Наступний образ молоді поетеси «з ясним хвилястим волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно блищать і зливаються в один промінь алан і божевілья, чарівні музикальні строфи ллються з її уст, так і віє од них гірським повітрям, гірською волею, раптом вони обриваються смутно-сатиричним жартом, повним божевільного юмору, і сміхом, похжим на плач!» [8, 148]. Тут видається доречним долучити термін українського філософа В. Табачковського «феноменологічне розмежування», в якому постає розмежування «речової» та «тілесної» компоненти буття та відбувається розкриття особливостей «діалогу» між ними як контакту двох пластичних моментів загальної тілесності, один з яких – людина – постає як екзистенціально-пластична єдність [7, 120]. Тілесні (речові) компоненти буття оповідачки в цьому будинку для божевільних вибудовують її екзистенційне сприйняття світу в цілому: «Передо мною вже пересуваються бліді, невиразні тіні, вони глухо стогнуть, притулившись до стіни або до плеча монашки – сестри милосердя, ридають, кинувшись долі. Або сидять мовчазні, нерухомі, обхопивши голову руками внімій і глухій тузі, – вони вже не на цьому світі живуть» [8, 150]. Тут і далі оповідачка у своїй «нормальності» пробує наблизитись до межі «ненормальності» героїв. Часто помежив'я криється вже у самій спробі порівняти, розрізнити, пояснити та розмежувати дві кардинально різні ситуації. Про це читаємо у праці Сартра «Уявне» (1940 р.), де «образ-річ», достоту так само, як і «я-річ», у свою чергу, відступає на відстань. І справді, хіба уява не є здатністю вириватися з обіймівреальності, відокремлювати себе від відчуженого? Якщо кожен образ є інтенціональним відношенням, усвідомленням чогось, він означає вільну дію, трансценденцію і в жодному разі – не річ. Уява – це вся свідомість у тому випадку, коли вона реалізує свою свободу. Сартр викидає «образ-річ» зі свідомості, щоб замінити її інтенціональним образом, чистою дією, рухом, поривом до світу [6].

Нарис «Місто смутку» явно документальний, написаний «з натури»: співрозмовник оповідачки, що відреккомендувався їй «професором нової психіатрії» й презентує свій «конспект лекцій на завтра», за всіма ознаками, шизофренік, і «такої точної клінічної картини, як подає авторка, нефахівцеві самотужки вигадати було б годі» [4, 74], вважає О. Забужко. Також літературознавиця зауважує: «від середини 1890-х і до кінця своїх днів вона (Леся Українка – уточнення О.П.) незмінно керуватиметься тією настановою, що творчість і хвороба ні у творчому процесі, ні на терені самого твору жодним чином не перетинаються» [4, 75].

Отже, персонаж вповні може бути шизофреніком, але іронія та ознака приторомленості чоловіка («підвів голову, глянув угору і всміхнувся мені ... і чогось почервонів» [8, 151]) дають підстави трактувати «професора» і як справжнього фахівця-новатора, який з певних причин не був прийнятий соціумом. Зокрема, сама оповідачка, засумнівавшись у підставах вважати героя хворим,

запитала про його симптоми у лікаря, на що той повідомив про різні форми і стадії «розсудливого божевілья» [8, 152]. Отже, авторка оповідання витворює ситуацію, яку теж означуємо терміном «пограниччя». На думку У. Еко, «будь-який твір мистецтва, навіть якщо подається фактично як завершений, вимагає принаймні винахідливої незалежної відповіді, бо не може стати справді зрозумілим, якщо інтерпретатор знову не відкриє його в акті духовного зближення з автором» [3, 527]. Тому наша інтерпретація не буде однозначною, адже сама тема статті висвітлює неоднорозмірність інтерпретації. Згадаймо про фізичну ваду самої авторки і здійснимо спробу глибше підійти до питання вади (фізичної та психічної). Як сама Леся Українка ніколи не любила згадувати про власну хворобу, так і не викреслює з поля зору вона і своїх героїв у плані рівності із здоровими людьми: «В сьому місті всі жарти поважні». Показовий і фінал оповідання: авторка згадує короля Ліра. Як відомо, шекспірівська трагедія показує людину, що, маючи найвищу могутність, втрачає владу й стає, і аж тоді король усвідомлює жакливе становище народу. Цю сторону трагедії Шекспір виразив у монолозі старого короля про «бездомних, нагих бідолах», що страждають від негоди, як і він. Знову перед читачем постає межа між багатством та бідністю, прийняттям та неприйняттям, здоров'ям та нездоров'ям.

Таким чином, усе – дія: образ, почуття, ставлення автора тощо формують відповідну кількість інтенціональних рухів у напрямку світу. Авторка робить спробу описати саме життя свідомості. Пізніше в цьому полягатиме новаторство філософії Сартра – засновника певного світобачення. У своїй праці «Трансцендентність «я» (вперше опублікованій у журналі «Філософські дослідження» («Recherches philosophiques»), (№ 6, 1936–1937 pp.)) [6, 124]. Сартр розхитує одну з тих істин, щодо яких ми досі були цілком певні: «его» – ідеться про «я», розглядуване як суб'єкт, – не є одним із безпосередніх даних свідомості, а об'єктом рефлексії цієї самої свідомості. Таким чином Сартр проголошує безособовість свідомості, яка являє собою чисту дію і запаморочливу свободу. Сартр відкидає «я-річ» і віддає перевагу пориву свідомості, прозорості і легкої до невагомості. «Я» радше означає притулок несумлінності, аніж очевидність.

Повертаючись до ситуації з божевільним «професором» чи «божевільним» професором (це важливо), зазначимо, що читач має справу з маскою божевілья та містифікацією або реальним божевільям але з містифікацією у будь-якому разі. Згадуючи думки О. Потебні, У. Еко, В. Ізера та інших про відкритий твір, зазначимо, що змодельована ситуація дозволяє героєві і бути реальним божевільям, і всього лише «приміряти» маску божевільного. Герой-професор знову вдається до іронії: «Ну то сховайте моє професорство», – сказав він, сміючись і подаючи мені списаний папір. Перебування героя з божевільними може теж видатися дивним, але це може умовою для творення дослідів та «нової форми психіатрії»: «Поганий тепер сезон, спека, студенти не хочуть займатись, але професорам так не можна, професор повинен двигати науку» [8, 151]. Остан-

ньою інстанцією для оповідачки перевірити, чи дійсно це форма божевілья, була розмова з лікарем, який, спираючись на практику, відповів, що «Таке «самопізнання» уживається з самими безнадійними формами», [8, 152], але ми розуміємо, що така відповідь може варіюватися від «так» до «ні», в залежності від «нової» та «старої» школи, принципів лікаря тощо, особливо, якщо наука перебуває на ранньому етапі становлення й розвитку.

Висновки. Отже, проаналізувавши помежів'я в даному оповіданні, ми дійшли висновку, що ситуація пограниччя лежить в площині «Я» справжнього та «Я» усвідомленого, «Я» суб'єкта та «Я» рефлексії, перебуває між двома точками зору, між двома «істинами», одна з яких на етапі становлення, а інша перестає бути нею. Ці пограничні стани яскраво прослідковуються в оповіданні «Місто смутку».

Список використаної літератури

1. Агеева В. Геній і ціна компромісу. Дороги й середохрестя. Есеї. Львів: Видавництво Старого лева, 2016. – С. 65–84.
2. Айзенбарт-Любомира. Культурний синкретизм термінів «пограниччя» та «креси»: літературний аспект. *Проблеми гуманітарних наук. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 36. С. 162–172. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2015_36_17
3. Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* 2-е видання, доповнене. За редакцією Марії Зубрицької. Київ: Основи, 1996. С. 523–537.
4. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Видання друге, перероблене і доповнене. Київ: Комора, 2014. 646 с.
5. Новий тлумачний словник української мови: у 4 т. / укл. В. Яременко, О. Сліпущко. Київ: АКОНІТ, 2001. Т. 3: ОБЕ – РОБ. 486 с.
6. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. Київ: Основи, 1998. С. 72–93.
7. Табачковський В. Полісутнісне ното: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». Київ: ПАРАПАН, 2005. 431 с.
8. Українка Леся. Місто смутку. *З людської намови. Проза*. Київ: Академія, 2015. 384 с.

Podlisetska O. O.

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor Department of General and Slavic Literary
podlisecka@ukr.net

BORDERS IN THE STORY OF THE FOREST OF UKRAINE “CITY OF SADNESS”

The story “City of Sorrows” explores the phenomenon of the border as a kind of denial of borders. The borderline states of consciousness of the narrator and the characters in comparison with reality are analyzed. The types of borderline states in the story at the level of visual impressions (light) and auditory (sounds) are revealed.

Keywords: borderlands, stories, types of border states.

References

1. Ageeva V. (2016) Geniul cinacompromisu. Essay[Genius and the price of compromise. Roads and the crossroads. Essays], Lviv: Vidavnistvo Starogo leva,[in Ukrainian].
2. EisenbartLubomir. (2015) Culturnyy syncretism terminiv „pogranycsa I kresy. Literaturnyy aspect [Cultural syncretism of the terms “border” and “border”: the literary aspect]. *Problems of the humanities*. Series: Philology./Issue. 36. P. 162–172: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2015_36_17[in Ukrainian].
3. Eco U. (1996) Poetikavidkrytogotvoru [Poetics of an open work]. *Anthology of world literary and critical thought of the twentieth century*. 2nd edition, supplemented. Edited by Maria Zubrytska. Kyiv[in Ukrainian].
4. Zabuzhko O.(2014) Notre Dame D'Ukrain: Ukrainka v conflicti mythologiyi [Notre Dame D'Ukrain: Ukrainian woman in the conflict of mythologie]s. Kyiv: Komora,. [in Ukrainian].
5. Novyy tlumagnyy slovnyk ukrayinskoiyi movy (2001)[New explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 4 volumes] / incl. V. Yaremenko, O. Slipushko.– Kyiv. [in Ukrainian].
6. Russ Jacqueline (1998).Postup suchasnyh idey. Panorama suchasnoyi nauky.[Progress of modern ideas: Panorama of modern scienc].Kyiv [in Ukrainian].
7. Tabachkovsky V. (2005) Polssutnisne homo: filofsfsko-mysteckadumka [Polyissential homo: philosophical and artistic thought in search of “non-Euclidean reflectivity”]. Kyiv. PARAPAN, [in Ukrainian].
8. LesyaUkrainka.(2015) Misto smutku. S luckoyinamovy [City of sorrow. From human persuasion]. Prose.Kyiv. Academiya [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 26 травня 2021 р

УДК 821.161.1–1.Барскова”20”

Фокина С. А.

кандидат филологических наук, доцент, докторант
кафедра общего и славянского литературоведения
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.
svetlana_fokina@ukr.net
orcid.org/0000-0002-2406-0978
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251893](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251893)

**ЭРОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ НОСТАЛЬГИИ
В ЛИРИКЕ П. БАРСКОВОЙ**

В статье представлено прочтение смыслопорождающего потенциала феномена зеркальности и «музыкальной эротики» в ностальгическом дискурсе Полины Барсковой. Представлена интерпретация лирического сюжета стихотворения «Отражение» в соответствии с наследованием и преобразованием П. Барсковой традиций изображения интимного как фактора ностальгического мировосприятия. В лирическом сюжете выявлена авторская точка зрения на соотношение тем интимности, зеркальности и музыкальности. Проанализированы трансформации эротических кодов авторским сознанием поэтессы в соответствии с семиотизацией страстей и ностальгическими процессами. Осмыслен авторский взгляд на мир в тексте «Отражения». В поле исследования вошли такие показатели ностальгического дискурса поэтессы, как авторские коды, эротические коннотации, феномены зеркальности и музыкальности и их символический потенциал, семиотизация страстей.

Ключевые слова: музыкальная эротика, зеркало, интимность, ностальгия, П. Барскова.

При рассмотрении творчества Полины Барсковой приоритетно в качестве смысловых границ ее поэтических текстов рассмотреть эротические коды.

Литературоведческое осмысление лирической системы одного из ярких представителей русской современной поэзии – поэта-эмигранта Полины Барсковой, находится пока на начальной стадии и требует более пристального внимания филологов.

Многие исследователи, так или иначе, включают творческие достижения поэтессы в свой научный поиск, но, как правило, в виде небольшой заметки на страницах статей, посвященных иной проблематике: авторской модернизации терцин в контексте новой русской строфики (Юрий Орлицкий), использования современными поэтами античного гекзаметра как одного из маркеров идиллии (Елена Балашова), рецепции своеобразия поэтической манеры и жизненных позиций литераторов, награжденных независимой литературной премией «Дебют» (Ульяна Верина), современной русскоязычной постмодернистской поэзии (Никита Ловчинский).

В кандидатской диссертации Дарьи Кондаковой была предпринята весьма удачная попытка изучения трансформаций петербургского текста в лирике современных русских поэтов, в частности и Полины Барсковой, уроженки Ленинграда, ныне живущей в США.

В поэтическом тексте П. Барсковой возникает совмещение трех ракурсов: зеркального, музыкального и эротического, формирующих в режиме взаимодополнения авторский вариант ностальгического дискурса современного поэта-эмигранта. При этом показателен фактор отзеркаливания потаенного, в данном случае любовного дискурса, причем именно телесного. Не менее значимо то, что «зеркалом» оказывается пианино.

ОТРАЖЕНИЕ

*Мы отражались в пианино, в чужой квартире,
И ты сказал мне, засмеявшись: – Смотри, смотри,
Как удивленно и смиренно лежат четыре
Неярких тела: два снаружи, а два внутри.*

*Я повернулась к отраженью, привстав на локте,
Свое неловкое движенье на два деля,
А в пианино... Обгорелый античный портик
Окрасил памятью пожара двоих дела.*

*Откинув голову, смеялся, забыв причину.
Твой смех подпрыгивал, как мячик, среди теней.
И я, обняв тебя, смотрела, как мы в пучину
Уходим. И чем дальше, глубже, тем лак темней [2].*

В стихотворении пианино предстает в трех ипостасях: как отражательная поверхность, как музыкальный инструмент и как предмет мебели, который некоторое время из-за этого остается незамеченным. На чувственно-сексуальный аспект указывает близость тел, представленных в фокусе восприятия как отражение. Присутствие беззвучного, как бы уснувшего, музыкального инструмента, оборачивается сопричастием свидетеля, чья память отражает страсть сильнее, нежели восприятие самих любовников.

Характерно, что сама музыка, как и любовный акт принципиально отсутствуют в ткани произведения и проявляются в тематическом плане лишь потенциально. Тема пианино и музыки нерасторжимы, и поэтому в барсковском поэтическом тексте телесная страсть заменяется музыкальной эротикой. Пианино без музыки меняет свой статус: превращается в зеркало, сохраняет память об эротике, трансформирует ее в страсть с иного рода пассионарным статусом.

Изученность вопроса касательно «звукомзыкальной эротики» заставляет вспомнить работы Е. Махова, но подход, предложенный ученым, ориентирован на изучение романтической традиции и основ ее художественной идеологии. При этом, несомненно, представляет интерес проследить проявление и модификацию понятия музыкальной эротики на материале современной поэзии в аспекте включения в ностальгический дискурс. В частности в данном плане стихотворение «Отражение» представляется весьма интересным для такого анализа.

Согласно утверждению Е. Махова, в культуре существует механизм, подразумевающий «способность обнаруживать музыкальность и там, где ни малейшего намека на реальную музыку не было» [8, 40]. Подобная художественная идеология не утрачивает своей привлекательности и для современной литературной ситуации. В данном случае, оказывается созвучной лирическому сюжету «Отражения».

