

ISSN 2227-2844

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 2 (261) СІЧЕНЬ

2013

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

№ 2 (261) січень 2013

Частина II

Засновано в лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію:
серія КВ № 14441 – 3412ПР,
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Збірник наукових праць внесено до переліку
наукових фахових видань України
(педагогічні науки)
Постанова президії ВАК України від 14.10.09 №1-05/4

Журнал включено до переліку видань реферативної бази даних
“Україніка наукова” (угода про інформаційну співпрацю
№ 30-05 від 30.03.2005 р.)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 4 від 30 листопада 2012 р.)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –
ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор – доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

Заступник головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.**

Редакційна колегія серії “Філологічні науки”:

доктор філологічних наук, професор **Блохіна Н. Г.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич В. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.,**

доктор філологічних наук, професор **Зеленько А. С.,**

доктор філологічних наук, професор **Фоменко В. Г.,**

доктор філологічних наук, професор **Дмитренко В. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Трошева Т. Б.,**

доктор філологічних наук, професор **Червинський П. П.**

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

Редколегія “Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см ; верхній колонтитул — 1,25 см , нижній — 3,2 см .

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***) , 2012.

Статті у “Віснику” повинні бути розміщені за рубриками.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13 – 14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова “Список використаної літератури” або після слів “Список використаної літератури і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 8 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора: (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

ЗМІСТ

ВІЗІЯ МІСТА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1. Бойцун І. Є., Мухаметзянова М. Міські акварелі в поезії Сергія Жадана.....	5
2. Бондар П. Е. Париж як форма ігрового світогляду в романі Х. Кортасара “Гра в класики”.....	10
3. Бугайова Н. А. Рецепт міста як тексту в художній структурі прози Валерія Шевчука.....	15
4. Дубровський Р. О. Особливості функціонування топосу міста у поезії Галини Гордасевич.....	19
5. Жаркова Р. Є. Його (і, чи)/ її міс-то(-це): силуети <i>інших</i> як тактика саморепрезентації в жіночому письмі модерну (на матеріалі твору “Місто смутку” Лесі Українки).....	24
6. Клімчук Ю. Д. Модель “Празького тексту”: семантика та структура.....	31
7. Коноваленко І. Ю. Локуси та топоси в романі Степана Процюка “Тотем”.....	38
8. Красненко О. В. Образ Києва у часопросторі прози П. Загребельного.....	43
9. Лепьошкіна Н. І. Слам як різновид урбаністичної культури.....	49
10. Негодяєва С. А. Модель апокаліптичного урбанізму Олексія Жупанського (на матеріалі твору “Лахмітник”).....	54
11. Пройдаков А. І. Урбаністична домінанта у прозі Ю. Андруховича та С. Жадана.....	60
12. Савенко І. Л. Контекст міста в сучасній українській літературній мемуаристиці.....	66
13. Сафіюк О. В. Хронотоп дороги в міському тексті (на матеріалі малої прози Дж. Джойса та В. Підмогильного).....	73
14. Скороходько Ю. С. “Великий Левиафан”, “Новый Иерусалим”– лики викторианського Лондона на сторінках неовикторианського роману.....	79
15. Степанищенко В. Л. Культурний ландшафт Києва у містичному романі В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”.....	86
16. Стороженко Л. Г. Генеза урбаністичних мотивів у творчості Бориса Тенети.....	92
17. Тімофєєва К. О. Антиурбаністичні мотиви в епістолярній спадщині П. Куліша.....	97
18. Фіненко Л. Л. Місто і запахи (за романом П. Зюскінда “Запахи. Історія одного вбивці”).....	103
19. Цікавий С. А. Генологічний аспект інтерсеміотичної взаємодії: специфіка міського парадіювання народної думи.....	109
20. Чантурія А. В. Шахтарське місто: задоволення від тексту.....	114

21. **Юніна О. В., Литвиненко Н. О.** Образ Парижа в романі Оноре де Бальзака “Батько Горіо”..... 122

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

22. **Бродська О. О.** Гра і дійсність у п'єсі “Зелений какаду” Артура Шніцлера..... 128
23. **Бродюк Ю. М.** Генеза терміна “поетика” крізь призму сучасного літературознавства..... 135
24. **Воробкало М. О.** Интертекстуальность пьесы Л. Лунца “Город правды”..... 141
25. **Гладир Я. С.** Конфлікт “вільного кохання” з інстинктом в романі В. Винниченка “Записки кирпатого Мефістофеля”..... 146
26. **Дубравська З. Р.** Роль англійської літературної спадщини у формуванні світогляду Мартіна Ідена..... 152
27. **Інденко Н. О., Шутько О. О.** Гра як модель світосприйняття в романі Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта”..... 158
28. **Колісник С. О., Яровенко Т. С.** Дослідження кіровоградських науковців з позицій актуальності створеної бази напрацювань материкового винниченкознавства..... 165
29. **Коржик У. З.** Графічна організація поетичного тексту..... 172
30. **Кудряшова О. В.** Прийоми мелодизації у збірці Мар'яни Савки “Квіти цмину”..... 178
31. **Миронюк В. М.** Форми вираження авторської свідомості в малій прозі Марка Черемшини..... 185
32. **Нестеренко Ю. В.** Есеїзм як стильова домінанта художнього тексту..... 191
33. **Останіна Г. Г.** Антична модель орієнталізму..... 197
34. **Роль Л. В.** Актуалізація української націоналістичної думки на сторінках журналу “Пробоем”..... 203
35. **Сапун М. В.** Трактатування, тлумачення чи інтерпретація художнього твору – проблема співвіднесеності термінів..... 214
36. **Сіробаба М. В.** Королівський вінок сонетів Ю. Назаренка як новітня поетична форма..... 220
37. **Смірнова Н. П.** Функції заголовків українських літературних казок ХХ ст..... 225
38. **Швець Г. В.** Дослідження текстів української літератури з погляду життєвої позиції “право на життя” (проблема абортів та дітозгубництва)..... 230
39. **Яровенко Т. С.** Актуальність внеску кіровоградських науковців у створення вітчизняного (материкового) напрямку дослідження життєпису і творчої спадщини Євгена Маланюка..... 236
- ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**..... 244

ВІЗІЯ МІСТА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821.161.2 – 2.09 Жадан

І. Є. Бойцун, М. Мухаметзянова

МІСЬКІ АКВАРЕЛІ СЕРГІЯ ЖАДАНА

Епатажність, провокативність, непередбачуваність, деструктивність – ключові характеристики доробку харківського письменника Сергія Жадана. Ставлення до його доробку неоднозначне: від цілковитого несприйняття до захоплення здатністю відтворювати реалії нашої непростой доби. Слід зауважити, що критики й літературознавці не обминають увагою жодної книги автора. Своєрідність творчої манери Сергія Жадана стала об'єктом дослідження І. Бондаря-Терещенка, Б. Пастуха, О. Коваленко, О. Резніченко тощо. Науковці акцентували увагу на внутрішньому наповненні творів митця, своєрідності версифікації, багатоаспектності проблематики. Безумовно, творчість Сергія Жадана позначена постмодерними тенденціями, проте належить звернути увагу на умови формування й розвитку його світогляду, приналежність до покоління “дев'яностиків”. Найбільш точну характеристику творчості письменника крізь призму постколоніальних теорій подав у монографії “Остмодерн: геопоетика, психологія, влада” сучасний науковець І. Бондар-Терещенко. Розглядаючи ранню поезію Сергія Жадана, дослідник відзначає на закономірності формування літературного дискурсу 90-х років ХХ століття: “авторська позиція С. Жадана, що включає в себе усі три компоненти постмодерної дискусії, акцентована ефектом вищезгаданої абсорбції ідейно-духовної (літературної, жанрової) складової у просторі соціокультурного контексту” [1, с. 35]. Львівський літературознавець Богдан Пастух зауважив, що: “Творчість Сергія Жадана своїми формами протесту проти диктату централізованої вертикалі збігається з культурою бітників” [2]. Дослідники, апелюючи до локального простору, у якому перебуває письменник, образно позначили його як “харківського Рембо”. Водночас Сергій Жадан називає себе “останнім українським ліриком”. Багатовекторність творчості митця зумовлює літературознавчий дискурс. Метою нашої наукової розвідки є розглянути поетичний доробок Сергія Жадана в урбаністичному аспекті, зокрема специфіці змалювання ним міського простору в жанрі акварелі.

І. Бондар-Терещенко, розглядаючи доробок дев'яностиків, зокрема й Сергія Жадана, як літературу естетизму, звертає увагу на відсутність традиційної маркованості Слобожанської столиці. Харків, передусім, представлений як трамвайне місто, а не місто, позначене відомими іменами: М. Куліша, Леся Курбаса, М. Хвильового тощо [1, с. 111].