Актуализация каких-либо музыкальных кодов там, где музыки, по сути, нет, обнажает необходимость для ностальгического сознания преобразования личностных страстей в план идеального, в данном случае – музыкального. Вышеупомянутые аспекты позволяют выявить в поэтическом тексте П. Барсковой коды музыкальной эротики, противостоящей телесности во всем смысловом многообразии воспоминания. Актуализация воспоминаний и шире слоев памяти задает смысловые горизонты, связанные с процессом ностальгирования.

Соотнесение эротических кодов с фактором их потенциального отражения высвечивает коннотации сознания, охваченного страстью. С точки зрения М. Эпштейна, «... любовь заостряет всякую чувственность, в том числе направленную на вещи, которые как бы расширяют осязательный объем желания, образуют особую эротогенную зону вне тела» [14, 69]. В барсковском стихотворении можно проследить модификацию переживания страсти и эротического единения в режим их семиотизации. Вещь посредством взгляда влюбленного, актуализирующего отражательный потенциал, становится своего рода зеркалом. В данном контексте пианино выступает проводником в лиризации пережитого, объединяя свою традиционную роль и символику с тем преобразованием, которое происходит с ним под взглядом влюбленной.

Следует учесть мысль Ж. Батайя, высказанную в «Истории эротизма», что восприятию любящим универсума «не свойственна объективность: воспринимаемая в любви вселенная весьма точно представляет собой меру воспринимающего ее, пределы субъекта отражаются в выборе его объекта» [3, 127]. Своеобразие точки зрения на возлюбленного и на мир вокруг него повышает также статус зеркала как символа отраженности сознания, одного из знаковых предметов в процессе семиотизации страстей, не менее привлекательного и для мировосприятия ностальгика.

Показательно, что «эстетизация деталей, настойчивая фиксация на отдельных предметах, словах <...> призвана не столько обнаружить, сколько скрыть – намекнуть на – объект влечения...» [12, 471]. Такой ракурс открывает возможность рассматривать отражательный потенциал взгляда любящего как показатель интенсивности влечения. Взгляд охваченного страстью, как взгляд ностальгика, создает своего рода мифологический пласт, модифицирующий восприятие мира и преображающий объект любви в соответствии с интенсивностью ностальгирования. Стремление скрыть от мира, а, возможно, даже и от партнера силу своего желания акцентирует ощущение интимности, столь присущее экзистенциальному опыту ностальгика. Концентрация внимания на предметах позволяет влюбленному создавать некий миф о своем чувстве, возвышая его в воображении над обычными проявлениями эротики. Эта позиция способствует семиотизации переживаемой страсти и показательным становится выбор предмета (и его символика), на который фантазией любящего переносятся коннотации интимности.

Характерно, что перенесение ощущения близости на мир окружающих вещей позволяет «по-новому переживать ее именно в их отчужденном облике, как наводку или подсказку самой судьбы» [14, 69]. Данный аспект высвечивает в процессе семиотизации эротики важность переноса на предметы способности отражать ностальгическим сознанием интимность как особый подвид ностальгии. Так избранные фантазией переживающего и семиотизирующего свою страсть предметы наделяются своего рода предсказательным потенциалом.

В восприятии влюбленного возникает стремление с помощью предметов, напоминающих о чувстве и эротическом опыте, взглянуть на ситуацию отстраненно. Возможность подобного взгляда неизменно подразумевает его отражательный потенциал. Познание себя и другого как в интимном единении, так и постфактум, позволяет перейти от непосредственного переживания к медитации, свойственной ностальгии и калиптической эстетике.

В данном плане показательна мысль Ю. Кристевой, высказанная в работе «Дискурс любви». Медитативный аспект «эротического фантазма» усиливает ощущение самоотречения, утраты самосознания и даже своей телесности или же в «умеренной версии этого» личность оказывается «на грани одиночества» [6, 106]. По словам автора вышеуказанной работы, фактор невысказанной любви «нуждается в дискурсивной и повествовательной стратегиях для того, чтобы хотя бы глухо дать знать о себе» [6, 106–107]. Своеобразие фантазийного компонента в рецепции любовного чувства становится показателем как его разделенности или же неразделенности, так и мерой: поглощенности своей страстью, тенденций к семиотизации, погруженности в ностальгию. Такой ракурс открывает возможность переигрывания эротического в его художественных модификациях: в преображенном воспоминании, отражении, воображении, поэтическом слове, музыке и т. д.

Зеркальная поверхность – семиотический объект, актуализирующий режим ностальгирования лирического «я». Выбор в качестве зеркала именно пианино в стихотворении П. Барсковой, без сомнения, не случаен. Интересно в данной связи вспомнить мысль Е. Махова о том, что «вокруг фортепиано как бы образуется островок счастливой, ничем не затрудненной интимности <...> словно бы организующей вокруг себя особый поэтический исповедально-любовный локус...» [8, 42]. При этом в тексте современной поэтессы музыкальный инструмент долгое время остается не замеченным, как предмет обстановки, и неизменно беззвучным. Подобное сокрытие вполне соответствует интенциям калиптической эстетики. Наблюдательность же любовников, увидевших свое отражение, акцентирует разность их восприятия мира и своего эротического опыта.

Фактор отраженности задает тему полифоничности, порождающую уже в смысловом плане потенциальную музыкальность. Так сменяется вектор восприятия в сторону дионисийского и соответственно проявления доминант на сей раз эстетики апакалиптической. В аспекте авторского мифа П. Барсковой взгляд любящего порождает музыку, отражающую потаенные страсти, прячущиеся за обыденностью. Музыка становится в данном контексте не только индикатором силы и подлинности страстей личности, но и провокацией обостренного переживания любовного чувства, что показательно для ностальгического сознания. Именно образ «музыкальной эротики» эксплицирует сложность чувств и поэтизацию сексуального влечения в ностальгическом режиме. «Музыкальная эротика», хоть и вторична, но оказывается более завораживающей, чем память тел, охваченных страстью, до взглядывания в отражающий лак.

Так, пианино превращено воображением женщины, пережившей эротическую близость, в зеркало-соглядатая. Согласно С. Т. Золян, в семиотическом плане в культуре и сознании отдельной личности отражательная способность зеркала соотносится с феноменом двойничества. При этом отраженным в зеркале двойником «может выступать “мой жених” (“моя жена”)» [5, 37], актуализируя тем самым юнгианский взгляд на взаимоотношения влюбленных в виде архетипов анимы и анимуса.

Подобное преображение вещей, актуализированное наблюдательностью и фантазией, примечательно тем, что меняет семиотический статус вещи, включая в ностальгический дискурс. Взгляд, превращающий пианино в зеркало, акцентирует мотив колдовства. По замечанию В. Подороги, «магическая мощь шаманистского искусства как раз и заключается в том, чтобы эффективно манипулировать не столько реальными объектами, сколько их дополнительными измерениями, психическими силами» [10, 105]. В восприятии любящей возникает стремление с помощью предмета, напоминающего об ее эротическом опыте, заново уже в символично-поэтическом ключе пережить обуревающие ее чувства.

Характерно, что зеркальность соотносится с представлением о запредельном, магическом, воображаемом. По мысли Л. Н. Столовича, «таинственность зеркального отражения – стимулятор воображения» [11, 46]. Воображение – фактор, позволяющий модифицировать реальность в желаемом или наоборот трагическом ключе, что соответствует интенциям ностальгического сознания. В стихотворении П. Барсковой совмещены оба альтернативные варианта ностальгирования, становясь возможностью обретения полноты бытия. Благодаря этому гибридному наложению идиллического и трагического модусов становится возможна идентификация лирического «я», столь подсознательно желанная, но, как правило, недостижимая для трансгрессивного типа сознания поэта-эмигранта. Лирическая героиня, вглядываясь в отражательную поверхность музыкального инструмента, способствует осуществлению метаморфозы как с вещью, так и с теми чувствами, которыми она полна, сохраняя память о предшествующей интимности. Но не следует забывать, что зазеркалье – знак «автономного от нашего мира, – своего рода антимира» [7, 350]. Новосотворенное зеркало, предсказывая лирической героине в ее воображении будущее, не сулит счастливой любви и предрекает то ли поглощение своей страстью, то ли предстоящую разлуку.

Исследовательница феномена зеркальности Сабин Мельшиор-Бонне отмечает, «зеркало осуществляет свою посредническую функцию между реальностью и мечтой или сном» [9, 350]. Способность зеркальности отсылать к миру воображаемого, акцентирует фактор фантазии лирической героини, что соответствует ностальгическому модусу. При этом в стихотворении пианино, став зеркалом, «играет роль своеобразного проектора, высвечивающего “иную” реальность или истину, которую герои еще не осознали или не могут осознать» [9, 354]. Такой неосознанной реальностью становится возможность пережить телесную страсть заново, одухотворив ее и восприняв как отражение, которое живет своей самостоятельной жизнью, превращаясь в поэтический текст.

Вышеописанная предсказательная парадигма вполне закономерна для ощущения утраты и обыгрывает бодлеровскую модель мировосприятия, когда «шанс на достижение счастья открывается в мгновение ока, а остальная часть <...> – это ностальгия по тому, что могло бы быть» [4, 64]. Так в эротико-лирическом сюжете П. Барсковой ее альтер эго определяется в своем семиотическом и эмоциональном статусе и это статус ностальгика.

В рассматриваемом лирическом сюжете при пассивности любовников, находящихся в стадии отстранения от пережитого телесного единения, отражение их тел в пианино, оказывается замечено обоими. Фактически данная позиция фиксирует двоящееся, а может быть и троящееся отражение. Женский взгляд внешне противопоставлен мужскому, но третьей, едва уловимой точкой зрения становится гамма чувств двоих, до этого пребывавших в интимном единении. Благодаря совмещению этих различных ракурсов пианино предстает зеркальным предметом, могущим породить музыку.

По сути, обе страсти внешне предстают в определенном смысле поверхностно. Телесная страсть уже удовлетворена («смирненно лежат», «неярких тела», «забыв причину») и кажется почти угасшей, а музыкальная эротика только потенциальна благодаря тому, что зеркалом становится именно пианино. Углубление страсти и обретение ею необходимой интенсивности происходит благодаря взгляду лирической героини, способному пробудить пассионарность не только в памяти своего тела, но и отголоски музыки в отражении («Окрасил памятью пожара двоих дела»).

В стихотворении противопоставлено мужское и женское восприятие этого почти колдовского отражения, а в подтексте, видимо, и переживание телесной страсти. Для мужчины оно забавно, радостно и вызывает смех: «Твой смех подпрыгивал, как мячик, среди теней». Для женского восприятия оказывается почти трагично: «как мы в пучину / Уходим». Но эта оппозиция смешного и трагического, ощущения радости и грусти, может быть двумя обратными сторонами пережитого телесного единения, а в символическом плане двумя разными взглядами на мир, представляя контрпозиции не ностальгирующего и ностальгика. Приблизиться же к полноте бытия можно лишь в их отражении и взаимодополнении.

Зеркало в магических традициях связано с колдовскими потенциями, что также делает данный предмет привлекательным для ностальгического сознания, раздвигая рамки реальности. Более того, «магические операции над отражением/изображением приводят к соответствующему результату в действительности» [5, 35]. Преобразование действительности в стихотворении и предсказательные коды, открыты женскому взгляду поэта-эмигранта, тогда как мужское восприятие направлено на фиксацию только факта отзеркаливания.

В поэтическом тексте П. Барсковой показателен символический план, соотносимый с неожиданным ракурсом восприятия себя обнаженными натурами – образом, возникшим в лаке пианино. Так, «постоянной традицией в Каббале оставалась интерпретация творения, которая традиционно рассматривалась в божественно-эротическом ключе и доходила у некоторых авторов до отчетливого сближения творения мира с сексуальным актом» [1, 398]. Тела любовников, отраженные в гладкой поверхности предмета обстановки, иронически уподоблены Адаму и Еве после грехопадения. Адам и Ева, осознав свою наготу, обостренно ощущают интимность и сокровенность пережитого. Возможность чужого взгляда на них, пусть даже божественного, или же особенно божественного, дает им ощущение отъединенности от мира. С другой стороны, это чувство задает парадигму эротического, крайними позициями которой станут наслаждение и стыд. Лирический сюжет П. Барсковой обыгрывает не только тему утраченного Эдема, но и в определенном смысле ее трансформирует: рай достижим, но радость единения неизменно обернется изгнанием в виде погружения в пучину, будь-то охлаждение после близости или же, наоборот, пучина разрушительной страсти.

В контексте биографии автора как эмигранта метатема изгнания и связанные с ней смысловые потенции и экзистенциалы носят характер психоаналитического подтекста. При этом взгляд на зеркало как магический предмет позволяет в стихотворении увидеть не только эротические коды и мотивы самопознания, но скрытую метафору ворожбы. Тема ворожбы соотносит лирическую героиню с традиционно противопоставленным Еве образом – Лилит, воплощающей не только демоническое начало, но и женскую свободу. Не менее важно, что Лилит воплощает сознательный уход из Эдема, что может причитываться в виде метафоры выбора эмиграции как жизненного пути. Такая двойственность идентификации с Евой и Лилит, «обыгрывает две противоположные ипостаси – влюбленной и покоренной в своем чувстве женщины (Ева) и свободной женщины-поэта, способной преображать реальность и предвидеть будущее (Лилит)» [13, 116]. В свою очередь обыгрываемое в подтексте стихотворение противопоставление Евы и Лилит обыгрывает другую важную для палимпсестного сознания эмигранта оппозицию. Альтернативой ностальгии как тоски по утраченному раю может выступать возможность обретения и утверждения гибридного диаспорического бытия.

Фактор зеркальности в культуре связан с темой колдовства и метаморфоз. Зеркальность наделяет взгляд любящего возможностью преображения реальности. По замечанию С. Мельшиор-Бонне, зеркало «служит своеобразной метафорой перехода от мира материального, данного человеку в ощущении, к миру поэтическому...» [9, 354]. В Серебряном веке была популярна метафора творчества как колдовства, что видимо, осознанно или же бессознательно наследуется современной русской поэтессой. В поэтическом тексте П. Барсковой магичность предмета, превращенного в зеркало, обусловлена своеобразием женского взгляда, отражающего как память об эротическом переживании, так и способность преображать окружающее пространство, свои личные воспоминания и чувства. С помощью воображения личные чувства расширяются до обыгрывания в подтексте стихотворения истории изгнания из рая Адама и Евы после грехопадения, которых ожидает и ностальгия.

Поэтизация женским взглядом своего эротического опыта и угадывание трагичности, следующей за обнажением интимности в зеркальности лака, оборачивается созданием самого стихотворения с символическим названием «Отражение», написанного женщиной-поэтом.

Итоги. Представлена интерпретация лирического сюжета в соответствии с наследованием и преобразованием П. Барсковой традиций изображения интимного с помощью смыслового потенциала зеркальности. В лирическом сюжете П. Барсковой магичность предмета, превращенного в зеркало, обусловлена своеобразием женского взгляда, отражающего как память об эротическом переживании, так и способность преображать окружающее пространство, свои личные воспоминания и чувства. Семиотизация личного эротического опыта,

осуществляясь в сознании лирической героини, соотносится с отражением и мифологизацией интимности, моделируя ностальгический дискурс палимпсестного сознания современного поэта-эмигранта.