Літературознавець О. Резніченко встановлює, що в Жадана “місто – відначальний стимул агресії і руйнації, зради і прокльону” [3, с. 58]. Натомість О. Коваленко говорить про амбівалентність образу міста в поезії митця, але важливою складовою образу Харкова є його життєвість, наповненість енергією: “Незважаючи на невтішний для шукачів етики й естетики стан справ, місто живе, воно перебуває в русі й таким чином стверджується його буття” [4, с. 92]. Жанр акварелі розвивається в літературі імпресіонізму, зокрема у прозі Михайла Коцюбинського. Акварель передбачає своєрідну техніку виконання, що художньому твору надає несподіваного ефекту: “Основна особливість – прозорість – дає можливість враховувати просвітлюваність паперу, досягати особливої легкості. Акварельність літературного твору не тільки у барвистості зображення, не лише в малярському способі бачення пейзажу та людей (силуетно барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованій на цілісне сприймання людини і тла, пейзажу, настроєвої атмосфери” [5, с. 199].

Саме такий картинний принцип візуалізації міського простору ми бачимо в акварелі Сергія Жадана “Я пам’ятаю голоси”:

Я пам’ятаю голоси,
Станційне плетиво предметів,
І сутінки, які росли
Поміж пекарень і буфетів.
І сонце соком із цитрин
Розмащувалось по одежі,
Випалюючись, як бензин,
Ховалось за вокзальні вежі.
Й відчувши цей прогірклий смак,
Нічні коханки і мисливці
Ділили цукор і табак,
Немов вори на пересилці.
І підшивав старий торчок
З шинелі зрізані нашивки,
І теплі хмари вздовж річок
Пливли на кримські перешийки [6, с. 35].

Пам’ять ліричного героя, ніби з марева туману, вириває спогади. Перед нами поступово вимальовується картина надвечір’я на привокзальній площі: у сутінках починається життя, приховане від людського ока. Розмитість зображення досягається через використання живописних образів на художньо-словесному рівні. Асоціативність плетива предметів, сутінок, теплих хмар із невиразністю спогадів, віддаленістю в часі досягається багатоаспектністю кольорів. “Поняття про колір є багатоаспектним, оскільки воно містить у собі весь комплекс накопиченої мовною спільнотою суттєвої інформації про використання кольору з метою пізнання життєвого простору, а також про використання кольору як комунікативно значущого засобу” [7, с. 92].

В акварелі переважає сірий колір, проте несподіваного ефекту в загальній картині надають малюнку затонований жовтий (“сонце соком із цитрин”) і чорний (“бензин”). Сонце несе в собі не лише життєдайну силу, а й наділене здатністю спалювати, нищити, тому й постають в авторських візіях “нічні коханки і мисливці”, “старий торчок” після сонячного спалаху з прогірклим присмаком. Як зазначає літературознавець М. Фока, “одним із найпоширеніших засобів сугестії живописних образів на художньо-словесному рівні є номінація кольору, що автоматично офарбовує візію, яка постає в уяві читача” [8, с. 2]. Синтетичний характер акварелі досягається поєднанням різних чуттєвих образів: зорових, смакових, дотикових, що сприяє чіткішій візуалізації образів твору.

Аномальна літня спека останніх років замальовується в іншому творі Сергія Жадана лише кількома штрихами. Серед словесних образів переважають ті, що номінують пекло: спека-сонце-розпечені-монети-нагрівалися. У порівнянні з попередньою поезією зникає елегантна настроєність малюнку. Марєво сутінок змінюється картиною апокаліпсису, де переважають жовтогарячі кольори, лише зрідка розбавлені білим – “бинти” – символом чистоти й страждання:

Вже кілька днів стояла спека,
І сонце ховалося між тополями.
В будинку напроти була аптека,
Де вони купували бинти і знеболювальне.
Лежали розпечені квартали,
Ніби розсипані монети.
В помешканні, яке вони винаймали,
Вночі нагрівалися усі предмети [6, с. 38].

Біблійні мотиви Божої кари за людські гріхи у вірші є реакцією поета на реалії нашого часу, оскільки “кожний образ природи, кожний її елемент – від монументального краєвиду до найменшої рослини як деталі – у ході акту творення підлягає процесу трансформації через розум і почуття митця, пропуску через його естетичні критерії та духовні переживання” [9, с. 5].

Настроєвість поетичних акварелей Сергія Жадана є різноманітною. Якщо у вірші “Я пам’ятаю голоси” невиразність малюнка зумовлена віддаленістю зображуваного в часі, то в іншому творі митця “Фабрики в дощі, ніби в жалобі” передає настрій ліричної героїні:

Фабрики в дощі, ніби в жалобі.
Дощ над мостами летить, минаючи.
Сама потім вирішиш – зізнатись у хворобі,
чи хай собі живуть, нічого не знаючи.
Сама потім повернешся, якщо захочеш,
Якщо забудеш про заборони.
Сидиш і спомини перекочуєш, як перекочують порожні вагони.
І кожна розмокла рама віконна,

Наче схованка спорожніла,
І дим виходить із високого комина,
Мов душа із померлого тіла.
І дивишся довго, мовби востаннє,
На чорні коридори й верстати,
Маючи відповіді на всі питання,
Які ніхто не захотів поставити [6, с. 40].

Переважають образи-константи, що передають семантично чорний колір: в жалобі-хвороба-дим. Дощ намагається очистити, наповнити життєдайною енергією героїню, проте всі його спроби перекреслюються констатацією чорних коридорів і верстатів. К. Ясперс гранично точно оцінив позицію людини в межовій ситуації: “Стоячи над безоднею, вона ставить радикальні питання, прагне звільнення й порятунку. Усвідомлюючи свої межі, вона ставить перед собою високі цілі, пізнає абсолют у глибинах самосвідомості і в ясності трансцендентного світу” [10, с. 33]. Лірична героїня шукала й знайшла “відповіді на всі питання”, проте нікого це не цікавило. Як і Каїн з поеми Івана Франка, вона перебуває в пошуках сенсу буття й відчуває свою нереалізованість. Екзистенційний мотив смерті, приреченості характерний для поезії Сергія Жадана. Як зазначив І. Бондар-Терещенко, “За умов полістилістичної постмодерної рефлексії... естетизм як підхід до вербальної інтерпретації культурного ландшафту означає також примноження естетично маркованих ситуацій, і в логічній ідеалізації спроможний реалізувати багатоманітність ландшафтів як предмет ціннісних вербалізацій та інших способів прочитання: особистих і фрагментаризованих” [1, с. 112].

Аналіз ряду творів Сергія Жадана, які можна маркувати як акварелі, дав підстави зробити висновок про створення митцем поетичних малюнків буття. Перед нами постає суперечливий образ сучасника, який в минулому шукає і знаходить витoki апокаліптичної ситуації, що постає в нашому суспільстві. Апокаліптичні картини визначаються маркованими міськими топосами: вулицями, вокзальною площею, заводами й фабриками. Трагізм обставин посилюється небажанням людей знайти вихід. У поезії Сергія Жадана простежуються алюзії на Біблійні сюжети й твори класичної української літератури, що потребує подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада : монографія. / Ігор Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с. **2. Пастух Богдан** Міські пасторалі Сергія Жадана / Богдан Пастух // Буквоїд. – 07.03.2012. [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/03/07/120646.html> **3. Резніченко О.** Післямова до зб. “Цитатник” / О. Резніченко. – К. : Смолоскип, 1995. – С. 55 – 59. **4. Коваленко О. В.** Мотиви дороги

(рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки “Цитатник”) / Патологічна потреба дороги у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки “Цитатник”) / О. В. Коваленко // Магістеріум. Літературознавчі студії. – Випуск 38. – 2010. – С. 90 – 93.

5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX–XX ст. / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 213 с.

6. Жадан Сергій Лілі Марлен : Книга нових та вибраних віршів / Худож.-оформлювач О. Г. Жуков; Фото І. М. Нещерета /Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 186 с.

7. Пастушенко Т. В. Конотативні значення кольору в мовній інтерпретації / Т. В. Пастушенко // Вісник Київського державного лінгвістичного університету. – К. : КДЛУ, 1997. – Вип. 5. – С. 92 – 97.

8. Фока М. Функціонування кольору в поетичних творах Павла Тичини / Марія Фока // Укр. літ-ра в загальноосв. шк. – 2009. – № 6. – С. 2 – 7.

9. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Петрухіна Людмила Едуардівна. – Львів, 2000. – 18 с.

10. Ясперс К. Смысл и назначение истории : монография. / К. Ясперс. – М. : Изд. полит. литературы, 1991. – 527 с.

Бойцун І. Є., Мухаметзянова М. Міські акварелі Сергія Жадана

У статті розглянуто поетичний доробок Сергія Жадана в урбаністичному аспекті, зокрема специфіка змалювання ним міського простору в жанрі акварелі. Перед нами постає суперечливий образ сучасника, який в минулому шукає і знаходить витoki апокаліптичної ситуації, що постає в нашому суспільстві. Апокаліптичні картини визначаються маркованими міськими топосами: вулицями, вокзальною площею, заводами й фабриками. Трагізм обставин посилюється небажанням людей знайти вихід.

Ключові слова: акварель, постмодернізм, міський простір, екзистенціалізм, Сергій Жадан.

Бойцун И. Е., Мухаметзянова М. Городские акварели Сергея Жадана

В статье рассмотрено поэтическое творчество Сергея Жадана в урбанистическом аспекте, в частности специфика рисования им городского пространства в жанре акварели. Перед нами вырисовывается неоднозначный образ современника, который в прошлом ищет и находит истоки апокалиптической ситуации, представленной в нашем обществе. Апокалиптические картины определяются маркированными городскими топосами: улицами, привокзальной площадью, заводами и фабриками. Трагизм обстоятельств усугубляется нежеланием людей искать выход.

Ключевые слова: акварель, постмодернизм, городской простор, экзистенциализм, Сергей Жадан.

Bojtsun I., Mukhametzyanova M. Sergey Zhadan's City Water Colors

In article Sergey Zhadan's poetic creativity in urbanistic aspect, in particular specifics of drawing by it the city open space in a water color genre is considered. Before us appears the ambiguous image of the contemporary which in the past looks for and finds sources of an apocalyptic situation, which it is presented in our society. Apocalyptic pictures are defined by markovanny city top wasps: streets, in the area near the station, plants and factories. The tragic element of circumstances is aggravated with unwillingness of people to look for an exit.

Key words: water color, postmodernism, city open space, existentialism, Sergey Zhadan.

Стаття надійшла до редакції 4.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Веретейченко І. А.

УДК 821.134.2(82)

П. Е. Бондар

**ПАРИЖ ЯК ФОРМА ІГРОВОГО СВІТОГЛЯДУ В РОМАНІ
Х. КОРТАСАРА “ГРА В КЛАСИКИ”**

У XIX столітті тема міста почала привертати увагу письменників, саме в цей час відбувався активний рух селянства до великого міста. Для провінціала велике місто – втілення надій на краще життя. Людина і місто стає однією з провідних тем у творчості Е. Золя, Гі де Мопассана, О. де Бальзака.

Особливо цікаво урбаністична тема розкривається в романі аргентинського письменника Хуліо Кортасара “Гра у класики” (1963).

Головний герой роману – Орасіо Олівейра – за характером та світоглядом є типовим аргентинцем. Письменник В. Гомбрович, який довгий час прожив в Аргентині зазначав: “...для аргентинців характерним є вольовий характер, бажання в усьому бути першими, їхня мова має підтекст. Жителя цієї країни можна пізнати по великій любові до чаю-мате та частим вигукам “че!” (так вони зазвичай звертаються до друзів). Дивні люди – завжди всім цікавляться, але ніхто не знає, чого хоче від життя!” [1, с. 45]. Олівейра має власну концепцію життя, метою якого є пошук цілісності. “Проблема була у тому, щоб зрозуміти власну цілісність, навіть не будучи героєм, не будучи святим, злочинцем, знаменитістю. Зрозуміти цілісність в усій її багатогранності, в той час, як ця цілісність схожа на закручений вир, а не на холодний мате” [3, с. 33].

Орасіо грає у власну гру, намагаючись змінити світ і довести правильність своєї думки. У якійсь мірі така лінія поведінки нагадує підлітковий максималізм, проте, за Й. Хейзінгою, така поведінка є цілком природною для людини, адже гра – засіб виходу з реальності у сферу діяльності, якій надається певний смисл. Гра не є реальним життям, отже, знаходиться поза процесом задоволення потреб та бажань. Вона необхідна людині, суспільству “через існуючий у ній сенс, цінність. Гра задовольняє ідеали індивідуального самовираження і знаходиться у сфері вищій, ніж біологічне життя” [5, с. 33]. У Буенос-Айресі Олівейра не знаходить відповідей на свої питання й вирушає шукати їх у Парижі.

Париж в романі не просто місце дії, це безпосередній учасник подій. “Париж – це величезна метафора”, – каже один з персонажів, Осип Грегоровіус [3, с. 178]. Місто, що об’єднує велику кількість людей різного віку, національності та водночас підпорядковує собі, змінює світогляд. Для життя у ньому недостатньо мати амбіції та талант, треба вміти перетворити розум у хитрість, довірливість у лицемірство. Париж має безліч масок, які гармонійно поєднує в одне ціле.

У психології існує ряд досліджень стосовно впливу міста на людину. Особливо популярною є тріада “Я – Місто – Світ”, яка ототожнює свідомість людини з місцем її проживання – у якій би точці світу людина не знаходилась, вона все одно “прив’язана” до своєї рідної країни й буде намагатись внести елементи культури батьківщини до нового місця проживання. Олівейра – підтвердження цієї тези, адже в Парижі він всюди бачив Буенос-Айрес, і навпаки; як би не завдавало йому болю кохання, він, страждаючи, шанував і втрачене, і забуте. Він намагається прищепити любов до мате своїм друзям і щиро обурюється, коли чує ганебне про свою країну.

Головний герой створив власну гру у класики, а приїхавши до нового міста, загубив той камінчик, який допоможе йому дістатися Неба. Париж не дає відповідь на його питання, він почувається чужим і ототожнює себе з сухим поживклим листком. Це можна трактувати як занепад сподівань, втрату надії.

Характер Олівейри кардинально відрізняється від характеру та світогляду французів. А. Фульє у книзі “Психологія французького народу” [4] писав, що французам притаманний експансивний характер, емоційність, якщо об’єднати разом велику кількість людей з таким характером, який потребує виходу, результатом буде їхній швидкий і інтенсивний вплив один на одного. Мабуть, не існує ще такий народ, на який би так само сильно, як на французів, впливало колективне життя. Вони постійно відчують необхідність у спілкуванні та гармонії з оточуючими. Як результат, французи вважають ніби ті речі, які роблять щасливими їх, можуть зробити щасливими всіх і що все людство повинно думати й жити як Франція. Звідси їхній прозелітизм, надихаючий характер їхнього розуму, часто захоплюючий інші нації.

Протилежний бік цих якостей у доброзичливій тиранії по відношенню до оточуючих, яких французи змушують розділяти їхні думки і погляди [4].

Такими французів представив і Х. Кортасар. Мага, яка є уругвайкою за походженням, швидко пристосовується до умов паризького життя. Як і французи, вона потребує постійного спілкування й може проводити свій час у компанії жебрачки за інтелектуальними розмовами. Її Париж – це довгі вулиці з книжковими та музичними магазинами, які можна годинами розглядати. Магу місто зустрічає прихильно, бо вона прийняла правила гри й живе за законами Парижа.

Втіленням французького світогляду є учасники “Клубу Змії”. Для них все, що знаходиться поза межами Парижа – лише абстракція. Для Грегоровіуса це місто, яке увібрало в себе всі кращі зразки мистецтва, величезну кількість людей, місто, у якому можна не працювати, а вести довгі розмови про сенс життя. Він не розуміє який ключ Олівейра хоче знайти, адже для нього Париж і є ключем.

Орасіо принципово не сприймає західну модель життя. Абсурдність його вчинків та розмов допомагають герою утримувати ілюзію влади над власним життям. На підсвідомому рівні він все ще намагається впровадити свої правила в Парижі. Прихильник деконструктивізма Ж. Дерріда зазначав, що “у свідомості є така інстанція, яка реально не належить їй. На цьому і будується уся важка, але вирішальна тематика нереального включення ноєми, тобто думки” [2, с. 261].

Париж Олівейри є двохрівневою структурою – це водночас і пекло, і місце пізнання смислу життя. Рівні взаємодіють між собою: чим глибше Орасіо занурюється у філософію буття, тим сильніше місто руйнує його, це своєрідна битва двох сильних натур за право встановити свої правила та закони у світі. Олівейра надто небезпечний для французької столиці. А. Фульє зазначав, що у французів не дуже розвинена уява, вони намагаються все спрощувати, саме тому Олівейра з його філософією є занадто складним для Маги і Грегоровіуса.

На символічному рівні Париж – це метафізичний простір, адже “рухатись у Парижі означає рух у стосунках з собою, ось чому Париж особливий для мене” [3, с. 690] – такої думки Х. Кортасар і його Олівейра. У цьому місті все має сакральний підтекст.

Кохану Орасіо звать Мага, що є похідним від слова “маг”. Магічною була їхня зустріч: Олівейра зустрів її в один із своїх найгірших паризьких днів: “Спочатку все тут було як тортура на кожному кроці: необхідно постійно відчувати у кишені піджака дурний паспорт у синій обкладинці і знати, що ключі від готелю – на цвяху, на своєму місці. Париж, поштова листівка, репродукція Клеє поряд з брудним дзеркалом. І в один з таких днів мені явилась Мага” [3, с. 27]. Мага – жінка, яку “дарує” Олівейрі Париж для розуміння життя, з нею він практично досягає найвищої клітинки класиків. Ім’я сина Маги – Рокамадур – назва

містечка в південно-західній частині Франції, місце паломництва, пов'язане з культом Діви Марії.