Список использованных источников

1. Аптекман М. «И двое станут одним»: еврейская Каббала, мифопоэтический андрогин и Адам Кадмон в поэтике Серебряного века. *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма*: [сб. ст. под ред. Д. Г. Иоффе]. Москва: Ладомир, 2008. С. 382–409.
2. Барскова П. Отражение [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html>
3. Батай Ж. История эротизма / [пер. с фр. Б. Скуратова, под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой]. Москва: Логос: Европейские издания, 2007. 200 с.
4. Бойм С. Будущее ностальгии. Москва: НЛО, 2019. 680 с.
5. Золян С. Т. Свет мой, зеркальце, скажи... (К семиотике волшебного зеркала). *Труды по знаковым системам № XXI: К семиотике зеркала и зеркальности*. Тарту, 1988. С. 32–44.
6. Кристева Ю. Дискурс любви. *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века* / [перев., сост. и общ. ред. С. Л. Фокина]. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. С. 101–109.
7. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. *Труды по знаковым системам № XXII: К семиотике зеркала и зеркальности*. Тарту, 1988. С. 6–24.
8. Махов Е. Звукомзыкальная эротика романтиков. *Апокриф. Культурологический журнал*. 1992. № 1. С. 35–46.
9. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. Москва: НЛО, 2006. 456 с.
10. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. 340 с.
11. Столович Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель. *Труды по знаковым системам № XXII: К семиотике зеркала и зеркальности*. Тарту, 1988. С. 45–51.
12. Ушакин С. Слова желания. *Эротизм без берегов*: [сб. статей и материалов] / сост. М. М. Павлова. Москва: НЛО, 2004. С. 456–476.
13. Фокина С. Зеркальность и музыкальность во фрагменте поэтической картины мира Полины Барсковой. Аспект семиотизации страстей. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 229. № 10. *Studia Russologica* (2017). Krakow: Copyright Wydawnictwo Naukowe. 2017. С. 110–118.
14. Эпштейн М. Н. Философия тела. *Эпштейн М. Н., Философия тела. Г. Л. Тульчинский., Тело свободы*, Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 9–194.

Фокина С. О.

Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова
Кафедра загального та слов'янського літературознавства
svetlana_fokina@ukr.net

ЕРОТИЧНИЙ АСПЕКТ НОСТАЛЬГІЇ У ЛІРИЦІ П. БАРСЬКОЇ

У статті представлено прочитання сенсопороджувального потенціалу феномену дзеркальності і «музичної еротики» в ностальгічному дискурсі Поліни Барскової. Представлено інтерпретацію ліричного сюжету віршу «Відображення» відповідно до успадкування та перетворення П. Барскової традиції зображення інтимного як фактору ностальгічного світосприйняття. У ліричному сюжеті виявлено авторську точку зору на співвідношення тем інтимності, дзеркальності та музичності. Проаналізовано трансформацію еротичних кодів авторською свідомістю поетеси відповідно до семиотизації пристрастей та

ностальгічних процесів. Осмислено авторський погляд на світ у тексті «Відображення». У поле дослідження увійшли такі показники ностальгічного дискурсу поетеси, як авторські коди, еротичні кіннотації, феномени дзеркальності та музикальності та їх символічний потенціал, семіотизація пристрастей.

Ключові слова: музична еротика, дзеркало, інтимність, ностальгія, П. Барскова.

Svetlana Fokina

Odessa I. I. Mechnikov National University,
Department of General and Slavic Literary Criticism
svetlana_fokina@ukr.net

EROTIC ASPECT OF NOSTALGIA IN THE LYRICS OF P. BARSKOVA

The article presents a reading of the semantic potential of the phenomenon of mirroring and «musical eroticism» in the nostalgic discourse of Polina Barskova. It is presented interpretation of the lyrical plot of the poem «Reflection» in accordance with the inheritance and transformation of P. Barskova's traditions of the image of the intimate as a factor of nostalgic worldview. In a lyrical plot is revealed the authorial point of view on correlation of themes of intimacy and musicality. Transformations of erotic codes are analysed in accordance with actualization of musicality by authorial consciousness of the poetess. The study is comprehended the author's view of the world in the text of «Reflection». An interpretation of the lyrical plot is presented in accordance with the inheritance and transformation of P. Barskov's traditions of the image of the intimate using the semantic potential of mirroring. The magical nature of the object turned into a mirror is due to the originality of the female view in the lyrical plot of P. Barskova, reflecting both the memory of the erotic experience and the ability to transform the surrounding space, their personal memories and feelings. The semiotization of personal erotic experience carried out in the consciousness of the lyrical heroine, correlates with the reflection and mythologization of intimacy, modeling the nostalgic discourse of the palimpsest consciousness of a modern emigrant poet. The field of study included such indicators of the poetess's nostalgic discourse as author codes, erotic connotations, phenomena of mirroring and musicality and their symbolic potential, semiotization of passions.

Keywords: musical erotica, mirror, intimacy, authorial codes, reflection, P. Barskova.

References

1. Aptekman M. (2008) «I dvoe stanut odnim»: evrejskaja Kabbala, mifopojeticheskij androgin i Adam Kadmon v pojetike Serebrjanogo veka [“And two will become one”: Jewish Kabbalah, mythopoietic androgin and Adam Cadmon in the poetics of the Silver Age]. *Diskursy telesnosti i jerotizma v literature i kul'ture: Jepoha modernizma* [Discourses of physicality and eroticism in literature and culture: The era of modernism]. Moscow: Ladomir. pp. 382–409.
2. Barskova P. Otrazhenie. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html>
3. Bataj Zh. (2007) Istorija jerotizma [History of eroticism]. Moscow: Logos: Evropejskie izdaniya.
4. Bojm S. (2019) *Budushhee nostal'gii* [The future of nostalgia]. Moscow: NLO.

5. Zoljan S. T. (1988) *Svet moj, zerkal'ce, skazhi...* (*K semiotike volshebnogo zerkala*) [My light, mirror, say... (To the semiotics of the magic mirror)]. *Trudy po znakovym sistemam № XXII: K semiotike zerkala i zerkal'nosti* [Works on landmark systems No. XXII: To the semiotics of mirror and mirroring]. Tartu. pp. 32–44.
6. Kristeva Ju. (1994) *Diskurs ljubvi* [Discourse of love]. *Tanatografija Jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka* [Thanatography of Eros: Georges Batay and French thought of the mid-20th century]. St. Petersburg: Mifril. pp. 101–109.
7. Levin Ju. I. (1988) *Zerkalo kak potencial'nyj semioticheskij ob'ekt* [Mirror as a potential semiotic object]. *Trudy po znakovym sistemam № XXII: K semiotike zerkala i zerkal'nosti* [Works on landmark systems No. XXII: To the semiotics of mirror and mirroring]. Tartu. pp. 6–24.
8. Mahov E. (1992) *Zvukomuzikal'naja jerotika romantikov* [Sound musical erotica of romantics]. *Apokrif. Kul'turologicheskij zhurnal* [Apocrypha. Cultural Journal]. № 1. pp. 35–46.
9. Mel'shior-Bonne S. (2006) *Istorija zerkala* [History of the mirror]. Moscow: NLO.
10. Podoroga V. (1995) *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju* [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. Moscow: Ad Marginem.
11. Stolovich L. N. (1988) *Zerkalo kak semioticheskaja, gnoseologicheskaja i aksiologicheskaja model'* [Mirror as a semiotic, gnoseological and axiological model]. *Trudy po znakovym sistemam № XXII: K semiotike zerkala i zerkal'nosti* [Works on landmark systems No. XXII: To the semiotics of mirror and mirroring]. Tartu. pp. 45–51.
12. Ushakin S. (2004) *Slova zhelanija* [Words of desire]. *Jerotizm bez beregov* [Eroticism without banks]. Moscow: NLO. pp. 456–476.
13. Fokina S. (2017) *Zerkal'nost' i muzykal'nost' vo fragmente pojeticheskoi kartiny mira Poliny Barskovej. Aspekt semiotizacii strastej* [Mirroring and musicality in a fragment of the poetic picture of the world by Polina Barskova. Aspect of the semiotization of passions]. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 229. № 10. Studia Russologica. Krakow: Copiright Wydawnictwo Naukowe. pp. 110–118.
14. Jepshtejn M. N. (2006) *Filosofija tela* [Body philosophy]. St. Petersburg: Aletejja. pp. 9–194.

Статтю подано до редколегії 8 травня 2021 р

УДК 821.161.2–311.6:7.017.4

Чмир А. В.

аспірант

кафедра загального та слов'янського літературознавства

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Французький бульвар 24/26, м. Одеса, Україна, 65058

chmyr_andrew@ukr.net

[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251895](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251895)

ПАРАТЕКСТУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В РОМАНІ ПЕТРА КРАЛЮКА «ШЕСТИДНЕВ, АБО КОРОНА ДОМУ ОСТРОЗЬКИХ»

У статті йдеться про такий тип транстекстуальності як паратекстуальність у романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» сучасного українського письменника історичного спрямування Петра Кралюка. Установлено, що вивченню паратексту приділили увагу як літературознавці, так і лінгвісти. З'ясовано, що паратекстуальні елементи (заголовок, епіграф, підзаголовок, передмова, післямова) стають порогом для читача до основного тексту. Було розглянуто сенс подвійного заголовку в романі (два смислових центри – Шестодневи та корона). Наголошено на тому, яку роль відіграє у творі присвята Ігорю Пасічнику (подяка за ідею написання та роздуми над можливістю осягнення історії). Було приділено увагу кожному розділу роману (всього їх 6), оскільки вони мають назви (певний колір та топос), які розкривають сенс того, що в них відбувається. Простежено ключове значення колористики в художньому світі «Шестиднева» («Барва зелена. Турів», «Барва сивини. Київ», «Барва чорна. Варшава», «Барва жовта. Дермань», «Барва червона. Дубно», «Барва золота. Острог»). Установлено, яку роль відіграє корона у творі, який зв'язок вінця з назвою роману. Головний герой залишає після себе не тільки матеріальну спадщину, але й духовну (книгодрукування та освіта), яка має для його нащадків першочерговий сенс. Паратекстуальний рівень «Шестиднева» пов'язаний із баченням автора своєї концепції історії, яка розкривається завдяки постаті князя Василя-Костянтина Острозького.

Ключові слова: паратекст, рецепція, автор, читач, роман, художня система, П. Кралюк.

Ще до того, як реципієнт безпосередньо почне читати сам текст, у поле його уваги потрапляють позатекстові елементи. Вони налаштовують читача на сприйняття, поглиблюють та розкривають авторські задуми, дозволяють у сконденсованому вигляді осягнути художній світ певного твору. Ці елементи (заголовок, епіграф, підзаголовок, передмова, післямова) називаються паратекстуальними. Суттєве значення для їхнього вивчення та термінологічної фіксації зробив літературознавець Жерар Женетт у своїй книзі «Паратексти: пороги інтерпретації» (1987).

Паратекстуальності приділяє увагу вагома частина дослідників. З-поміж них можна виокремити як літературознавців, так і лінгвістів (Міхал Гловінський, Олександр Колотов, Катерина Меламедова, Ксенія Толчєєва, Наталя Фатєєва, Тетяна Шмельова та ін.). Серед українських дослідників паратекстуальності вирізняються розвідки Наталії Білик, Галини Віват, Ольги Погорелової, Мар'яни Сокол, Лариси Статкевич, Юлії Шуби та ін.

Розглянемо сутність «паратексту» більш детально. Олена Дубініна зазначає, що «саме паратекст є тією контактною зоною, де вперше зустрічаються свідомість читача (з усім комплексом його емоційного, культурного та соціального досвіду) із свідомістю, що створила текст. Зрозуміло, що від того, наскільки плідною буде ця перша зустріч двох «горизонтів», залежить, чи відбудеться взагалі подальший діалог читач – автор, у якому напрямку буде рухатись читацьке сприйняття і наскільки воно буде співпадати з авторськими інтенціями» [3, 70]. Паратекст виступає місцем, де можуть поєднуватися, сполучатися, взаємодіяти сфери письменницького задуму та читацького передчуття.

На важливості позатекстових елементів наголошує Наталія Олизько. Дослідниця стверджує, що «рамка художнього твору є когнітивним найкоротшим шляхом адресата до розуміння тексту. Виконуючи функції переконання та оцінки, паратекст в явній чи імпліцитній формі впливає на читача, формує та змінює оцінку тексту до/після його активного прочитання» [пер. мій – А. Ч.] [9, 71]. Як бачимо, незважаючи на те, що паратекст знаходиться поза основним текстом, він виконує суттєву рецептивну роль.

Роман «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010) сучасного українського письменника історичного спрямування Петра Кральнока становить особливий інтерес у заданому нами аспекті (рецептивний потенціал паратекстуальності). У цьому творі, крім обов'язкових делімітаційних (заголовки всього твору та назви окремих його частин, початок та кінець тексту), присутні і факультативні (присвята, епіграф, передмова та післямова) – ті, що за автором книги «Паратекст: пороги інтерпретації» Жераром Женеттом позначають як паратекстуальні. Наше завдання – визначити місце паратекстуальності у вираженні П. Кральноком у «Шестидневі» свого погляду на історію та на таку важливу для історії України особистість як Василь-Костянтин Острозький (1526–1608).

Почнемо із заголовка. Валерія Кухаренко звертає увагу на те, що, «увібравши у свій незначний об'єм весь художній світ твору, заголовок має колосальну енергію туго згорнутої пружини. Розкриття цієї згортки, використання всієї цієї енергії носить суто індивідуальний характер, і починається воно з очікування знайомства з текстом, з формування установки на читання даного твору, з періоду, який умовно можна назвати передтекстовим» [6, 97]. Як бачимо, заголовок дійсно відіграє значущу роль. Мар'яна Сокол розглядає заголовок як медіаторний код тексту, який виконує паракомунікативну функцію (а саме – експліцитно передає мету повідомлення, встановлює контакт із читачем, при-

вертає його увагу, викликає зацікавленість до опублікованого тексту) [11, 246]. «Заголовок, – пише дослідниця, розглядаючи цей паратекстуальний елемент у прагматичному аспекті, – виступає як засіб вираження авторської позиції чи авторської модальності. <...> Заголовок у тексті виступає однією з найсуттєвіших ознак, він є авторським концептом і конденсатом усього змісту. Заголовок координується із семантикою тексту, він є домінантою, яка утворює в художньому тексті смислову та емоційну єдність» [11, 248]. Переконаємося, що заголовок дійсно відіграє фундаментальну роль, оскільки здебільшого читач насамперед починає сприймати саме його.

У романі П. Кралюка заголовок за своєю структурою подвійний, а тому має два смислових центри. Можливо, автор слідував традиції, яка зберігалася до ХІХ століття, давати твору розширену, подвійну назву, коли в другій частині була вказівка на зміст цього твору [2, 118]. Перша частина назви викликає в пам'яті читача Шестодневи – християнські твори про початок світобудови, що склалися з шести трактатів (за кількістю днів, за які Господь створив світ). У такий спосіб можна припустити, що у творі, який тримає в руках читач, йтиметься про події універсального характеру.

Друга частина вводить образ, який, можливо, матиме ключову роль у розкритті закладеної автором у романів концепції. На початку читання «корона» може асоціюватись із матеріальною цінністю виняткової важливості, яка якимось чином пов'язана з «домом» одного з найвідоміших родів в історії культури (книгодрукування та освіта) України. Особливу увагу у другій частині назви роману привертає символіка корони. Ганс Бідерманн вказував, що вінець – це «головна прикраса, яка дозволяє носієві здаватися вище і підносить його над оточуючими. Завдяки увінчанню короною він узаконується як надлюдська, пов'язана з вищим світом істота» [пер. мій – А. Ч.] [1, 128–129]. Як бачимо, вже в назві роману П. Кралюк наголошується на винятковості в українській історії роду Острозьких.