Мага для Олівейри – спосіб зрозуміти себе, свою значущість, Рокамадур – уособлення духовного очищення, разом вони і являють собою ключ до розуміння цілісності. Орасію, який звик все ускладнювати, не розуміє підказок Парижа.

Місто влаштовує йому ще одну символічну зустріч в особі піаністки Берт Трепа. Її прізвище – омонім архаїчного французького слова, що перекладається як “смерть”. До того ж серед творів, які грала Берт, є “Пляска смерті” Сен-Санса.

Трепу він зустрічає напередодні смерті Рокамадура. У неї своє бачення паризького життя, вона приїхала туди “за красою, за захопленням і натхненням, за золотою гілкою”.

Зустріч з Берт символізує для Орасію духовну смерть, він уже не зможе піднятися до Неба. Париж не сприйняв його філософію, гра, в яку він грав, стає безглуздою. За Й. Хейзінгою, гра починається та закінчується в певний момент – “вона розривається. Поки вона відбувається, у ній є рух вперед і назад, послідовність, зав'язка, розв'язка” [5, с. 34]. Гру Олівейри закінчено й розв'язкою її є повернення гравця до Аргентини.

Олівейра, намагаючись знайти центр свого життя, занадто заглибився в таємниці столиці. Його філософія та соліпсистське намагання змінити світ призвели до конфлікту з містом і французами, які вважають Париж найпридатнішим містом для життя та духовного розвитку.

Париж Х. Кортасара – це два паралельних світи: вищий і нижчий, бідність і багатство, високу культуру й духовний занепад. Під впливом міста людина або перероджується або духовно спустошується.

“Гра в класики” – один із найскладніших романів латиноамериканської прози. Х. Кортасар зарекомендував себе як психолог, передавши почуття людини, яка намагається знайти себе у світі. Кортасарівський Париж – квінтесенція всіх роздумів і досліджень його попередників. Це місто, яке живе за своїми законами та підпорядковує собі людей, у якому високе і низьке поєднується в єдине ціле.

Список використаної літератури

- 1. Гомбрович В.** Дневники : Пер. с польск. Ю. В. Чайникова / В. Гомбрович. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 768 с.
- 2. Деррида Ж.** Письмо и отличия : Пер. с франц. Д. Ю. Кралечкиной / Ж. Деррида. – М. : Академический Проект, 2000. – 498 с.
- 3. Кортасар Х.** Игра в классики: Пер. с исп. Л. Синянской / Х. Кортасар. – СПб. : Азбука, 2000. – 697 с.
- 4. Фуллье А.** Психология французского народа. Репринт /А. Фуллье. – Санкт-Петербург : Ф. Павленков, 1899. – 310 с.

5. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий: Пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова / Й. Хейзинга. – М. : Айрис-Пресс, 2003. – 486 с.

Бондар П. Е. Париж як форма ігрового світогляду в романі Х. Кортасара “Гра в класики”

У статті досліджується роль міста в романі Х. Кортасара “Гра в класики”. Проводиться аналіз впливу географічного топосу на особистість головного героя. Утверджується думка про неможливість досягнення ним особистого щастя, що провокує ігрову поведінку. Наголошується на національно-психологічних відмінностях представників різних міст. Автор статті прагне показати еволюцію протагоніста роману, співставляючи Буенос-Айрес і Париж.

Ключові слова: місто, гра, ментальність, персонаж.

Бондар П. Э. Париж как форма игрового мировоззрения в романе Х. Кортасара “Игра в класики”

В статье исследуется роль города в романе Х. Кортасара “Игра в класики”. Проводится анализ влияния географического топоса на личность главного героя. Утверждается мысль о невозможности достижения им личного счастья, что провоцирует игровое поведение. Делается упор на национально-психологических различиях представителей разных городов. Автор статьи стремится показать эволюцию протагониста романа, сопоставляя Буэнос-Айрес и Париж.

Ключевые слова: город, игра, ментальность, персонаж.

Bondar P. E. Paris as a Form of the Game Worldview in the Novel “Hopscotch” by J. Cortázar

The role of city in J. Cortázar’s novel “Hopscotch” is examined in the article. The author analyzes the impact of geographic topos on the personality of the protagonist. It is approved the idea of the impossibility of achieving his personal happiness, which causes play behavior. Emphasis on national and psychological differences between citizens of different cities. The author tries to show the evolution of the protagonist of the novel, comparing Buenos Aires and Paris.

Key words: city, game, mentality, character.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н, ст. викл. Нестелеєв М. А.

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 Шевчук

Бугайова Н. А.

РЕЦЕПЦІЯ МІСТА ЯК ТЕКСТУ В ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА (НА ПРИКЛАДІ “РОМАНУ ЮРБИ”)

В. Шевчук – письменник-інтелектуал. Проза його цікава, просякнута історією, традиціями, сучасністю рідного народу. У манері створення новел, романів не схожий на більшу частину колеґ-літераторів. Прозове надбання письменника тематично та ідейно збагатило літературно-критичні розвідки сучасного літературного процесу з боку інтертекстуальності, “хімерності”, бароковості та ін. З нашого боку постає необхідність дослідження творчості В. Шевчука в аспекті сучасності, зокрема крізь призму категорії міста як тексту.

Метою даної розвідки є з’ясувати особливості сприйняття міста як тексту у прозі В. Шевчука.

Структура літературного твору – спосіб зв’язку між складовими компонентами твору як цілісного організму, система істотних відношень між ними [1, с. 645]. За часів Арістотеля структуру твору співвідносили з темою, фабулою, перипетіями, характерами персонажів, мовними засобами. Для Г. Гегеля це смисл, зміст, внутрішня і зовнішня форма, в Р. Інґардена – представлений світ, естетичний вигляд, мова, мовлення. Науково доречним є розгляд художньої структури творів прозаїка крізь призму категорій “місто”, “текст”. Поняття тексту доволі ґрунтовно досліджене, до його тлумачення зверталися відомі філософи, лінгвісти, літературознавці, тому в науковій літературі існують полярні трактування явища. Текст як поняття, категорію студіювали М. Анциферов “Душа Петербурга”, І. Гальперін “Текст як об’єкт”, А. Загнітко “Основи дискурсології”, Ю. Лотман “Структура художнього тексту”, К. Серажим “Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність”, В. Топоров “Простір і текст”. Для І. Гальперіна текст – витвір мовного, творчого процесу, завершений, літературно оброблений твір, зі своїми лексичними, прагматичними, логічними, стилістичними зв’язками, що має конкретно направлену мету [2, с. 18]. У П. Рікера це будь-який дискурс, зафіксований на письмі [3, с. 305]. М. Бахтін вносить в поняття загальнозрозумілу систему знаків [3, с. 416]. У Ю. Лотмана текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює певне повідомлення [3, с. 584]. М. Зубрицька наводить визначення тексту як структури, що складається з елементів значення, їх єдності та вираження [3, с. 809]. Узагальнюючи наукові досягнення теоретиків можна визначити, що “текст” – це сукупність історично зумовлених художніх кодів, що набуває особливого значення та реалізує певну культурну функцію. Визначення М. Зубрицької доречно застосувати до сприйняття

міста як самостійного тексту. Місто – це великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр [3, с. 679]. Як категорія “місто” є неоднозначним та багатоплановим явищем. Існують декілька теорій його класифікації, їх наводить доктор юридичних наук Ю. Шемшученко. Кількісна теорія К. Бюхера визначає місто як довготривалу сукупність людей на окремій території. М. Шаповал наголошує на відірваності міста від природи. Емоційно-психологічна теорія розглядає місто як символ суспільства, науки, мистецтва, культури та релігії [4, с. 725]. Складається місто з великої кількості елементів, властивих лише такому соціальному утворенню, котрі доцільно розглянути в аспекті текстуальності.

Літературознавча наука звернулася до міста не лише як до місця дії в сюжеті, але й до матеріалу, який розглядається в аспекті текстової категорії. У розумінні М. Бютора текст міста – це безліч надписів, які його покривають [5, с. 157]. Люди, пам’ятні дошки на будинках, у метро, на зупинках – усе це (за М. Бютором) є словами міста, що складаються в текст. У роботі “Роман як дослідження” науковець розглядає місто як скупчення текстів, як літературний жанр, який у результаті трансформується в роман. “Починаючи найпізніше з XVIII ст. сучасний роман у своїй основі – міський” [5, с. 161]. А з початком урбанізації “постурбаністичні кочівники” [5, с. 163] виконують передачу створених міських текстів, розширюючи розмір тексту. Тому будь-яке місто з давньою історією має об’ємний, структурований текст.

У В. Шевчука зустрічаємо міста – Київ і Житомир, рідше Львів, Петербург. Залежно від авторської манери написання, читач інколи ідентифікує їх за названими у творі елементами – Дніпро, Володимирський собор, Ботанічний сад, метро, університетський парк, Хрещатик, Свята Софія, коли це Київ; Замкова гора, Чуднівський міст, вулиця Кашперівська, Тетерів, Кам’янка – Житомир.

Рецепцію міста як тексту в творі В. Шевчука “Роман юрби” слушно розглянути крізь призму принципів запропонованих Ю. Лотманом у роботі “Структура художнього тексту”. В основу поняття текст науковець вкладає декілька параметрів, які розкривають його суть. Ці ж категорії застосовуємо при визначенні міста як тексту. *Відбиття*, при якому лінгвістичний текст фіксується визначеними знаками, тоді як текст міста репрезентовано вулицями, будинками, парками, площами, будівлями адміністративного характеру, метро та іншими рисами урбанізованого простору. У творах прозаїка сюжетна дія найчастіше відбувається (якщо Житомир) у просторі однієї вулиці, на березі Дніпра, у Ботанічному саду чи університетському парку, у трамваї (якщо це Київ). У “Романі юрби” дія відбувається на околиці Житомира: “Таксі сколихнуло сонну тишу околиці... [6, с. 32]”; “...до вечора околиця знатиме все, що побачила вона, а трошки й такого, чого вона й не побачила [6, с. 40]”. *Відмежованість* проявлена в географічних кордонах простору чи то міста, чи окремого місця дії – вулиці, будинку. У творі

відмежованість проявляється у вигляді вулиці (Чуднівська, Пушкінська та інші) – центру сюжетної дії: “Йонтин поріг дивився на вулицю [6, с. 54]”; “Але ряба Надька знала й інше: не вони мають дивитися на неї переможно, а вона на них, бо за одним заходом затикала рота цілій вулиці, й це, зрештою їй удавалося [6, с. 58]”; “... просто побігла з вулиці, від вологого вітру і власної, хай і помолоділої, але ж порожньої хати... [6, с. 107]”. Вулиця стала центром людського існування, локусом внутрішнього стрижня людини в романі.

Російський філолог А. Пятигорський говорить про можливість тексту володіти єдиним текстовим значенням і може розглядатися неподільно. “Бути романом”, “бути документом”, “бути молитвою” – реалізованість певної культурної функції [3, с. 68], а у випадку із творчістю В. Шевчука – це означає “бути містом”. Романи, повісті, оповідання В. Шевчука зображують людину в місті (великому чи малому), але місті. Адже для автора місто було більшою можливістю індивідуального зростання, ніж занепаду. Його герої боролися за своє місце в урбанізованому просторі, виробляли в собі сили протистояти йому. *Структурність* тексту полягає в його внутрішній організації, у створенні структурної цілісності. Ю. Лотман говорить про структуру простору тексту як “сукупність однорідних об’єктів, між якими існують відношення подібні до просторових” [3, с. 266]. Місто, таким чином, творить єдність закономірністю розташування будинків, переплетінням вулиць, наявністю площ, що приймають у себе початки шляхів, а головне те, що цілісність тримається на буденності існування в ньому людини. “Була тут ціла тисяча вуличок, немощених і покручених, тісно сплетених провулками, витиналися паркани, тини й кам’яні загорожі; відчувався навіть присмак села, хоч передмістя вже років зі сто належить до міста...” [6, с. 70]. Отже, текст міста – це тіло, утворене як система семіотичних просторів у замкненому континуумі [3, с. 584]. Континуум як категорію тексту розглядають в системі послідовності фактів, подій, що розгортаються в часопросторі твору [7, с. 87]. У творах В. Шевчука континуум визначається взаємозв’язком мешканців житомирської вулиці (“Роман юрби”), або життям декількох поколінь в одному домі (“Набережна, 12”, “Стежка в траві. Житомирська сага”, “Дім на горі”), чи протистоянням однієї людини місту (“Смуга нещастя”, “Жовте світло вікон”). Систематичність розгорнутих подій несе закладену інформацію, об’єднує навколо себе узагальнене, чітке уявлення про місто як текст.

Беручи до уваги прозовий набуток В. Шевчука як групу текстів, доцільно розглянути їх як один текст, виокремивши таким чином “київський” і “житомирський” тексти автора. Такий прийом подібний до методу В. Проппа, коли із різних текстів, показавши їх як одне ціле, виокремлюється текст-код – основний текст, утворений за допомогою когезії (у І. Гальперіна – внутрішньотекстові зв’язки). Ю. Лотман зазначає, що тексти, створені як окремі твори, у подальшому можуть об’єднуватися й функціонувати як один цілий текст одного автора

[3, с. 343]. За таким принципом творилися найбільші твори В. Шевчука – “Стежка в траві. Житомирська сага”, “Привид мертвого дому”, “Роман юрби: хроніка безперспективної вулиці”. За переконанням Ю. Лотмана “кожен новий текст повинен оживляти в пам’яті раніше відомі знання, надавати їм нових смислів” [3, с. 358]. Так само й створений Шевчуком текст при прочитанні відносить до раніше написаних творів, які потім і вибудували вище названі романи й повісті. Наприклад, познайомившись з оповіданням “Крик півня на світанку”, у пам’яті виринають сюжети зі “Стежки в траві. Житомирської саги”.

Художня структура твору – це його будова, розчленованість на окремі значеннєві елементи, які перебувають у взаємозв’язку. Цими елементами є категорії змісту й форми. Зміст – суть художнього явища, форма – спосіб її функціонування або вираження. Розглянувши категорії міста й тексту, до змісту відносимо місто, а до форми – текст. Тому особливості художньої структури творів В. Шевчука розглядаються в подальшому в форматі “місто як текст”.

Отже, категорія тексту може застосовуватися при аналізі не лише лінгвістичних явищ, але функціонувати в системі художнього слова при роботі з такими поняттями як місто в літературі. Твори В. Шевчука можуть розглядатися та потребувати аналізу в ракурсі текстуальності міста.

Список використаної літератури

1. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
2. **Гальперін І.** Текст як об’єкт лінгвістичного дослідження. – М. : КомКнига, 2007. – 144 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
4. **Юридична** енциклопедія: В 6 т. / За ред. Ю. С. Шемшученка. – К. : Укр. енцикл., 2001. – Т. 3. – 792 с.
5. **Бютор М.** Роман як дослідження. / Уклад., переклад, вступ. ст., коментарі Н. Бунтман. – М. : Вид. МДУ, 2000. – 208 с.
6. **Шевчук В.** Роман юрби: хроніка “безперспективної вулиці” (1972 – 1996) / Валерій Шевчук; передм. Л. Тарнашинської. – 2-е вид. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – 736 с.
7. **Лотман Ю.** Структура літературного тексту // Лотман Ю. М. Про мистецтво. – СПб. : Мистецтво-СПБ, 1998. – С. 14 – 285.

Бугайова Н. А. Рецепція міста як тексту в прозі Валерія Шевчука (на прикладі “Роману юрби”)

У статті зроблена спроба проаналізувати урбаністичну прозу письменника в аспекті рецепції міста як тексту. Виокремлені об’єднуючі положення між містом і текстом як структурами літературного твору. Акцентована увага на специфічних особливостях творчого доробку В. Шевчука.

Ключові слова: місто, текст, структура, зміст, форма.

Бугаєва Н. А. Рецепция города как текста в прозе Валерия Шевчука (на примере “Романа толпы”)

В статье сделана попытка проанализировать урбанистическую прозу писателя в аспекте рецепции города как текста. Выделены объединяющие положения между городом и текстом как структурами литературного произведения. Акцентировано внимание на специфических особенностях творчества В. Шевчука.

Ключевые слова: город, текст, структура, содержание, форма.

Bugaeva N. A. Reception of a Text in Prose Valery Shevchuk (on the Example of “The Novel of the Crowd”)

This article attempts to analyze the urban fiction writer in terms of the reception of a text. Isolated combine position between the city and the text as a literary work structures. Special attention is paid to the specific characteristics of creativity V. Shevchuk.

Key words: city, text, structure, content, form.

Стаття надійшла до редакції 3.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Веретейченко І. А.

УДК 82.161.2 Гордасевич

Р. О. Дубровський

**ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТОПОСУ МІСТА
В ПОЕЗІЇ ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ**

Топос міста як категорія, яка, визначаючи просторові межі функціонування художньої реальності в межах того чи іншого твору красного письменства, водночас володіє значним потенціалом психологізації, останнім часом викликає справедливий інтерес у літературознавців. Разом із тим, залишається багато нез'ясованих питань щодо класифікації, значення й функцій міських топосів у художніх текстах, їх місця у творчості тих чи інших письменників. Також варто зазначити, що літературознавчі студії та дослідження С. Андрусів, А. Білої, О. Білецького, Дж. Грабовича, Т. Гундорової, С. Павличко, Е. Соловей та інших вчених присвячені в основному особливостям функціонування топосу міста у прозових творах. Таким чином, за винятком хіба окремих статей, поза увагою залишається великий пласт матеріалу для дослідження, а саме: специфіка художнього втілення

топосу міста у поезії, щоправда, свою класифікацію міських топосів пропонує Інна Вихор. Вона визначає 5 узагальнених типів міських топосів:

- 1) власне урбаністичний;
- 2) індустріальний;
- 3) архітектурний;
- 4) пейзажний;
- 5) історіософський [1, с. 146].