«Шестиднев» відкриває присвята, в якій автор висловлює подяку за ідею написання твору Ігорю Демидовичу Пасічнику – ректору Національного університету «Острозька академія» та доктору психологічних наук. Зауважимо, що роль присвяти досліджували Ольга Богданова, Дмитро Кузьмін, Валентина Мусій, Віталій Назарець та ін. Важливе значення мають розташування присвяти, тип адресанта та тип адресата.

В інтерв'ю П. Кралюк зауважував, що «ректор нашої академії Ігор Пасічник говорив, що треба створити книгу, точніше величну сагу, присвячену князеві Василю-Костянтину Острозькому» [4, 7]. Надихнувшись, письменник пообіцяв своєму колезі, що «наступного Вашого дня народження напишу роман про Василя-Костянтина Острозького» [4, 7]. Переконаємося, що І. Пасічник дійсно вплинув на створення «Шестидневу». Присвята – це не тільки данина поваги, а й, враховуючи сферу наукових зацікавлень ректора, роздуми про сутність історії, її сприйняття та тлумачення («Мислення оперує не тільки на рівні від-

чуттів та сприймань, але і на пам'ятєвих процесах (запам'ятовування, збереження, відтворення) на уявленнях і звичайно на емоціях» [10, 4]).

У романі П. Кралука є такий елемент паратекстуальності як епіграф. Це рядки сучасного поета Олександра Ірванця. Сама поезія інтимного характеру про роз'єднаність двох люблячих, про їхню нездатність зрозуміти один одного, про ту невизначеність, яка не дає їм можливості бути єдиним цілим. У романі П. Кралука тема кохання займає важливе місце. Але, найімовірніше, сенс епіграфу в іншому. На нашу думку, ключову роль у цьому випадку має мотив самотності. Людину, як щасливу, так і страждаючу, не можуть повністю зрозуміти навіть близькі люди. У будь-якому разі кожен із нас приречений на те, щоб якась частина нашого «я» залишалася для інших «темною», нерозгаданою.

Наступний паратекстуальний елемент роману – Предслів'я. Воно написано від імені головного героя твору, вісімдесятирічної людини. Вона, усвідомлюючи близькість відходу із земного світу, вирішує дуже швидко (протягом шести днів) відтворити в пам'яті головні віхи власного життя, того, що відбувалося з іншими людьми, з якими поєднала його доля, дати їм оцінку, в чомусь виправдатись, щось зрозуміти, пояснити. В якийсь момент складається враження, що до голосу головного героя приєднується і голос автора, який ділиться з читачем своїм уявленням про те, як можна розповісти про минуле, уявити історію («*А перед моїми очима бовваніють лики різних людей. Деякі змаліли, розмилися. Призабулися й діяння людські. Та можна домислити їх, побачити такими, як хочеться. І ніхто мене за те не осудить. То мій світ. І я у ньому судія*» [5, 3] (підкреслено нами – А. Ч.)).

З одного боку, це справді життя, пам'ять героя. Тому він має право розповісти про неї так, як сам вважає за потрібне. Але, з іншого боку, роман – це художній світ, який створений письменником, його автором. Останній має право розпоряджатися, вибудовувати цей світ (зокрема і події життя свого героя) за власними законами. Якщо історія створення портрета має лінійний характер, то віхи долі центральної особи в ньому, князя Острозького, позначені та розкриті поза хронологічною послідовністю.

Кожний розділ роману має назву. Вікторія Назарук пише про те, що «назви частин (умовно – розділів) граматично є номінативними реченнями, у яких превалюють назви кольорів. Це вирізняє твір «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» від традиційних історичних романів, які діляться на класичні розділи чи частини» [8]. У такий спосіб винесено позначення кольору, а також місця (топоса), яке буде в центрі уваги головного героя, що згадує не тільки своє минуле, але й свого роду. Шість розділів – шість кольорів. Чому саме кольори? Можливо, в зв'язку з уявленням, що «*життя – мішанина барв*» [5, 31]. І розкладати ці фарби, як фрагменти мозаїки, можна по-своєму, щоразу по-новому. Процес спогадів схожий на те, як змінюють одна одну, накладаються одна на одну хвилі [5, 61]. Але є й інше пояснення: кольори зумовлені змістом спогадів. На їхню семантику та символіку звернула увагу Олена Мізінкіна у своїй

статті («Взаємопроникнення мистецтва слова і барви простежується на різних рівнях (образотворення, сюжетному, композиційному, жанровому, стильовому) «Шестиднева...» [7, 76]).

Позначення фарб присутнє не тільки в назвах розділів, але й наявне в них самих. Наприклад, «Барва сивини. Київ» (2 розділ). Так само, як спогади князя пов'язані між собою, шикуються в один ланцюжок, так і кольори найчастіше змішуються художником на створюваному ним портреті. Позначення зеленого (перша частина) і чорного (третя частина) кольорів виявляються поруч, коли художник, що зображує князя на зеленому тлі, домальовує йому чорну шапку [5,122].

Перший розділ – про основи життя (любов, народження дітей, війни, смерть), про ті стихії, які керують людиною, головним чином, в юності. Не випадково у першій частині так багато уваги приділено спогадам князя про його участь у завоюванні кохання (хоч і не для себе). Це розповіді про битви, у яких брав участь батько, які допомагали головному герою визначити основні цінності (пріоритети). Перший спогад про батька – його тверді, як камінь, груди [5, 13]. Це та риса, яку він успадкував від батька – твердість, непохитність. Підтвердженням такого характеру князя слугує епізод, коли він не побоявся напасти на замок дружини свого брата Іллі – Беати («*Мої слуги гримають у ворота. І гримання те чути на весь Острог. За стінами – сварка, брязкає зброя, хтось зійшовся на шаблях. Потім риплять ворота. <...> Влітаємо на подвір'я замкове*» [5, 35]).

У другому розділі головний герой продовжує розмірковувати про своє коріння. Але тепер його спогади набувають універсального характеру. Якщо в першій частині найчастіше йшлося про битви за власність (не випадково художник, слухаючи князя, кілька разів подумки дорікає йому: «*Чи не лукавиш, князю?*» [5, 31]; «*Князю, ти знову про маєтності мову провадиш. Чи тільки від них життє наше залежить? І щастя?..*» [5, 32]; «*Знову маєтності, князю...*» [5, 44]). У вищевказаному розділі йдеться головним чином про духовну спадщину, і доля роду князів Острозьких постає як ланка національної історії.

Невипадковий і вибір топосу – Київ, центр руських земель. Саме «землі-матері» вклоняється вершник, про якого йдеться на початку цієї частини [5, 66]. На наш вигляд, не випадково ця друга частина починається саме з повісті (або, швидше, легенди про лицаря та схимника). Князь не знає, ким був той лицар, яке відношення мав до його роду, а може він з'явився лише в його уяві як ознака власної самотності та приреченості на смерть [5, 71–73]. Поряд виявляються ключові мотиви другої частини – диво, смерть, предок, гріх [5, 71–73; 76; 82–83]. І тут, як нам здається, недаремно з'являється притча про талант, про те, як людина розпоряджається тим, що успадкувала від предків [5, 82–83]. Василь-Костянтин на відміну від свого предка князя Василя не зарив талант у землю. Його попередник дбав про матеріальні речі, тоді як головний герой приділив увагу духовному.

Третій розділ роману переносить читача у період зрілості Острозького, яка була для нього доволі трагічною. На якийсь час змінюється поведінка художника. Він переважно виступав як опонент князя, подумки заперечуючи йому. А іноді, як, наприклад, в епізоді спогадів про Василя Красного [5, 89] і відкрито висловлюючи незгоду. Коли ж князь згадує про хворобу, смерть своєї дружини Софії, художник відмовляється від рефлексії і лише фіксує зовнішній вигляд, що свідчить про трагічні сторінки життя Василя-Костянтина. Рефлексія повертається, коли князь переходить до міркувань про віру (Кирило Терлецький, Іпатій Потій, Никифор).

Головним чином символіка «чорного» кольору пов'язана в романі не тільки з жалобою, втратами, але з такими явищами як зрада віри (перехід сина в католицизм), підлість, лицедійство, порушення клятв, розбрат у відносинах між «своїми» князями, смута в землях. Епітет «чорний» неодноразово зустрічається в тексті.

Наступна барва долі головного героя – жовта. Це колір осені, самотності, пори, коли треба зазирнути у свою душу, в мовчанні підвести підсумки життя, звертаючись переважно до душі, а не розуму. Часто про старий вік кажуть: «Осінь пора». Ключовий мотив в наших уявленнях про осінь – час збирання врожаю. Час зерна, яке жовтого кольору. Звідси – притча про сіяча, його образ. Сіячем виступає князь. І знову переходимо від матеріального до духовного. Зерно, яке кинуте князем Острозьким і яке потрапило у добрий ґрунт – кошти, які витрачені ним на духовні цінності. Центральні події в цьому розділі пов'язані з Іваном Федоровим. Вони з князем виступають у цій частині як сіячі. Плід язика (зерно) – слово («Є у мене інший талант. І гріх, коли закопаю його. Маю вмiсто житніх зерен розсiвати по свiтовi зерна духовнi i всiм, як належить, роздавати духовну поживу» [5, 174–175], – говорить друкар). У такий спосіб «урожай» сіячів князя Острозького та Івана Федорова, їхні зерна, які жовтого кольору, – духовні плоди: видання Острозької Біблії. Пізніше Василь-Костянтин засновує ще вищу школу (Острозьку академію).

Наступний розділ роману повертає князя, а з ним – і читача до суспільного життя, до агресії, битв, гніву («налилися в нього очі кров'ю» [5, 215]), крові, коли жар серця, пристрасті, викликані не тільки любовними переживаннями, а й, головним чином, жагою волі та опорою чужому диктату. Це, в першу чергу, фарби хоругви козацького ватажка Северина Наливайка, а також катувань, які він зазнав, його смерті (страсти). Це частина, в якій роль оповідача переходить переважно до художника, який був знайомий із Наливайком.

Підтекст останнього розділу роману, який позначений золотим кольором, ґрунтується на опозиції «матеріальне – духовне». Золото – матеріальна цінність, за який можна купити хліб та не померти з голоду. І водночас – це те, що дарують на знак любові, символ вірності («Це не лише золото» [5, 244], – думає Гертруда). Золото – це знак величі, з нього виготовляють корону, символ королівської влади (слова «корона» та однокорінне «коронація» особливо часто

зустрічаються саме в цьому розділі твору). Пурпур і золото – головні кольори одягу королів, і це остання фарба, яку художник кладе на портрет князя, а той уже вмирає, відходить у минуле, знаком якого є золото (безсмертя, вічність).

Роман «Шестиднев» завершується післясловом. На зовнішньому плані – події, що відбувалися, коли виявилось, що князь помер. На підтекстовому – осмислення суті того сліду, що залишив він для нащадків. З післямови простягаються нитки до різних частин роману (наприклад, до першої, в якій митець задумався про ставлення інших держав до його землі («*Навчилися ми ковтати образи. Вже й не помічаємо цього*» [5, 262]), до п'ятої, коли він подумки звертається до Северина Наливайка), але, головним чином, безумовно, до того питання, що має структуроутворююче значення для всього твору: хто і за які заслуги гідний пам'яті, величі? Кому належить корона (і в цьому випадку вона є знаком духовної влади (духовної величі), а не багатства чи соціального статусу). Післямова повертає читача до заголовка роману, точніше другої його частини – що ж таке «корона» дому Острозьких?

На портреті Василя-Костянтина монети в його руках постають знаком спадщини, яку він залишив. Окрім золота своєму синові, Острозький хотів передати йому друкарство та Острозьку академію, тобто спадщину після себе насамперед духовну. Можливо, монети на картині означають, що своє золото князь не закопав у землю, а залишив нам. У цьому є його велич, його корона.

Отже, роман «Шестиднев» П. Кралука – це єдине ціле, мистецький світ. Він складається з різних рівнів. Було розглянуто лише один із рівнів. Він цікавив нас із погляду його значущості у формуванні твору як цілісності. На паратекстуальному рівні (як і на рівні стилю, сюжету, композиції, ритму, образної системи – всі ті рівні, які можуть стати у перспективі об'єктом уваги) автор висловив концепцію певного етапу історії України, сенсу такої історичної особистості як князь Костянтин-Василь Острозький, своє розуміння значущості його діяльності для рідної землі. Ця концепція і виступає як центр, що стягує всі рівні, в тому числі і паратекстуальний, в єдине ціле.

Список використаної літератури

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / пер. с нем.; общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. Москва: Республика, 1996. 335 с.
2. Богданова О. Ю. Заголовок как элемент текста. *Вестник Костромского гос. ун-та*. 2007. № 1. С. 116–119.
3. Дубініна О. В. Текст – паратекст: контактна зона рецепції (на матеріалі романів В. Стайрона). *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили. Серія: Філологія. Літературознавство*. Т. 59. Вип. 46. 2006. С. 70–73.
4. Кралука П. Петро Кралука: «Українську еліту ми втратили ще в XVII столітті»: бесіда з письменником / записав Володимир Коскін. *Демократична Україна*. 2011. 27 трав. (№ 21). С. 17.
5. Кралука П. Шестиднев, або Корона роду Острозького: роман. Київ: Ярославів Вал, 2010. 320 с.
6. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Навчальний посібник для студентів старших курсів факультетів англійської мови. Вінниця, НОВА КНИГА, 2004. 272 с.
7. Мізінкіна О. Семантика і символіка кольору в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралука. *Рідний край: альманах Полтавського національного педагогічного університету / відп. ред. Г. Білик*. 2017. № 2 (37). С. 70–76.

8. Назарук В. М. Про «Шестиднев» Петра Кралоюка. *Науковий вісник Ужгородської богословської академії імені святих Кирила і Мефодія*. Ужгород: Карпатський університет імені Августина Волошина, 2010. URL: <http://kulturolog.org.ua/publications/p-reviews/244—qq.html> (дата звернення: 01.12.2021).
9. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста (на материале творчества Дж. Барта). *Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение*. 2008. Вып. 18, № 3 (104). С. 71–75.
10. Пасічник І. Д. Мислення як предмет психології. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка»*. 2013. Вип. 25. С. 3–9.
11. Сокол М. Функції заголовку твору в ракурсі літературознавчої антропології. *Studia Methodologica: альманах*. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології.

Chmyr A. V.

graduate student

Odessa I. I. Mechnikov National University

Department of General and Slavic Literary Criticism

chmyr_andrew@ukr.net

PARATEXTUAL ELEMENTS IN NOVEL BY PETRO KRALIUK «SIX DAYS, OR THE CROWN OF THE OSTROZKY HOUSE»

The article deals with this type of transtextuality as paratextuality in the novel «Six Days, or The Crown of the Ostrozky House» by the modern Ukrainian historical writer Petro Kraliuk. It has been established that both literary critics and linguists have paid attention to the study of paratext. It has been found that paratextual elements (title, epigraph, subtitle, preface, afterword) become a threshold for the reader to the main text. The meaning of the double title in the novel (two semantic centers – the Six Days and the Crown) was considered. Emphasis is placed on the role of dedication to Igor Pasichnyk in the work (thanks for the idea of writing and reflection on the possibility of understanding history). Attention was paid to each chapter of the novel (6 in all), because they have titles (a certain color and topos) that reveal the meaning of what is happening in them. The key significance of coloristics in the art world «Six Days» («Green color: Tours», «Gray color: Kyiv», «Black color: Warsaw», «Yellow color: Derman», «Yellow color: Derman», «Red color: Dubno», «Gold color» is traced). Jail »). It is established what role the crown plays in the work, what is the connection between the crown and the title of the novel. The protagonist leaves behind not only material heritage, but also spiritual (printing and education), which is of paramount importance for his descendants. The paratextual level of «Six Days» is connected with the author's vision of his concept of history, which is revealed thanks to the figure of Prince Vasyl-Konstantin Ostrozky.