Метою нашої статті є показ особливостей вплетення топосу міста в поетичну канву віршів Галини Гордасевич. Обрана тема становить інтерес зокрема й тому, що доля змушувала поетесу побувати у багатьох містах (Кременець, Острог, Рівне, Дубровиця, Одеса, Чернігів, Самара (Куйбишев), Макіївка, Донецьк, Київ, Львів, Москва тощо) – причому, не завжди із її власної волі. Так, у Рівному, Чернігові, Одесі, Самарі вона відбувала покарання за “написання націоналістичних віршів та антирадянську агітацію серед студентів”. Донецьк та Львів пов’язані із двома найпліднішими та якісно різними періодами творчості Галини Леонідівни. У зв’язку із цим важливого значення набуває дослідження топосу міста у збірці віршів “Рядок з літопису” (2000), три частини якої (“Міста України”, “Донецький цикл”, “Острозькі сонети”) якнайширше відображають окреслену проблему.

Варто зазначити, що, будучи тонким ліриком, Галина Гордасевич рідко вдається до зображення власне урбаністичного чи індустріального топосу. При усій різноманітності підходів до показу міст, все ж є в авторки одна спільна риса в більшості віршів. І це, поза сумнівом, історіософське осмислення. Власне, місто для Г. Гордасевич – не просто топос – просторове поняття. Це, у першу чергу, сакралізоване місце завдяки особливій зав’язаності історичного часу й конкретного простору. Місто ніби нанизує на себе весь спектр подій, що будь-коли відбувалися тут, і на певному позасвідомому духовному рівні у кожен конкретний часовий момент несе в собі це духовне нашарування, актуалізуючи його у сприйнятті реципієнта поетичних рядків. Уміння “пришвидшувати” й “сповільнювати” час у рамках географічно обмеженого топосу бачимо, зокрема, у поезії “Легенда про заснування міста”. Так, на початку вірша, коли думка ще не зосереджена на конкретному місці, читач зустрічається із великим та нечітко окресленим часопростором (“Троє братів мандрували / Через степи і ліси...” [2, с. 4]). На текстовому рівні цьому ефекту сприяє використання недоконаного виду дієслів, множини у просторових іменниках. Коли ж мова йде про конкретний топос – місце розташування майбутнього Києва, – поетеса навмисно “монтажує” сповільнений час в обмеженому просторі. Цікаво, що початок такого сповільнення створюється завдяки діалогу, що починається словами: “Зупинитись пора!” [2, с. 4]. Таким чином, читач починає глибоко осмислювати описане, адже його час синхронізується із динамікою діяльності описаних Кия, Щека, Хорива та Либеді.

Історіософізм міського топосу в даному випадку пронизує рядки поезії завдяки інтертекстуально-алюзійним елементам у кінці поезії, що мимоволі відсилають читача до Біблії: “Троє братів-мужів / І з ними четверта сестра / Заложили град сей велій / На берегах Дніпра, / Що вистояв супроти бур / І переміг усіх зміїв, / А ім’я йому – Київ” [2, с. 5].

Саме окресленій вище меті слугує й відповідний підбір лексики (“град сей велій”, “усіх зміїв”). Відсилання до Біблії покликане підкреслити історичне значення Києва.

У місті Кременець поетеса народилася, тут же за власним заповітом була похована на Монастирському цвинтарі у 2001 році. Вона захоплювалася його багатою історією та надзвичайним ландшафтом. Тому в поезії “А коли мене питають...” зустрічаємо саме пейзажний топос. Однак історіософізм як провіденційна риса тут не втрачений. З одного боку, вірш написаний у легкому пастельному стилі, з іншого ж – тут відчувається насиченість історією. Але в даному випадку немає структурованої хронологічності в описі історичної минувшини. У цій поезії час виконує атрибутивну роль, історія стає лінійним, синхронічним поняттям, в якому легко співіснує минуле й теперішнє. Так, вірш цікавий поєднанням умовних речень з описом гіпотетичних майбутніх акцій із теперішнім та минулим часами. Таким чином, підкреслюється історична позачасова роль Кременця. Наскрізною темою для роздумів є анафора: “А коли мене питають: / – Де на світ родилась ти? ” [2, с. 23]. Відповідь на це питання у першому випадку звучить у теперішньому й майбутньому часах, у другому – в минулому й теперішньому, у третьому – знову в теперішньому й майбутньому часах. Вірш насичений просторовими поняттями, ніби поетеса протиставляє обмежений горизонтально-площинний простір маленького провінційного містечка його історичній, духовній та... пейзажній (усі – вертикально зорієнтовані!) величі. Наведемо приклад: “Я скажу: / – Це там, де гори / не якої й висоти, / та коли на кручі станеш, / та коли з гори поглянеш – / то такий довкола простір, / що зривайся і лети!” [2, с. 23].

На завершення поетеса показує, що й себе ототожнює із цим топосом (не стільки географічним, скільки із духовним!): “Я у Крем’янці родилась – крем’янчанкою зовіть!” [2, с. 23].

Є в Галини Гордасевич багато віршів, присвячених українським містам. Серед них – поезія “Одеса”. Міський топос тут є цікавим через біографічний факт: саме в Одесі Г. Гордасевич, будучи ув’язненою, була змушена носити на спині важкі мішки із цементом, що підірвало її здоров’я. Однак замість хоч би якогось негативізму зустрічаємо: “Юність моя, / Мужність моя, / Радість моя, / Одеса!” [2, с. 31]. Одні позитивні, бадьоро-маршові нотки. Місто мислиться поетесою як єдине ціле, певний позачасовий моноліт. Читач не зустрине в поезії жодних описів архітектурного плану. Г. Гордасевич ставить за мету дати загальне емоційне враження від міста, не членуючи його на візуально-просторові частинки. Тим не менше, загалом Одеса візуалізується (навіть

фонізується та дактилізується) завдяки “каштанам у цвіту”, “сонцю над головою”, “на білому камені чорному рубцеві”, “сині піднебесній”, “солоному запаху роботи” [2, с. 31]. Таким чином, поетеса застосовує ефект бінокля, показуючи або місто здалека як певну цілісність, моноліт або ж показуючи зблизька дуже дрібні деталі – атоми загального враження.

“Донецький цикл” Г. Гордасевич – це єдність у різноманітті відчуттів. При поверховому погляді на перший вірш циклу “Сурми світанку” може виникнути думка про його приналежність до широкої сірої соцреалістичної течії, адже поетеса й створила його в донецький період своєї творчості (60 – 80-і рр.). Однак тоді ж самі устої державного ладу “привчали досвідчений і витончений розум до лукавства, вчили підігравати абсурдним правилам гри і з певною простодушною наївністю симулювати соцреалістичний зміст і національну форму” [3, с. 121]. Тому якщо в першому вірші читач зустрічається з людьми, змушеними жити в межах індустріального топосу, заповненого шахтами, заводами, будинками й “сірими димами” [2, с. 34], яким звучить заклик знову починати рутину роботи, то уже у вірші “Колискова” місто є мікротопосом або ж одним із топосів, у яких живе людина – фізично або ж духовно. Таким чином, тут гуманістичне начало виходить на перший план. Людина живе не просто в місті – замкненому, обмеженому, невиласному індустріальному топосі, а в місті, що є частиною неозорого макротопосу: “Спить земля, розгойдана в колісці гравітації...” [2, с. 35]. Тут, окрім фізичного топосу (до речі, не наділеного традиційними урбаністичними атрибутами), існує ще й уявно-духовний, до певної міри зідеалізований топос, що через сон знаходить місток-поєднання з реальністю: “Хай вам сняться хороші сни, / Щось таке довгождане й веселе: / Кришталеві міста і зелені села / І рожеве цвітіння весни” [2, с. 35].

Весна в даному випадку, будучи діахронічним часовим поняттям, поставлена в ряд лінійних відношень і стає таким чином частиною магічно-уявного топосу.

Цікаво те, як поетесі вдається творити пейзажний топос індустріального міста. Найяскравіше це видно в поезії “Донецьк літній”. Подібне враження Г. Гордасевич створює завдяки нагромадженню переважно нюхових образів, фактично пересаджених із типово сільського топосу на новий міський ґрунт. Це, зокрема, наступні рядки: “Пахне місто полуницями, / Пахне місто, наче сад” [2, с. 37]; “Пахне місто, наче степ, / Пахне скошеними травами / Між кущами кучерявими, / Де цупке стебло росте” [2, с. 37].

Таким чином, новаторство поетеси полягає в тому, що її міський топос майже ніколи не має різких та грубих рис індустріалізації, а навпаки – набуває м’яких пейзажно-ліричних форм навіть із легким тяжінням до пастельності.