Key words: paratext, reception, author, reader, novel, art system, P. Kraliuk.

References

1. Bidermann G. Entsiklopediyasimvolov [Encyclopedia of symbols] / per. s nem.; obsch. red. ipredisl. Svetsitskoy I. S. Moskva: Respublika, 1996. 335 s. [in Russian].
2. Bogdanova O. Yu. Zagolovok kak element teksta [Title as element of the text]. *Vestnik Kostromskogo gos. un-ta*. 2007. № 1. S. 116–119 [in Russian].
3. Dubinina O. V. Tekst – paratekst: kontaktna zona retseptii (namateriali romaniv V. Stairona) [Text – paratekst: contact area of the reception (based on the novels of V. Styron)]. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu im. P. Mohyly. Serii: Filolohiia. Literaturoznavstvo*. T. 59. Vyp. 46. 2006. S. 70–73 [in Ukrainian].
4. Kraliuk P. Petro Kraliuk: «Ukrainskue litu my vtratyly shche v XVII stolitti»: besida z pysmennykom [«Ukrainian elite we lost in the seventeenth century»] / zapysav Volodymyr Koskin. *Demokratychna Ukraina*. 2011. 27 trav. (№ 21). S. 17 [in Ukrainian].
5. Kraliuk P. Shestydnev, abo Korona rodu Ostrozko: roman [Six Days, or The Crown of the Ostrozky House]. Kyiv: Yaroslaviv Val, 2010. 320 s. [in Ukrainian].
6. Kukharenko V. A. Interpretatsiia tekstu. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv starshykh kursiv fakultetiv anhliiskoi movy [Interpretation of the text. A textbook for senior students of English language faculties]. Vynnytsia, NOVA KNYHA, 2004. 272 s. [in Ukrainian].
7. Mizinkina O. Semantykai symbolika koloru v romani «Shestydnev, abo Korona domu Ostrozkykh» Petra Kraliuka [«Six Days, or the Crown of the House of Ostroh» by Peter Kraliuk]. *Ridnykrai: almanakh Poltavskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu / vidp. red. H. Bilyk*. 2017. № 2 (37). S. 70–76 [in Ukrainian].
8. Nazaruk V. M. Pro «Shestydnev» Petra Kraliuka [About «Six Days» by Peter Kraliuk]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoi bohoslavskoi akademii Imeni sviatykh Kyryla I Mefodiia*. Uzhhorod: Karpatskyi universytet imeni Avhustyna Voloshyna, 2010. URL: <http://kulturolog.org.ua/publications/p-reviews/244—qq.html> (data zvernennia: 01.12.2021) [in Ukrainian].
9. Olizko N. S. Semiotiko-sinergeticheskaya traktovka parateksta (na materiale tvorчества Dzh. Barta) [Semiotic-synergetic interpretation of the paratekst (based on the works of J. Barthes)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filologiya. Iskusstvovedenie*. 2008. Vyip. 18, № 3 (104). S. 71–75 [in Russian].
10. Pasichnyk I. D. Myslennia yak predmet psykholohii [Thinking as a subject of psychology]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii «Psykholohiia i pedahohika»*. 2013. Vyp. 25. S. 3–9 [in Ukrainian].
11. Sokol M. Funktsii zaholovku tvorcu v rakursi literaturoznavchoi antropolohii [Functions of the title of the work in the perspective of literary anthropology]. *Studia Methodologica: almanakh*. Ternopil: TNPU, 2008. Vyp. 24: Novitnia teoriia literatury I problem literaturnoi antropolohii. S. 245–249 [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 18 жовтня 2021 р

УДК 92.09:82-4:821.161.1

Шевченко Т. М.

доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української літератури
Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251896](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251896)

ЕСЕЙ IN MEMORIA У ТВОРЧОСТІ В. ДАНИЛЕНКА

У статті проаналізовано жанрові особливості есею-меморіуму як окремого різновиду письменницького есею. Закцентовано увагу на специфіці цього твору в порівнянні з некрологом і портретним есеєм, наголошено на його місці і ролі в сучасному письменстві. Спеціально досліджено окремі есеї in memoria у творчості В. Даниленка, зокрема присвячені Н. Зборовській та Ю. Гудзю. Наголошено на ролі і специфіці низки мотивів у цих творах, своєрідності заголовків, образній характеристиці, функціях деталей, полідискурсивності тощо. Зроблено висновки про есеї in memoria як окрему дискурсивну практику, що виникла внаслідок поєднання декількох жанрів і дискурсів, наділену особливими можливостями створення образу померлої людини і образу автора водночас.

Ключові слова: есеї, меморіум, заголовок, жанр, дискурс, письменник, техніки, практики.

Есей як продуктивна дискурсивна практика у сучасному письменстві все більше заявляє про себе розмаїттям художніх практик і різновекторністю творчих ініціатив. Есей-роман, есей-повість, есей-портрет, есей-рецензія, драма-есеї – ось далеко не повний перелік гібридних утворень, котрі часто-густо наповнюють сучасний літературний і літературно-критичний дискурс. Приміром, В. Маслаков пише, що «художній есей розкриває свою своєрідність лише у процесі вивчення його як складного пограничного утворення у своїй родовій і літературній приналежності, і з урахуванням нових відносин, що виникають між автором, суб'єктом висловлювання і читачем» [4, 45].

Таким складним, однак цікавим з погляду наукового аналізу утворенням є есеї in memoria, твір, присвячений конкретній померлій особі, однак наділений як традиційний монтенівський твір високим ступенем суб'єктивності, у якому відбувається лейтмотивний розвиток висловлювання, використовуються сугестивні техніки письма тощо. Вирізняє його з-поміж інших письменницьких практик той факт, що цей твір присвячений видатній особистості, котра пішла у небуття, спеціально написаний з нагоди її смерті або річниці трагічної події, однак зберігає традиційні для есею техніки рефлексії та інтимізації. З одного боку, цей твір близький до публіцистичного жанру некрологу, твору, який «за своєю природою – парадоксальне і наративне утворення, котре існує на перехідній межі життя й смерті, де життя виступає ядром тексту, його ремою, а смерть –

усього лише тема, привід до написаного» [6, 301]. З іншого боку, есей *in memo*гіа наближений до портретного нарису – твору, у якому «особливу увагу письменник приділяє розкриттю героя як особистості, показуючи на її прикладі типові риси, що характеризують сучасне суспільство» [5, 88]. Між тим, в есеї-меморіумі і певний персонаж розкривається як особистість не сам по собі, а цікавий специфікою світоглядних настанов конкретного автора, що його створює, відтак твір позначений оптикою особливого, індивідуально-авторського бачення цієї конкретної постаті. Такий твір прикметний як створенням образу певної особистості, так і художньою презентацією оповідної інстанції. Отож, подвійна оптика зображення в есеї *in memo*гіа приваблює одночасною задіяністю технік інтимізації, ліризації і автокреації, котрі дозволяють створити одночасно образи автора й героя за допомогою засобів есеїстичного письма.

У сучасній українській літературі такий жанр не рідкість. Разом із дотичними до нього записками, автобіографічними нотатками, мемуарами, епістолярієм тощо він формує окремий пласт творів, гідних окремого спеціального дослідження. Певним внеском у цю справу може стати чинна стаття, присвячена есею *in memo*гіа у творчості В. Даниленка. Цей митець більше знаний як автор романів, повістей, цікавого мегаесею «Лісоруб у пустелі», присвяченого письменницькій праці в сучасних українських реаліях. Не останнє місце в його спадщині посідає есеїстика, присвячена померлим друзям, гідним, на думку автора, увічнення. Ідеться передусім про есей «Дон Кіхот української літератури», присвячений Нілі Зборовській, відомій дослідниці постколоніальних студій, яка передчасно пішла з життя, і про есеїстичний цикл «Два есеї про Юрка Гудзя» з монографії «Лісоруб у пустелі», у якій знаному представнику житомирської школи сучасної літератури відведене чільне місце. В обох випадках ідеться про постаті, діяльність і творчість яких не була суголосною з тогочасними науковими і культурними традиціями і стереотипами, тож захоплення Юрієм Гудзем, якого іменували «Сковородою ХХ ст.», і «метафізичною» жінкою-науковцем Нілою Зборовською, названою «весталкою», «неофітом» і «жрицею храму літератури», зумовлений особливостями авторської аксіології В. Даниленка, який і сам часто ішов супроти письменницького ідолопоклонства, розвінчуючи стереотипи письменницького буття серед читачів.

Отже, есей «Дон Кіхот української літератури» написаний 2011 року з нагоди смерті званої філологіні, дослідниці сучасної української літератури в річищі феміністичних і постколоніальних студій Нілі Зборовської, котра рано пішла з життя, здійснивши зрушення в консервативному на той час академічному літературознавстві. В. Даниленко, який особисто знав дослідницю, написав посмертний есей для знаного серед фахівців порталу літературної критики «ЛітАкцент», назвавши авторку «Феміністичних роздумів», «Коду української літератури» і «Української реконксти» Дон Кіхотом української літератури, сприймаючи Нілу як виняткову особистість з настановою на втілення нового ідеалу дослідника літератури, що неминуче призводить до конфлікту між нею

як критиком нової генерації та обставинами опору цьому з боку представників старих наукових традицій. Дон Кіхот, як відомо, утілення людини, котра усе, що бачить перед собою, перетворює на мрію, кидаючи виклик звичному, побутовому. Так і Ніла Зборовська запам'яталася оточенню й літературній спільноті передусім як дослідниця з нестандартним мисленням, котра не побоялася кинути виклик багатолітнім, часто заскорузлим, традиціям у літературознавстві, залишивши яскравий слід у філологічній науці 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Як відомо, Дон Кіхот є персонажем епохи помежів'я, тож трагізм Ніли Зборовської, як стверджує В. Даниленко, зумовлений саме ситуацією переходовості літературного процесу, котрий призводить до змін і в науці про художнє слово, щедро наповнювану на той час новими підходами, методиками, обставинами запровадження модерних наукових шкіл, формуванням сучасних традицій аналізу художніх текстів.

Мотиви есею «Дон Кіхот української літератури» умовно можна поділити на дві групи: пов'язані із створенням образу Ніли Зборовської, названою «жрицею храму української літератури, якій служила з усією пристрасстю, на яку тільки була здатна» [2], для якої література була «сокровенним і глибоко інтимним життям» [2], і пов'язані із самими автором, у творчому житті якого дослідження Ніли Зборовської зіграли помітну роль, та й сама вона як неординарна особистість посіла поважне місце в пам'яті. Основні складники образу Ніли Зборовської такі: інтелектуальне єство, науковий чинник, власне людські (жіночі) якості тощо. В. Даниленко із захопленням розповідає про дослідницю як ерудовану, креативну, філологічно обдаровану постать, котра звикла торувати шлях самостійно й незалежно, не звертаючи уваги на правила й канони. Звісно, основну увагу приділено Нілі Зборовській як дослідниці літератури. Приміром, привертає увагу художня (!) характеристика докторської праці Ніли Зборовської: «Нагадувала захват неофіта, який із головою пірнув у глибини психоаналізу, наковтався брудної води і тільки дивом не опинився на мулистому дні як пожива для раків» [2]. За цією образною характеристикою поважного академічного твору – щире захоплення ентузіазмом авторки, її небоязною авторитетів, сміливим торуванням власного шляху на набосхилі науки про літературу.

В. Даниленко перераховує основні здобутки авторки «Української реконквісти» і «Пришестя вічності» в літературознавстві: феміністичні студії, постколоніальні дослідження, вивчення української літератури як феномена через «захисну функцію своєї національної ідентичності» [2]. Митець порівнює здобутки Соломії Павличко і Оксани Забужко, відшукуючи спільне і відмінне в їх науковій спадщині. Віддаючи належне працям Соломії Павличко, він усе ж таки симпатизує більшою мірою Нілі Зборовській через те, що остання виступала проти канонізації «маргінальних постатей, таких, як Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Олесь Ульяненко, що, попри їхню вписаність у медійно-культурний простір, збивають українську літературу на манівці світового літературно-

го процесу» [2], тож образне окреслення Соломії Павличко як «інтелектуала української літератури», а Ніли Зборовської – «її душі» підтверджує це. Також через поодинокі деталі вимальовуються і суто жіночі та професійні риси відомої авторки: надзвичайно емоційна, обережна у поводженні з чоловіками, найулюбленіша викладачка студентів лінгвістичного університету, по-жіночому цікава і по-дитячому безпосередня в житті. Змалювання постаті через деталь – свідомо есеїстична техніка В. Даниленка: через багатство асоціацій, психологічних і зовнішніх тонкощів, другорядних, на перший погляд, дрібниць у читача виникає можливість домалювати у своїй уяві образ неординарної жінки. Деталі, створені В. Даниленком, завдяки живописному (Фредерік Лейтон), міфологічному («весталка», «жриця храму»), філософському («неофіт») дискурсам розпорошені по всьому тексту, відтак з них можна вималювати цілісний образ виняткової особистості. Вони створюють ефект вільного тлумачення образу читачем, розширюють його інтерпретаційну компетенцію.

Окреслення ж власного образу відбувається у В. Даниленка через образ Ніли Зборовської метафорично й асоціативно; наведені про неї факти співвідносяться автором з особистими обставинами й враженнями, доповнюються емоціями й оцінною лексикою: «чоловіки її цікавили виключно як об'єкти психоаналітичних спостережень» [2]; «якби таке написав я, то з тріском провалив би захист під радісне шаркання під столом ногами та клацання вставними щелепами вченої ради» [2]; «спостерігаючи за Нілою Зборовською, я теж відчув, що вона десь далеко, і запитав, коли ми знову зустрінемося, але вона не відповіла» [2]. Спостерігаючи за переплетінням двох груп мотивів в есеї В. Даниленка, маємо констатувати, що автор «грає» з читачем, конструюючи образ дослідниці з великої букви, спираючись на ресурси як художнього, так і наукового функціонального стилів, адже пише про літературознавство, і водночас постулює ідеї про те, яким має бути сучасний дослідник мистецтва слова, і яка вона, сучасна українська література, крізь призму наукової оптики: «Ніла Зборовська всю свою пристрасть спрямовувала проти колоніальних комплексів та маргіналізації сучасної української літератури» [2].

Слід наголосити, що в невеликому за обсягом творі, у якому створено портрет неординарної дослідниці, причиново-наслідкові зв'язки між фрагментами послаблені, однак автор і не ставив за мету створити цілісний її портрет, утіливши лише образ наче в техніці сфумато. Його мета – віддати належне талановитій літературознавиці, яка залишиться в його пам'яті назавжди, і ці враження передати читачеві, який домалює її образ у власній уяві. Натомість асоціативно-семантичні зв'язки стають головними у з'єднанні всіх мотивів твору.

Також слід звернути увагу на той факт, що В. Даниленко поєднує у своєму есеї ін тематика практики абсолютно різних за своєю природою жанрів і стилів: наукового трактату (аналізуючи постколоніальні і феміністичні студії, дисертаційну роботу), рецензії (даючи фахову оцінку знаковим творам Ніли Зборовської), хвалебної промови (оцінюючи захист дисертації і загальний вне-

сок у літературознавство), афоризму (даючи влучні характеристики талановитій дослідниці на кшталт «Хіба чогось вартий Санчо Панса без Дон Кіхота?» [2]), художнього портрету («Її потойбічний погляд нагадував погляд весталки з гравюри Фредеріко Лейтона, що ковзав поверх голів кудись далі, зникаючи за межею досяжності того, з ким вона розмовляла» [2]). Такий конгломерат різних жанрів в одному творі тільки підтверджує, що «Дон Кіхот української літератури» дійсно есей, твір, що, на думку М. Епштейна, «безперервно перетинає межі інших жанрів» [7].

Схожі техніки есеїстичного письма спостерігаємо в циклі «Два есеї про Юрка Гудзя», написані в різні часи і для різних видань, однак об'єднані автором у цикл у книзі «Лісоруб у пустелі» через близькість ідей, мотивів, авторські настанови. Єднає твори і головний герой, якому присвячено есеї *in memo*, письменник Юрій Гудзь, літератор житомирської школи, котру називають «синтетичною ще й тому, що вона синтезує в собі деякі естетичні і стильові традиції, які йдуть від ненормативного мистецтва (романтизм, бароко, модерн), де досить розвинуте суб'єктивне начало» [1].

В есеях «Янгол блакитного блюзу» і «Останній мандрівний дяк української літератури» створено образ Юрка Гудзя, митця, котрий також у розквіті літ пішов у небуття, залишивши яскравий слід у сучасному письменстві. Два есеї, написані в різні часи і для різних видань, єднає комунікативна інтенція увічнити образ митця, який вів аскетичний спосіб життя й подорожував, однак це не завадило йому стати «апологетом авангардового поезомалярства» [3, 103], «останнім мандрівним дяком української літератури» [3, 104], «найбільш стильною рибою на українському літературному мілководді» [3, 108]. В. Даниленко вирішив об'єднати два твори в цикл, написавши коротку передмову до них. У ній він розглядає життя Юрія Гудзя як експеримент, що «полягав у втечі від обов'язків і традиційного побуту, який нав'язують дорослій людині суспільство і близькі люди» [3, 102]. Відтак два есеї з книги «Лісоруб у пустелі» – це міркування про саму сутність цієї втечі: передусім як художника, а згодом – як літератора. Створюючи образ Юрія Гудзя, В. Даниленко вдається як до наративних фрагментів, описуючи різні історії з життя житомирського митця, так і до ментативних укралень, у яких ідеться про долю неординарної особистості, що сповідувала філософію летризму, макото, ісихазму. Так, перший есей містить «історії» про обставини спілкування В. Даниленка й Юрія Гудзя в маленькій київській квартирі на Подолі. Цей твір сповнений цікавих діалогів, описових деталей, подробиць, вдумливих спостережень, котрі згодом переростають у розлогі міркування про митця-аскета. У другому есеї чимало міні-історій: про відвідування Юрієм Гудзем Одеси за сто гривень ледь не авто-стопом, про його надособливе спілкування з жінками, родинні історії, участь у проєкті «Українська реконкіста», обставини передчасної смерті, поховання, вшанування пам'яті. Ці історії поступово переростають у художні ментативи про втаємничість мистецької природи й позачасовий характер високої літера-

тури. В. Даниленко пише: «У невеликій за обсягом прозовій спадщині він лишився поетом, що хаотично нанизував уривки розмов та побачені образи, ніби відчував подих смерті й поспішав увібгати у приреченість свого самотнього голосу вирвані фрагменти життя» [3, 110].

Назви есеїв про Юрія Гудзя, як і у випадку з твором про Нілу Зборовську, мають виняткове значення для розуміння головних рис характеру видатної особистості. Вони, як і в есеї «Дон Кіхот української культури», містять винятковий акцент на персоні самого митця. Приміром, перший заголовок «Янгол блакитного блюзу» відсилає до збірок митця «Боротьба з хворим янголом» та «Замовляння невидимих крил» цього автора. «Хворим янголом» метафорично названо і самого Юрія Гудзя, людину високих поривів, котрій не вдалося реалізувати задумане повною мірою. Друга назва – «Останній мандрівний дяк української літератури» – є назвою-характеристикою, де закодовано головну сутність єства автора «Барикад на Хресті» й вектор Даниленкового портретування. Це той випадок, коли акцент зміщено з теми на ідею твору: авторові важливо не так передати сутність Гудзевого мислення й типу свідомості, скільки показати його місце в сучасній українській літературі та й водночас окреслити цю літературу як таку*.

Отже, есей in memoia в сучасній українській літературі варто позиціонувати як окрему дискурсивну практику, наділену особливими можливостями. Тут створюється образ померлої людини і образ самого автора, дотичного до того, хто пішов у небуття. Дискурс вшанування того, відійшов у вічність, також має місце, як і ментативи про його внесок у ту чи ту сферу. У свою чергу вказана сфера стає предметом особливого осмислення (до-осмислення, пере-осмислення) в новому (оновленому, зміненому) річищі, що знаходить відгук у читача. Такий коктейль дискурсів і формує есей in memoia, художні практики якого можуть стати предметом подальших літературознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. Білоус П. Прозаїки житомирського кола. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31822/19-Bilous.pdf?sequence=1> (дата звернення: 05.10.2021)
2. Даниленко В. Дон Кіхот української літератури. URL: <http://litakcent.com/2011/10/03/don-kihot-ukrajinskoji-literatury/>(дата звернення: 05.10.2021)
3. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Київ: Академвидав, 2008. 352 с.
4. Маслаков А. Жанрово-структурные особенности эссеистики русских поэтов XX века (на материале произведений А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, И. А. Бродского). Дис. канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2016. 239 с.
5. Песляк П. А., Бляхер Л. Е. Портретный очерк в структуре жанров современной тележурналистики. *Ученые заметки ТОГУ*. 2016, Том 7. № 2. С. 86–91.
6. Шатин Ю. Риторические приемы деконструкции героя в современной журналистике. Эпоха метамодернизма. *Вестник НГУ. Серия: История, филология*. 2021 Т. 20. № 6: Журналистика. С. 299–305.
7. Эпштейн М. Эссе об эссе. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html (дата звернення: 05.10.2021)

* Детальніше про цикл «Два есе про Ю. Гудзя» див.: Шевченко Т. М. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.

Shevchenko T. M.

Doctor of Philological Sciences, Associate professor,
Head of the Department of Ukrainian Literature
Odessa I. I. Mechnikov National University

IN MEMORIA ESSAYS IN THE WORKS OF V. DANILENKO

The article analyzes the genre features of the memorial essays as a separate type of essay. Emphasis is placed on the specifics of this work in comparison with the obituary and portrait essays while highlighting its place and role in modern writing. Some in memoria essays in the works of V. Danylenko, dedicated to N. Zborovska and Y. Gudz, have been specially studied. The role and specificity of a number of motives in these works, originality of titles, figurative characteristics, functions of details, polydiscursivity, etc. are emphasized. Conclusions are made about the in memoria essays as a separate discursive practice, which arose as a result of a combination of several genres and discourses, endowed with special opportunities to create the image of the deceased and the image of the author at the same time.

Keywords: *essay, memorial, title, genre, discourse, writer, techniques, practices*

References

1. Belous, P. (2021), Prozayiky zhytomyr's'koho kola [Prose writers of the Zhytomyr circle]. URL: <https://goo.su/al7Q>
2. Danylenko, V. (2021), Don Kikhot ukrayins'koyi literature [Don Quixote of Ukrainian literature]. URL: <http://litakcent.com/2011/10/03/don-kihot-ukrajinskoji-literatury/> (access date: 05.10.2021)
3. Danylenko, V. (2008), Lisorub u pusteli [A lumberjack in the desert]. Kyiv: Akademydav, 2008. 352 p.
4. Maslakov A. (2016), Zhanrovo-strukturnyye osobennosti esseistiki russkikh poetov XX veka (na materiale proizvedeniy A. A. Bloka, O. E. Mandel'shtama, M. I. Tsvetayevoy, I. A. Brodskogo) [Genre-structural features of the essays of Russian poets of the twentieth century (based on the works of A. A. Blok, O. E. Mandelstam, M. I. Tsvetaeva, I. A. Brodsky)]. Dis. Cand. philol. Science. Rostov-on-Don, 2016. 239 p.
5. Peslyak, P., Bliaher, L. (2016), Portretnyy ocherk v strukture zhanrov sovremennoy telezhurnalistiki Blacher LE Portrait portrait in the structure of genres of modern televisionjournalism. Scientific notes of TOGU. 2016, Volume 7. № 2., pp. 86–91.
6. Shatin, Yu., (2021), Ritoricheskiye priyemy dekonstruktsii geroya v sovremennoy zhurnalistike [Rhetorical methods of hero deconstruction in modernjournalism. The era of metamodernism], NSU Bulletin. Series: History, philology. 2021 T. 20. № 6: Journalism, pp. 299–305.
7. Epstein, M. (2021), Esse ob esse [Essaysonessays]. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html (access date: 05.10.2021)

Статтю подано до редколегії 3 вересня 2021 р

РЕЦЕНЗІЇ

Мусій В. Б.

доктор філологічних наук, професор,
завідувачка кафедри загального та слов'янського літературознавства
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000-0002-9641-7753
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251898](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251898)

«ВЗГЛЯД НА...» КАК ОДИН ИЗ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ПУТЕЙ ПРИБЛИЖЕНИЯ К ИСТИНЕ

(Рец. на монографію: Оляндэр Л. К. Поиски путей к истине: современные рецепции русской классики. Луцк: Вэжа-Друк, 2021. 348 с.)

Автор монографії, о которой пойдет речь, – известный ученый-литературовед Луиза Константиновна Оляндэр, заслуженный профессор Волынского национального университета имени Леси Украинки, академик НАН ВО Украины. Ее исследования украинской, польской, русской литературы неизменно вызывают интерес. Такова и рецензируемая нами ее работа «Поиски путей к истине: современные рецепции русской классики». Главным образом эта книга является откликом на монографию доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника Института филологических исследований Санкт-Петербургского государственного университета Ольги Владимировны Богдановой «Современный взгляд на русскую литературу XIX – начала XX вв.: (классика в новом прочтении)», изданную в 2016 году и посвященную проблемам развития русской литературы, вопросам своеобразия творчества выдающихся прозаиков, поэтов и драматургов. Но литературоведческое пространство, ставшее объектом научного интереса Л. К. Оляндэр, гораздо шире. Это не только названная нами книга О. В. Богдановой, но целый ряд исследований других авторов, отличающихся стремлением взглянуть на хорошо известные произведения классиков с точки зрения проблем нашей современности. Все это является свидетельством актуальности монографии Л. К. Оляндэр, ее значимости в свете того антропологического поворота, который характерен для разных направлений науки конца XX – начала XXI века. Фокус работ, находящихся в поле зрения Л. К. Оляндэр и ее собственной монографии – человек, тайну которого по-своему открывали и сами классики литературы, и их исследователи на разных этапах развития науки о художественном творчестве.

Среди научных трудов О. В. Богдановой – статьи и монографии о постмодернизме, творчестве Вен. Ерофеева, А. Битова, В. Сорокина, М. Кураева,

И. Бродского. Но в той монографии, которая стала импульсом к размышлениям Л. К. Оляндэр о стратегиях современного литературоведения, идет речь о классике. В ней десять частей (обозначенных «статьями»), каждая из которых посвящена одному из произведений: «Горю от ума» А. С. Грибоедова, «Грозе» А. Н. Островского, «Отцам и детям» И. С. Тургенева, «На дне» М. Горького и так далее. Каждое из них известно любому, даже не профессионалу-филологу, кто изучал русскую литературу в школе. И, как обнаружит читатель монографии О. В. Богдановой, совершенно новому для него, поскольку оно представлено под новым углом зрения. Структура работы О. В. Богдановой определила построение книги Л. К. Оляндэр. Десять из ее глав посвящены тем же произведениям русской классики, о которых идет речь в работе исследовательницы из Санкт-Петербурга. Но всего в монографии Л. К. Оляндэр тринадцать глав. Первая представляет собой «вхождение в замысел» О. В. Богдановой, вторая – изложение мыслей о таких составляющих ее книги, как жанр, структура, нарративная система, хоронотоп, паратекст. В третьей главе О. К. Оляндэр сосредоточивает внимание на методологии О. В. Богдановой, в частности, на методе «тихого чтения» – главном пути к постижению смыслов, заложенных автором. Следующие главы содержат размышления О. К. Оляндэр относительно положений монографии О. В. Богдановой. И не только.

Как уже было нами отмечено, объектом внимания автора рецензируемой книги является не одна литературоведческая работа О. В. Богдановой, но широкий круг научных работ разных литературоведов начала XXI столетия. Это стало возможным поскольку, как показывает Л. К. Оляндэр, книга российской исследовательницы обладает стимулирующей функцией, побуждает к формированию новых интенций уже своей жанровой природой (основа структурирования и осмысления классического литературного наследия в ней – *взгляд*). Именно заданным в заглавии книги О. В. Богдановой подходом к произведениям литературы, подчеркивает Л. К. Оляндэр, определена диалектика отношений между автором и воспринимающим его критиком или литературоведом, когда рецепция превращается в со-творчество [3,13].

Фокус внимания в монографии Л. К. Оляндэр – концептуальность картины мира каждого из исследователей, та призма, через которую они проводят писательские тексты, смыслы, которые они в них обнаруживают. Только при таком концептуальном подходе, замечает она, «можно понять взгляды, в том числе и контрверзные, на литературу предшественников и наших современников, а значит и самого себя. [3,13]. В этом и заключаются, по мнению автора монографии цель любого научного труда – «поиски истины».