Цикл “Острозькі сонети” цікавий своєю формою. Поетеса відкриває всю історію міста з кожним новим сонетом, який продовжує думку, розпочату в попередньому. Однак назвати таку послідовність вінком сонетів не можна через те, що кількість віршів – 12, часто початковий рядок наступного сонета далеко не дослівно дублює закінчення попереднього, перша строфа більшості віршів написана чотиристопним ямбом із перехресним римуванням, а в дванадцятому вірші – розбавлена пиріхієм із оповитим римуванням, відсутній магістрал. (Хоча в останньому вірші поетеса зазначає: “Остріг мій, молодість спливла, / Та я тобі вінок сплела” [2, с. 45]).

Отже, можемо констатувати той факт, що, на жаль, при вивченні топосу міста основна увага літературознавців прикута до прозових, а не до поетичних текстів, які також можуть дати обширний матеріал для цікавих наукових розвідок. Яскравим прикладом цього може слугувати поезія Галини Леонідівни Гордасевич, котра створила цілу панораму українських міст. Однією із особливостей ідіостилю поетеси є проникнення історіософського начала в зображення будь-якого топосу. Власне, топос міста у віршах Г. Гордасевич – поняття просторове (простір авторки обов’язково в різних поєднаннях зав’язаний в один вузол із часом!) та водночас духовне. Дана проблема є хорошим джерелом для подальших літературознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди / Інна Вихор // Нова педагогічна думка: Науково-методичний журнал. – 2010. – № 3. – С. 145 – 153. **2. Гордасевич Г. Л.** Рядок з літопису / Галина Леонідівна Гордасевич. – Львів : Сполом, 2000. – 64 с. **3. Дроздовський Д.** Код майбутнього: Криза людини в європ. філософії: від екзистенціалізму до укр. шістдесятництва / Дмитро Дроздовський. – К. : Всесвіт, 2006. – 192 с.

Дубровський Р. О. Особливості функціонування топосу міста у поезії Галини Гордасевич

Стаття присвячена висвітленню особливостей функціонування різних видів міських топосів у поезії Г. Гордасевич. Особливу увагу зосереджено на проблемі історіософського змалювання міста у книзі “Рядок з літопису”. Також зроблено акцент на зв’язку часу та простору в “міській поезії” авторки.

Ключові слова: місто, топос, час, простір, хронологічність, соціалістичний реалізм.

Дубровський Р. О. Особенности функционирования топоса города в поэзии Галины Гордасевич

Статья посвящена освещению особенностей функционирования различных видов городских топосов в поэзии Г. Гордасевич. Особое

внимание уделяется проблеме историсофского изображение города в книге “Строка из летописи”. Также сделан акцент на связи времени и пространства в “городской поэзии” автора.

Ключевые слова: город, топос, время, пространство, хронологичность, социалистический реализм.

Dubrovskyy R. O . Peculiarities of Functioning of the Topos of City in Poetry by Galyna Gordasevych

The article is devoted to the functioning of various types of urban toposes in poetry by H. Gordasevych. Particular attention is focused on the problem of historiosophical depiction of the city in the book “A string from the record.” Also the attention is paid to the connection of time and space in “urban poetry” by the author.

Key words: city, topos, time, space, hronology, socialistic realism.

Стаття надійшла до редакції 24.08. 2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н, доц.Василишин О. В.

УДК 811.161.2 +82.09 (Леся Українка)

Р. Є. Жаркова

ЙОГО (і, чи)/ ЇЇ МІС-ТО(-ЦЕ): СИЛУЕТИ *ІНШИХ* ЯК ТАКТИКА САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В ЖІНОЧОМУ ПИСЬМІ МОДЕРНУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ “МІСТО СМУТКУ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Література модерну відкрила не лише нові способи художності, а й збагатила себе якісно новим різновидом текстотворення, де синтезується образ жінки-героїні та жінки-автор(а)ки. Визначний теоретик літератури Гелен Сіксу у своїй першій фундаментальній праці з жіночих студій “Le Rire de la Méduse” (1975) доводить, що жіноче письмо займає середнє місце між Хаосом (алогічністю, невпорядкованістю, нерациональністю) і Космосом (логічністю, світовим порядком, рациональністю), тобто залишається у просторі “Chaosmos” [1, с. 59], де межа між двома початками Всесвіту така ж нечітка, як і між нормальністю/божевіллям. Це породжує у свідомості авторки ідентифікаційний розкол – множинність різних, часто протилежних “я”, які співіснують через само-визнання і само-заперечення. Тому в наступній своїй роботі “Contes” Г. Сіксу розглядає позиції жіноч-ого(-их) тіл-а у тексті, вважаючи, що основне питання письма не “ким я є?”, а “Кими я є?” [2, с. 57].

Проблема знайдення (і, або) повернення себе і до себе у творчості модерністок поєдналася зі ще однією проблемою –

самоідентифікування і, відповідно, саморепрезентування. Потреба “своєї території” у В. Вулф втілюється через топос “Власної кімнати”, де авторка не лише діалогує зі світом, а й “вбиває” у собі *культуризованого* вікторіанством янгола. В О. Кобилянської такою неосвоєною кімнатою стане ліс, оточений горами, у якому вільно й *натурально* живеться “*Некультурній*”. Леся Українка іде далі – вона розширює кімнату, урбанізовує своїх героїнь, поселяючи їх на *окультуреній* локації (місто), але залишаючи їх *некультурними*, вільними від цивілізованих законів та обмежень. Заселене місце-місто, однак, все ж залишається утопічним, його нема на карті, воно замкнене для чужинців, “відмежоване” від решти міст.

Проза Лесі Українки, на відміну від поезії й широко інтерпретованої драматургії, на сьогодні недостатньо проаналізована, або, цитуючи науковця М. Моклицю, “склалися навіть певні стереотипи сприйняття: наприклад, недооцінка прози” [3, с. 131]. Варто згадати науковців, у працях яких (грунтовно чи спорадично) розглядається прозова творчість авторки: В. Агеєва, О. Бабишкін, О. Білецький, А. Дейч, І. Денисюк, М. Драй-Хмара, О. Забужко, А. Іщук, А. Костенко, Л. Міщенко, М. Моклиця, Я. Поліщук, Б. Якубський та ін. Окреме місце у прозовому доробку займає психологічна мініатюра “Місто смутку” (1896), де володіють словом не звичні персонажі, а ледь окреслені **силуети** [з франц. silhouette – контури, обриси, що помітні віддалік, у темряві, в тумані – *Р. Ж.*]. Хоча дослідниця Т. Третяченко вказує все ж на “дійових осіб” [4, с. 179], кожна з яких “представлена якоюсь фразою чи промовою (деталлю, самохарактеристикою чи діалогом), що, не конкретизуючи характер, ледь-ледь накреслюють його, творячи саме “силует” [4, с. 179]. На наш погляд, у цьому тексті важливою є не дія, а саме презентація (показ) внутрішнього в зовнішньому – погляді, міміці, слові, адже, на думку сучасного літературознавця Л. Щітки, Леся Українка пробує вести особистісний “діалог зі світом безумства” [5, с. 74].

Ідея написати про божевільних з’явилася в Лариси Косач влітку 1896 року, під час перебування в містечку Творки під Варшавою, куди вона поїхала на запрошення дядька О. П. Драгоманова, який працював головним лікарем місцевого психіатричного санаторію. Зберігся лист письменниці до Л. М. Драгоманової-Шишманової (від 22.07.1896), у якому Леся Українка зазначає: “Тільки недавно повернулася з сумашедшого дома – з Творок...” [6, с. 342 – 343]. Свіжі враження вилилися в її першу драму “Блакитна троянда”, робота над якою тривала до 31 серпня того ж року, а вже 8 вересня закінчено нарис “Місто смутку”. Те, що твір має незавершений характер, помітила Олена Пчілка, вважаючи, що це “побіжні замітки, нотатки. Можливо, Леся Українка думала, що ті нотатки здадуться їй колись для якогось її писання, яко “людські документи”, але ні в одному її творі не видно, щоб їй здалися оті знахідки” [6, с. 295].

Захоплення психіатричною медичною літературою (напр. книгою Р. Крафта-Ебінга), спробами світової літератури описати психічні патології (Г. Гавітман, Г. Ібсен), модна тема успадкованого по матері божевілля, що творить канву першої і, за твердженням тодішніх критиків, “провальної” драми “Блакитна троянда”, у якій, за М. Моклицею, “проглядає авторське страждання з приводу власного тілесного каліцтва” [3, с. 70], чи, за Н. Зборовською, автобіографічний підтекст, що “відсилає до реального дочківсько-материнського конфлікту Лариси Косач та Ольги Косач, а також до їх спільного психологічного стану на порубіжжі – істерії” [7, с. 17 – 46] – все це розкриває генезу попередніх зацікавлень Лесі Українки.