Главная ценность монографии Л. К. Оляндэр заключается в том, что в ней книга О. В. Богдановой осмыслена как «открытый текст». Такой подход мотивирован, во-первых, тем, что объектом внимания петербургской исследовательницы стал целый ряд произведений русской классики от «Горя от ума» А. С. Грибоедова до «самого чеховского» рассказа И. А. Бунина «Господин из

Сан-Франциско»; от первых десятилетий XIX века до начала XX века. Отсюда – вывод автора рецензируемой нами монографии об открывающейся со страниц книги О. В. Богдановой бесконечности познания литературного процесса в целом и форм существования художественных текстов в восприятии людей разных поколений и эпох. Еще более важным аргументом в защиту определения «Современного взгляда...» как «открытой книги» является такое ее качество, как способствование диалогу точек зрения современных литературоведов на классику. Не случайно в числе ключевых слов книги Л. К. Оляндэр – не только «русская литература» как «целостность», но, главным образом, «взгляд» и «голос» [3, 6]. Идет речь о взглядах и голосах разных людей, живших в разные эпохи, бывших как профессиональными филологами, так и неподготовленными реципиентами. Поэтому к монографии Л. К. Оляндэр применима категория «диалог» в том свободном от бинаризма понимании этого слова, которое было характерно для трудов М. М. Бахтина и о котором К. А. Баршт пишет следующее: «Освобождаясь от плена лингвистики, уводящей направление поиска в сторону, Бахтин рассматривает эстетический феномен как продукт реализации избытка видения нескольких «голосов», выражающих онтолого-ценностные позиции несводимых друг к другу точек сознания, каждое слово которых есть, одновременно, отражение других высказываний и фактор влияния на них». И далее он обозначает свое понимание «эстетической событийности»: «я» оцениваю то, как относятся друг к другу «ты» и «он» в своих реакциях друг на друга и к окружающей их действительности» [1, 14]. Именно такое понимание рецепции дало возможность автору рецензируемой нами монографии, Л. К. Оляндэр не только осмыслить книгу О. В. Богдановой, но и включить в круг своих размышлений концептуальные подходы современных исследователей к различным произведениям мировой классической литературы, взятым в их диалогах между собой. Поэтому не вызывает сомнения правомерность обращения Л. К. Оляндэр к монографиям Т. И. Гундоровой об украинском литературном постмодерне, Е. М. Васильева о жанровых модификациях современной драматургии, Л. Г. Фризмана об Иване Франко – то есть тем работам, научная проблематика которых по своей сути не имеет непосредственного отношения к русской классике, ставшей объектом внимания О. В. Богдановой. Однако все эти исследования, считает Л. К. Оляндэр, объединяет характер подхода их авторов к художественному произведению: проявление ими личностного начала. Оно может быть намеренно обнаженным или же латентным, но присутствует в каждой из работ современных исследователей, рецепцией и интерпретацией которых является монография Л. К. Оляндэр. Продуктивность такого подхода, как «взгляд» сама исследовательница видит в том, что он, отвечая современному постнеклассическому этапу развития науки, отменяет представление о положениях, содержащихся в научной работе, как догме, раз и навсегда установленной истине, которую бессмысленно и невозможно оспаривать. Обосновывая значимость организации автором научной

работы диалогической атмосферы, Л. К. Оляндэр пишет, что только так можно выразить мысль, «что окончательной трактовки художественного произведения на все времена давать не следует» [3, 3]. Поэтому ее привлекает установка О. В. Богдановой на «активное соучастие в непрерывном столетнем диалоге голосов», приобщение «компетентного реципиента» к активизации научного воображения и готовности «к творческой дискуссии, к дальнейшему развитию литературоведческой мысли» [3, 35]. Л. К. Оляндэр показывает, что подобная открытость диалогу характерна для всех включенных ею в научный контекст книги О. В. Богдановой работ литературоведов. Примечательно, что, объединив их, Л. К. Оляндэр показывает, насколько оригинален каждый. Так, к примеру, обращает внимание на то, что О. В. Богданова в разделе о пушкинской поэме создает атмосферу *игры* взглядов: «*взгляда* Пушкина, воплощенного им в “Медном всаднике”, общепринятого *взгляда* пушкинистов и своего контроверзного *взгляда* на эту поэму», отнюдь не претендующего на то, что он является единственно верным. Иным способом вводит свое «я» в текст исследования Л. Г. Фризмана: «...если О. Богданова, целенаправленно стремясь к объективности, только лишь намекает на свое авторское присутствие в тексте, то Л. Фризман намеренно подчеркивает это присутствие, ведя повествование от первого лица». Подобная «функциональная и смыслообразующая роль авторского Я разнообразна», – заключает автор монографии. И поясняет: «оно выражает личное мнение, стимулирует мысль реципиента, призывает к совместному, коллективному осмыслению вопроса» [3, 36]. Таким образом, становится очевидным не только разнообразие путей выражения О. Богдановой и Л. Фризманом «взгляда на литературу», но и общность понимания обоими его смысла – выразить личное понимание и приобщить читателя к со-размышлению.

Те же игровые стратегии, которые Л. К. Оляндэр находит в книге О. В. Богдановой, характерны и для ее собственной монографии. К примеру, исследовательница останавливается на таком элементе паратекста, как эпиграфы. В книге «Современный взгляд на русскую литературу XIX-начала XX вв.» это высказывания критиков. К примеру, Н. Н. Сухих о «Господине из Сан-Франциско» как «самом толстовском» рассказе Бунина [2, 352] или же Н. Г. Чернышевского («Чтобы создать сценические образы большой обобщающей силы, надо понять смысл происходящих в жизни перемен...») в статье «Как сделана «Гроза» А. Н. Островского» [2, 148]. Основываясь на тезисе о том, что «игровая поэтика» при ее осмыслении не только способствует более глубокому проникновению в авторское концептуальное видение литературного процесса, но и дает возможность ощутить “живое присутствие” мысли классиков не застывшею в форме, а как неотъемлемую часть современного мировидения в его диалогической фазе» [3, 71], Л. К. Оляндэр обосновывает свое понимание «*гипердиалогического поля*» как фундаментальной основы «Современного взгляда...», представляя все эпиграфы к главам этой книги как единый связанный текст, прочитываемый как *по вертикали*, так и *по горизонтали*, как код,

заданий автором своєму імманентному реципієнту. Однак то ж саме можна сказати і про монографію самої Л. К. Оляндэр, тексту кожної з глав якої передшестує один (а в більшості випадків – декілька) фрагментів із робіт психологів, філософів, літературознавців, і які також можна вибудувати як окремі тексти, відкриття значення яких збагачає розуміння значення всієї книги. Це проявляється хоча б в тому, що в якості епіграфів до глав своєї монографії Л. К. Оляндэр вибирає такі висловлювання літературознавців, які орієнтовані на діалог. Так, зокрема, одинадцяті главі відкриває епіграф із «Теорії літератури» В. Е. Халізева («...недогматичність мислення Веселовського цінна і суттєва понині як протилежність всьому роду “єдиносудовим” концепціям і претензіям учених на повноту володіння істинною, методологічному схематизму і априоризму») [3, 249]. Цей епіграф, в свою чергу, продовжує задану в самому початку лінію, представлену, зокрема, висловлюваннями В. Г. Белінського про те, що істина вище людей, або ж В. А. Хорева про те, що «історія може змінити запропоновану ієрархію цінностей» [3, 3]. Таким же, по суті, продовженням цих висловлювань про постійне рухання людства до істини і про відносність істини кожного є один із епіграфів до першої глави із «Естетики мислення» Мераба Мамардашвілі («Тільки в дорозі, в дорозі може відкрісталізуватися істинне стан справ – виникати істинний образ, виникати розуміння і т. д.») [3, 18]). Таким чином, поліфонія мисленців присутня в монографії Л. К. Оляндэр як на рівні безпосереднього привертання до роздумів про книгу О. В. Богданової робіт інших літературознавців, так і на паратекстуальному рівні. В результаті читач «Пошуків шляхів до істини: сучасні рецепції російської класики» залучається до процесу співроздумів не тільки з її автором, але й з широким колом учених, роботи яких Л. К. Оляндэр включає до неї. Він залучається до того уявляючого простору наукових досліджень, в який запрошує його автор. Як, наприклад, в початку шостої глави «“Мідний всадник” А. С. Пушкіна і “Капітанська дочка” в одному гіпертексті: текст і його інтерпретація». Її відкриває п'ять епіграфів, зокрема і з монографії О. В. Богданової, а потім Л. К. Оляндэр запропонує: «...представимо їх (епіграфі – В. М.) в формі голосів учасників віртуального полілогу, включив до нього голос А. Архангельського. Зібралися учені разом, припустимо, в Пушкінському домі і стали обговорювати творчість великого поета як цілісність так, щоб чітко виявлялися її постійні опори...» [3, 171]. І тут, крім уявляючих голосів учених (Андрея Перзекі, Валентина Непомнящого, Юрія Лотмана, Александра Архангельського, Ольги Фрейденберг, Ольги Богданової, «зібранихся» в Пушкінському домі), починає звучати і голос Сергія Бураго, писавшого в третій главі монографії «Мелодія стихів» про музичну композицію «Мідного всадника» А. С. Пушкіна.

Все вышесказанное является, на наш взгляд, основанием судить о философском складе мышления Л. К. Оляндэр, о способности увидеть современную науку о литературе как систему, состоящую из различных персональных, методических, тематических, хронологических и так далее уровней, связанных между собой и формирующих целостность. А это, в свою очередь, представляет ее монографию как звено в полилоге литературоведов. Ведь исследовательница не только называет, цитирует работы других авторов, но включается в со-размышление, о котором пишет, высказывая собственный взгляд. Тем самым, Л. К. Оляндэр монографией «Поиски путей к истине: современные рецепции русской классики» не только делится с нами своими мыслями, но и побуждает нас к со-размышлению, формированию собственных взглядов на литературу и литературоведение.

Список использованной литературы

1. Баршт К. А. Металингвистика и тернарная модель. *Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / под ред. О. В. Федуниной и Ю. Л. Троцкого*. Москва: Intrada, 2015. С. 11–20.
2. Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – начала XX в. (классика в новом прочтении). Санкт-Петербург: ИПК Береста, 2016. 388 с.
3. Оляндэр Л. К. Поиски путей к истине: современные рецепции русской классики. Луцк: Вэжа-Друк, 2021. 348 с.

Фокіна С. О.

кандидат філологічних наук, доцент, докторант
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251899](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251899)

ПОШУКИ СУЧАСНОГО КОСТЕНКОЗНАВСТВА: ДОСЛІДНИЦЬКІ ТРАЄКТОРІЇ В. САЄНКО

Рец. на монографію Валентина Саєнко. Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність. Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.



Монографія Валентини Саєнко «Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність» стала важливою віхою в україністиці. Новаторство наукового пошуку зумовлено своєрідністю авторського погляду на поетичний феномен видатної мисткині сучасності, гордості України – Ліни Костенко. Підтвердженням актуальності наукової концепції в прочитанні самотності феномену творчості Ліни Костенко виступають як структура і зміст монографії, так і завершальна її частина – осяжна бібліографія праць, яка налічує 2353 позиції.

Авторка монографії демонструє сучасні стратегії в осмисленні величезного художнього багажу поетеси, при цьому враховуючи широкий спектр точок зору дослідників-попередників, уточнюючи, конкретизуючи й розвиваючи їхні позиції, пропонуючи альтернативні ідеї, зокрема контрверсійні. Серед цих стратегій слід виокремити типи інтерпретації, що спираються на міфопоетику, з окресленням глибинної лінії юнганства, інтертекстуальність, жанрологію, соціо-культурний та національний контексти, виявлення домінант художнього мислення через прочитання авторських кодів.

Валентина Саєнко створила широке інтерпретаційне поле, яке включає знакові в сучасному літературознавстві підходи та актуальні ідеї аналізу літературного тексту. Так методологічну базу монографії визначили ідеї Ю. Барабаша, Р. Барта, М. Бахтіна, Р. Гром'яка, Ж. Женетта, М. Еліаде, С. Ільова, Ю. Лотмана, Л. Ляпіної, Г. Лукача, В. Моренця, А. Слюсаря, Н. Тамарченка, К.-Г. Юнга та ін.

Дослідниця акцентує глибокий й високий патріотизм Ліни Костенко, зумовлюючи громадянську позицію та україноцентричні переконання поетеси, які увиразнили специфіку художньої ідеології, вибір тем, зближення й відштовхування з літературними попередниками та сучасниками в українській, російській та світовій художній рецепції. Серед подібних зближень, простежених і осмислених В. Саєнко, слід звернути увагу на два аспекти, що дають ключ

до розуміння Ліни Костенко як самобутнього художника слова і багато в чому пояснюють своєрідність її творчих пошуків, відчуття діалектичного принципу спадкоємності і водночас оригінальності, глибину духовних прагнень.

Один із вищезазначених аспектів ґрунтується на спадкоємності української та зарубіжної літератур. Чітко окреслюється близькість поетесі, як у духовному плані, так і на рівні символів, образів, ідей, естетичних надбань Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, П. Тичини, В. Симоненка, М. Вінграновського, В. Стуса та ін. Не менш важливими представлені зв'язки і контрверсії зі світовою літературною традицією, зокрема з європейською культурою. Має місце осмислення різних рівнів творчого діалогу Ліни Костенко з мистецькою спадщиною Д. Аліґ'єрі, Г. Аполлінера, О. Блока, Ш. Бодлера, П. Верлена, Й. В. Гете, Горація, Ф. Достоєвського, Г. Ібсена, А. Міцкевича, Я. Кохановського, Б. Пастернака, О. Пушкіна, А. Рембо, Ю. Словацького, В. Соловйова, Л. Толстого, Ю. Тувіма та ін.

Інша лінія об'єднує представників поетичних напрямів різних країн за гендерним принципом, представляючи шлях жінки-поета. В. Саєнко виявляє ступінь впливу у формуванні авторського міфу та естетичних стратегій лінії фемінної поезії, з відповідно активними проявами жіночої позиції та погляду на світ, що дуже дороге і знакове для Л. Костенко. До цих представниць авторка монографії відносить Лесю Українку, Олену Телігу, Ольгу Кобилянську, Марину Цвєтаєву, Анну Ахматову, Інґеборґ Бахман.

В. Саєнко продовжує започатковане дослідниками-попередниками осмислення національного, соціального та широкого культурного контекстів. Дослідниця, безсумнівно, вносить у свої наукові пошуки новаторські акценти інтерпретаційного прочитання авторських кодів, співвідносні з особистістю і поетичним універсумом Ліни Костенко, а також із архетипною складовою. Безперечною новацією дослідниці у вивченні художніх здобутків Л. Костенко є активне звернення до юнгіанських стратегій аналізу. Увага до юнгіанських інтерпретацій як літератури в цілому, так й безпосередньо поезії, не стало домінуючим у різних національних варіантах слов'янського літературознавства на противагу англомовній та швейцарській традиціям. Не виняток у цьому плані і сучасна україністика. Натомість у слов'янському літературознавстві тлумачення міфологем у творчості того чи іншого автора й пильна увага до міфопоетики художнього світу митця виходить на перший план.

У запропонованому В. Саєнко варіанті аналізу лірики Ліни Костенко представлено органічна сув'язь двох дослідницьких традицій. Так, авторка монографії в своєму варіанті осмислення поетичного світу Ліни Костенко звертається до міфопоетики, настільки улюбленої та органічної для слов'янських літератур, у своїй дослідницькій техніці багато в чому апелюючої до напрацювань структуралізму і постструктуралізму, що яскраво проявилось в модерній україністиці. «При цьому її дослідницька стратегія органічно доповнена безпосередньою увагою до ідей юнгіанства не тільки як прикладного інструмен-

тарію вивчення міфопоетики» [4, с. 119], а й у їх посутньому варіанті пізнання таємниць колективного несвідомого, чийм транслятором стає поет, наділений особливим медитативним слухом, глибинною та щирою причетністю до духу народу. Саме включення до свого дослідження В. Саєнко юнгіанських інтерпретаційних технік визначає особливості прочитання такого важливого діалогу авторської свідомості поетеси з народною свідомістю в контексті глибинної символічності й первозданної архетипності.

Показово, як у монографії формулюються висновкові думки з цієї важливої проблематики: «Поетична самобутність Ліни Костенко дозволила мільйонам українців продовжувати бачити ідею України та вірити в неї навіть у найтяжчі моменти історії» [3, 57].

Вищеописані наукові підходи знайшли своє послідовне відображення передовсім у початкових розділах монографії: в Розділі I. «Концепт “культура” і система жанрів» й особливо в Розділі II. «Міфопоетичність у структурі художніх текстів». Слід відзначити, що юнгіанська лінія простежується на сторінках усієї монографії, сприяючи дешифруванню багатьох костенківських знакових образів і символів. Саме такий підхід дозволяє органічно об'єднати аналіз двох зовні протилежних іпостасей Ліни Костенко як художника слова. Завдяки цьому виразно актуалізується у костенківському дискурсі домінуюча фемінінність на рівні духовних й інтертекстуальних перегуків, а також вибору тематики («Маруся Чурай»).