Тому, очевидно, можна розглядати “Місто смутку” в аутопатологічному контексті культурно-літературного *fin de siècle*. Опиняючись на хисткій лінії “хаосмосу” (за Г. Сіксу) екзистенції, авторка намагається зберегти себе на тій віртуальній “*границі, що відділяє нормальне від ненормального*” [8, с. 136], щоб залишатися видимою одразу у двох світах – реальному і “*verkehrte Welt (свімі навиворіт нім)*” [8, с. 136]. Таке балансування призводить до зміщення ідентифікаційного поля свій/чужий – необхідність “бути своєю” одразу в двох міс- (цях/стах) веде до самовідчуження. Як зізнається письменниця, “*всякий, хто бував у таких закладах знає те почуття страху, жалості безконечної і, сором сказати, цікавості...у мене до сього прилучалось іще почуття якоїсь особливої симпатії до декотрих слабих...*” [8, с. 137]. Симпатія [з грец. *sympathia* – співчуття – **Р. Ж.**] певним чином близька до емпатії [англомовне поняття – *empathy*, що, окрім співчуття, містить семантичне “співпереживання” – **Р. Ж.**], яка в аналізованому тексті вербалізовує (обумовлює) певний діалог.

Центральним у творі є силует “найстаршого божевільного” [8, с. 139], професора, що хворіє еротоманією, тобто чоловічий образ. Однак, методологія деконструктивізму й постструктуралізму, яка базується на зміщенні центру й увазі до маргінального, переконує, що “відсутність трансцендентального означуваного розширює межі володіння значення та його гри до *безмежності*” [9, с. 619]. Тому саме жіночі силуети (Інші) допоможуть нам проілюструвати безмежність авто-/біо-/пато-/графічних елементів саморепрезентації в жіночому письмі, акцентуючи на питанні “Кими я є?”, або “Кими я могла б (можу) бути?”. Шість текстуальних типів божевільних жінок представляють фемінну частину жителів “Міста смутку” (на противагу двом чоловікам – безнадійному професорові та щасливому маніакові, що і творять власне бінарну опозицію класичної структури; так само як авторський поділ усіх мешканців божевільні на “людей Сонця” (чоловіки) і “людей Місяця” (жінки)). Отже,

1) **споганена діва** в образі “*молодої чорноокої дівчини*” [8, с. 136], у якій “*очі горять нелюдською тугою, голос бринить монотонно і жалібно*” [8, с. 136], “*чорне розпущене волосся безладною*

сіткою покриває її плечі і груди” [8, с. 136] створює своєрідну алюзію на постать Діви Марії, тільки з іншою конотацією існуючого – “*лелія біла...зламана, сплямлена*” [8, с. 136], або “*les demons l’ont souillee... (нечисті її споганили (франц.))*”, “*la vierge Marie est morte (діва Марія вмерла (франц.))*” [8, с. 137]”. Леся Українка проектує тип “Марії-Єви”, що персоніфікує насправді дилему – внутрішня незайманість (самоналежність) чи звільнена сексуальність (зречення себе, самодарування). Долання ініціаційного порогу відбувається через опоганення, адже, за С. де Бовуар, “насильство й перетворює дівчину на жінку” [10, с. 326 – 327]. Флористична ідея “білої лелії” алегоризує ідеальну платонічну любов, натомість троянда – то завжди агресивна пристрасть, що зауважує Н. Зборовська – “Леся Українка, виразивши архетипне українське ставлення до сексуальності через символ Блакитної Троянди, істерично шукала розв’язання конфлікту між сексуальністю і любов’ю” [11, с. 258]. Філософ Юлія Крістева міркує, що “жінка може мати тільки два вибори: прожити своє життя *гіперабстрактно* (“безпосередньо універсальним способом”, як сказав би Гегель), щоб заслужити божественну ласку і визнання символічного чину, або просто бути *особливою*, іншою, упавшою (або, за словами Гегеля, “безпосередньо особливою”)” [12, с. 670]. Вибір Лариси Косач модифікується: від одержимості Мержинським і бажання з’єднати сексуальність та жертвовність з фінальною еротичною смертю – *Liebestod*, що, як переконує Т. Гундорова, “символізує напружену любов, яка співмірна лише зі смертю” [13, с. 45] – до “тихої” любові з Квіткою з переважанням партнерської творчої співпраці – дуєтної закоханості в саме життя.

2) продана жінка, силует якої конструюється з хаотичних слів – “*О, ви не знаєте! Ви думаєте, я божевільна? Ага, мій чоловік, ви питаєте? Мій чоловік гендляр...він знається на гендлю, о, знається...ні, ви цього не розумієте...*” [8, с. 137]. Боязнь бути проданою/зрадженою/забутою/відкинутою (через нерозуміння (!) – одна із мимовільних фобій, що простежується в багатьох текстах письменниці. Настя боїться зізнатися в почуттях, щоб не бути осміяною (“Голосні струни”), актриса боїться стати буденною в побуті, тому не згоджується на шлюб (“Розмова”), лірична героїня мріє про другу зустріч, але боїться, щоб вона не зруйнувала ідеальне враження від першої (“Лист у далечінь”), Екбаль-Ганем внутрішньо бунтує проти становища мусульманської жінки, однак гамає себе, боячись, щоб чоловік її не прогнав (“Екбаль-Ганем”). Найгостріше це виражено у драмі – жертва Міріам, що неоцінена Месією (“Одержима”), Мавка – одночасно продана/зраджена/забута/відкинута Лукашем (“Лісова пісня”).

3) безнадійно закохана поетеса, вигляд якої малюється в портреті – “*молода поетеса з ясним хвилястим волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно зливаються в один промінь талан і божевілья*” [8, с. 137]. Цей образ найбільш автобіографічний, на наш

погляд, оскільки “поривання *ins Blau* (*В блакить* (нім.)” [8, с. 137] – не що інше, як кредо самої Л. Косач, яка з особливим пієтетом ставиться до модернізму, що дозволяє Автору наблизити божественне, чи, за М. Гайдеггером, “ходити слідами померлих богів” (ще один натяк на знищення у собі Єви і народження Марії). Письменниця бачить себе пророчицею не-своїх пророцтв, скриптором не-своїх рядків, інструментом чужої волі. Про такий стан читаємо з листа поетеси до Людмили Старицької – Черняхівської: “[...] я пишу “только в припадке умопомешательства”, бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати” [14, с. 394]. Те, що письмо – перебування між сміхом і криком відчитуємо в наступних рядках мініатюри – “*чарівні музикальні строфи ллються з її [дівчини] уст, так і віє од них гірським повітрям, гірською волею, раптом вони обриваються смутно-сатиричним жартом, повним божевільного юмору, і сміхом, похожим на плач!*” [8, с. 137].

4) **зневірена композиторка**, що втілюється в нашій уяві акустично: “...і знову лунає сміх [поетеси], а з ним єднається прикрим акомпанементом цинічний регіт підстаркуватої жінки з кокетливими жестами, їх обох заглушують звуки розбитого фортеп’яно, то грає божевільна композиторка...” [8, с. 137]. О. Забужко помітила її підозрілу схожість – “у неї лице подібне до візантійської ікони, очі дивляться поважно і суворо в одну точку, вона грає “*Grande Polonaise*” (“*Великий полонез*” – франц.)” [8, с. 137] – зі Софією Дорошенко з “Меланхолійного вальсу” О. Кобилянської [15, с. 74 – 75]. Так чи інакше, а обидві письменниці з мріями про фортепіано попрощалися ще в дитинстві: Леся – через хворобу, Ольга – через брак систематичної освіти, але в їх творчості музика оприсутнюється метафізично – як музика слів, душ, почуттів. М. Зубрицька вважає, що Леся Українка формує свій стиль на “органічній опірності мови почуттів будь-яким спробам сказанності та словесному вираженню” [16, с. 128]. Подібне зустрічаємо і в Кобилянської, коли її Меланхолійна Жінка звучить-імовчить одночасно. Необхідність безсловесної розмови формує епістолярний дискурс чуттєвості між двома авторками, віддаленими просторово, але об’єднаними самотою-інімотою у міс-ці/-ті смутку (марєво “*Мержинський/Маковей*”). У листі до О. Кобилянської (від 11.03.1906 р.) Леся пише: “А комусь би пора до “санаторії на Новім світі” [вулиця в Чернівцях, де жила Кобилянська. – **Р. Ж.**], ой пора! Хтось таки дуже зраний і збитий долею за сі роки [...] Хтось знає, що і в “санаторії” тепер всі хворі і мають досить смутку та й клопоту [...] хтось тепер фізично не такий безпорадний і, може б, навіть щось трошки вмів помогти [...] і хтось би не хотів нічим докучати комусь дорогому, навіть

жадними скаргами чи “сповідями”, лише комусь треба би послухати чийогось любого та лагідного слова, голосу поважного і тихо-глибокого, хтось би хотів побути під тим поглядом, що без слів промовляє щось таємне і разом таке зрозуміло-