Парадоксальним є включення різних контроверсій та рівнів діалогу зі знаковими чоловічими поетичними та письменницькими голосами української та світової літератури. Таке об'єднання протилежних сутностей, на перший погляд, виглядає парадоксальним, проте відповідає юнгіанській моделі андрогіна як утілення досконалості. Згідно юнгіанській традиції такою андрогінністю в ментальному плані повинен володіти справжній поет, що на архетипічному рівні повертає йому архаїчну іпостась шамана. Подібний ментальний спектр, який протезено В. Саєнко, відрізняє костенківський поетичний універсум. Особистість Ліни Костенко відповідає кодам загостреної жіночності й силі чоловічого характеру та як поет вона постає суголосною духові народу. Показово, що подібна ментальна андрогінність, що сприяє медитативності поетичного слова, була притаманна багатьом дорогим для Ліни Костенко жінкам-творцям: Лесі Українці, Ользі Кобилянській, Марині Цвєтаєвій, Інґеборґ Бахман, навіть історичній і водночас міфологічній Марусі Чурай.

У Розділі III. «Довгі хвилі культури у системі конструювання художнього світу поетеси» В. Саєнко представляє панораму інтертекстуальних зв'язків Ліни Костенко з низкою знакових для неї персоналій як реальних (шістдесятники, Леся Українка, Олена Теліга, Олександр Блок), так й історичних, які фантазією народу надбали міфологічний статус (Маруся Чурай). Авторка монографії детально аналізує зближення, засвоєння, відштовхування та переосмислення поетичних моделей вищеназваних поетів і продемонстрованих ними архети-

пових конотацій у плані перекодування в показники безпосередньо авторської свідомості Л. Костенко, її соціальної та громадянської позицій, важливих віх розгортання авторського міфу. Така своєрідність, за спостереженнями авторки монографії, пояснюється наступним чином: «Крім універсального закону інтертекстуальності як естетичного принципу літератури, тут спрацьовують внутрішні потреби творчої індивідуальності поставити такий оптичний приціл, щоб можна було якнайповніше виразити своє творче кредо» [3, 164].

Тому В. Саєнко осмислює «включення різноманітних інтертекстуальних пластів у художню творчу лабораторію Ліни Костенко не тільки в плані творчого становлення, але передусім як оригінального шляху здобуття позиції самобутнього поета і соціально активної особистості» [4, с. 119]. У третьому розділі дослідниця в своїй аналітиці активно актуалізує постструктуралістські стратегії прочитання та дешифрування авторських кодів Ліни Костенко.

Такий підхід дозволяє авторці монографії аргументувати головний висновок в осмисленні феномену Л. Костенко, стверджуючи, що поетеса «... задокументувала сторінки моральної революції в таких образах-концептах, образах-айсбергах, як *проміння землі, вітрила, мандрівки серця* <...> *Слово, Богдан Хмельницький, Берестечко*, <...> відтворивши через них картину світу української історії й української душі...» [3, 57].

Прикметно, що, виявляючи такі коди пасіонарності особистості Л. Костенко, як тяжіння поетеси до концептуалізації, міфологізації та активізації підтексту, дослідниця впритул підійшла до відкриття притаманних мисткині важливих стратегій моделювання поетичного універсуму.

Осмислюючи процес розвитку поетичного дискурсу Ліни Костенко у рамках філософії та естетики шістдесятництва в його глибинному зв'язку з Розстріляним відродженням, авторка дослідження аргументовано довела, що саме така спадкоємність зумовила внутрішнє тяжіння поетеси до формування «гуманітарної аури нації».

Логікою аналізу В. Саєнко переконливо простежила відповідність специфіки ліричного і драматичного «Я» Лесі Українки та її творчої енергії костенківському дискурсу. Саме творча спадщина Лесі Українки, крім засвоєння європейської традиції та інтенцій Срібного віку, сприяла обігруванню Ліною Костенко в своєму поетичному світі особливого орфічного коду. За концепцією Ліни Костенко, в українського генія «завжди безсоння. Не даремно Лесю Українку переслідувало видиво кам'яної пустелі. Камінь мав обриси сплячого раба, і вона надіялась, що той раб пробудиться, камінь ворухнеться, коли той змордований Орфей подужає піднести сопілку до вуст» [1, 4]. Включення міфологеми Орфея у поетичний дискурс незмінно актуалізує проникливість, сугестивність, магічність поетичного слова. Прийняття орфічності слова Лесі Українки, що об'єднує трагічність та прагнення до відродження, дозволяє Ліні Костенко постати в ролі посестри своєї попередниці, об'єднуючи духовні по-

шуки двох перехідних епох, утілених у творчості двох великих українських поетес.

Новаторським представляється погляд В. Саєнко на Ліну Костенко як потенційного поета-ностальгіка, що на ментальному рівні зближує поетесу з світовідчуттям яскравої представниці української діаспори Олени Теліги. За виразом В. Саєнко, «медитативна лірика Ліни Костенко й Олени Теліги просякнута філософічністю, яка в нашої сучасниці набула якості підкресленої історіософічності, зреалізованої у формі мистецької інтерпретації “душі тисячоліть”; вражає проникненням у товщу віків і майбутнє, глобальністю погляду на звичайні, здовалось би, буденні речі людського життя й світу» [3, 153]. Творчі перегуки Ліни Костенко з поетичними пошуками Олени Теліги експлікуються у творчому утвердженні національної ідеї, лицарства духу та феміністичності як відображення глибинної самотності та ідентичності авторського «я».

На рівні «пам'яті жанру» в монографії простежується віршований роман «Маруся Чурай» порівняно з пушкінським «Євгенієм Онегіним». Відзначаючи, що прямі перегуки між цими творами відсутні, В. Саєнко доводить їх глибинну спорідненість, яка полягає у поліфонічності, енциклопедичності зображення народного життя. Спеціальна увага приділена тому, що «хронікальність, покладена в основу роману Ліни Костенко, надає йому історичної достеменності, багатовекторності, переконливості в зображенні широкої історичної картини неолі України, що співвідноситься з широко відомими руїнами Трої...» [3, 213].

Такий аналіз жанрової моделі сприяє виявленню внутрішнього діалогу Л. Костенко з О. Пушкіним та оновлення форми віршованого роману, що допускає ліризацію світосприйняття, не скасовуючи епічність сюжету, при цьому сприяючи глибинному пізнанню картини світу.

Знаковим є осмислення Валентиною Саєнко традиційності й новаторства інтерпретації Ліною Костенко історії Марусі Чурай, що поєднує іпостасі реальної історичної особистості, міфологізованої народною свідомістю, широкий спектр літературних утілень, а також багато в чому автометаописуваний образ в костенківській творчості. Авторка монографії переконливо акцентує специфіку інтересу Ліни Костенко до постаті народної піснетворки як утілення архетипізованого образу жінки-поета, своєрідної аніми народної свідомості.

Саме такого ракурсу поетеса досягла, «вписавши долю Марусі в долю народу, в історичне минуле, сучасне й майбутнє України» [3, 202]. В. Саєнко підкреслює, що саме створений Л. Костенко образ Марусі Чурай характеризується духовною досконалістю і відмовою від традиційного мотиву отруєння невірною коханою з ревнощів, адже «безсмертя Марусі – у її піснях, у легендах про життя, що стали уроками краси й моральної чистоти» [3, 267].

Авторкою монографії пропонується прочитання мотиву паломництва Марусі Чурай до Києва як форми покаяння, самопізнання героїні та оспівування рідної й сумної від руйнувань війни України. Саєнківське трактування Марусі

Чурай як героїні дороги дозволяє відкрити не тільки патріотичний потенціал, а й розкрити єднання її душі з духом батьківщини.

Спираючись на досвід дослідників-попередників, авторка монографії «детально простежила особливості творчих взаємин Ліни Костенко з поетичним доробком О. Блока» [4, 120]. Не залишається поза увагою дослідниці погляд на О. Блока як на одне зі джерел інтертекстуальних перетинів у костенківській ліриці, зокрема у сфері створення поетесою образу модерного поета, як і діалектичного переосмислення Ліною Костенко низки ідей одного з її улюблених митців.

В. Саєнко логічно і переконливо доводить, що «Ліна Костенко, ведучи паритетний діалог з російською літературою, знаходить як точки дотику з її мистецькою практикою, так і точки відштовхування, що цілком нормально для усвідомлення себе в світі, для досягнення гуманітарної аури нації в планетарному вимірі» [3, 290]. При цьому звернення до скіфської теми, співзвучної в творчості О. Блока «музиці революції», що далось взнаки у войовничому дусі «Скіфів», для Ліни Костенко стає можливістю прославлення Скіфії як своєї прабабківщини – скарбниці давньоукраїнської культури.

Авторці монографії вдалося виявити смислову парадигму і психо-емоційну забарвленість рецепції поетесою блоківського варіанту скіфської теми у створенні контрверсії. За твердженням дослідниці, цей фактор «викликає полемічний тонус “Скіфської одиссеї” стосовно абсолютно іншої версії прадавньої історії, зокрема щодо її праукраїнського інваріанту, форми його художнього втілення» [3, 292]. Авторка монографії осмислює чинники травестування «Одиссеї» Гомера, як і палімпсестності, властивої творчості Ліни Костенко в цілому, й безпосередньо драматичній поемі «Скіфська одиссея», яка втілює архетипічну метафору українського степу.

У Розділі IV. «Поетика композиції: моделі, варіації циклоутворень і збірок та питомий вихід Слова» В. Саєнко осмислює своєрідність циклізації в ліриці Ліни Костенко. Авторка монографії розглядає циклізацію способом створення гармонії та цілісності особистості й світу. Костенківська лірична героїня, згідно з авторським задумом, «перебуває в стані психологічного помежів'я, що передається за допомогою асоціацій з тваринним світом» [3, 326]. Такий ракурс створення цілісності, що задає центробіжні (доцентрові і відцентрові) закони циклізації, сприяє подоланню пограниччя самовідчуття, тенденції метаморфоз та трансформацій (*образи природи, моря, степу, Місяця* тощо).

В. Саєнко резонно пояснює своєрідність подібної психологічної ліміарності свідомості ліричної героїні фактором внутрішньої еміграції безпосередньо самої поетеси. Авторка монографії виділяє лейтмотивні образи, що слугують скрепами костенківської циклізації, на смислового рівні обігруючи «зв'язок і розрив Абсолюту» [3, 346]. До таких образів, що тяжіють до архетипності, В. Саєнко відносить образи *Душі, народу, часу, дороги, творця*. Не менш показовими є спостереження дослідниці щодо тяжіння свідомості Л. Костенко до

ностальгії, а також взаємодоповнення аполлонівського та діонісійського світовідчуття, яке експлікується у смислових комплексах ліс / сад, а також у вигляді віршів-мелодій і віршів-акварелей. Ностальгічними конотаціями просякнутий центральний костенківський мотив повернення до Едему, що співвідноситься із садом. За твердженням самої Ліни Костенко, «цей сад – і екзистенційна філософема, але також – метафора України» [2, 152].

У Розділі V. «Феномен веселки» вперше докладно і системно проаналізовано місце та художні функції синестезії в естетичних пошуках Ліни Костенко. За логікою дослідниці, «збудувати свою поетичну творчість на законах синестетичності Ліни Костенко допомогла унікальність її особистості, її самість» [3, 379]. Авторка монографії переконливо простежує прояви чутливості костенківської поетичної свідомості на рівні феномену веселки. Дослідниця не тільки осмислює оригінальність костенківської синестетичної лінії, яка продовжує пошуки французької поезії, основоположниками якої були «прокляті» поети, особливо А. Рембо, а й у ході аналізу, зокрема відзначаючи вплив ідей «світломузики» О. Скрябіна, вдається до інтермедіальних паралелей.

Синестетичні коди Л. Костенко, за концепцією авторки монографії, вкорінені в художній досвід барвопису українських класиків, передусім Т. Шевченка та І. Франка. На користь свіжості, переконливості й оригінальності парадигмального вивчення рядів синестетичних образів в ліриці Ліни Костенко: зорових (кольорові й ахроматизми), кінестетичних (смакові, моторні, дотикові, температурні, больові), слухових (найбільш частотні – музичні), явленому в праці В. Саєнко, говорить детальний і фаховий аналіз текстуальної матерії, сполучений із синтезом спостережень. Завдяки скрупульозному аналізу як домінуючі представлені образи природи, що є втіленням антипобуту та духовності. На думку В. Саєнко, «із своєрідного циклу про пори року на перше місце висувається одна – осінь, яка постає в різних іпостасях...» [3, 387]. Акцентування осінньої теми стає індикатором меланхолійності світосприйняття поетеси, її тяжіння до ностальгії і статусу внутрішнього емігранта, здатного «через зміни в авторських психологічних станах, спрямованостей на дослідження Всесвіту в уяві ...», передати яскравість і контрастність Всесвіту.

Чи не найбільш послідовно приділено увагу феномену синестетичності в костенківському романі у віршах «Берестечко». Саме тому синестетично забарвлені образи розглядаються в контексті фольклору, юнганства, авторського світосприйняття Ліни Костенко. Не менш показовим є осмислення дослідницею костенківського трактування протиставлення й взаємотяжіння жіночої та чоловічої сутності, які експлікуються у виразі надзвичайно складної синестезії, «за двома словами якої – безмір людської душі, її свідоме та підсвідоме, закорінене у колективне несвідоме» [3, 436]. Саме В. Саєнко при багатстві й взаємодії сучасних дослідницьких технік та стратегій представила послідовне прочитання ліричної системи Ліни Костенко в контексті юнганських ідей про специфіку творчої особистості як виразника духу народу.

Є резон висловити подяку Валентині Саєнко за її наукове та новаторське творче видання. Завдяки опублікованій у престижному видавництві «Смолоскип» монографії, що вийшла у рік чергового солідного ювілею видатної поетеси, світоча вітчизняної культури, одеська дослідниця не тільки вписала до сучасного костекознавства нову, важливу, яскраву та самобутню сторінку, а й відкрила шлях для успішних майбутніх студій з україністики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури. *Літературна Україна*. 1991. 26 верс.
2. Костенко Л. Річка Геракліта. Київ: Либідь, 2011. 331 с.
3. Саєнко В. Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність. Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.
4. Фокіна С. О. Важлива віха в пізнанні поетичного універсуму Ліни Костенко. *Слово і час*. 2020. № 6 (714). С. 118–120.

References

1. Kostenko L. (1991) Genij v umovah zablokovanoj kul'turi [Genius in a blocked culture]. *Literaturna Ukraïna [Literary Ukraine]*. Sept. 26.
2. Kostenko L. (2011) Richka Geraklita [River of Heraclitus]. Kiïv: Libid'. 331 p.
3. Saenko V. (2020) Poezija Lini Kostenko: tradicija, kontekst, hudozhnja svoeridnist' [Poetry of Lina Kostenko: tradition, context, artistic sel]. Kiïv: Smoloskip. 640 p.
4. Fokina S. O. (2020) Vazhliva viha v piznanni poetichnogo universumu Lini Kostenko [An important milestone in the knowledge of the poetic universe of Lina Kostenko]. *Slovo i chas [Word and time]*. № 6 (714). pp. 118–120.

Українською, іншими слов'янськими
та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова

Підписано до друку _____ р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 8,92. Тираж 100 прим. Зам. № 2428.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua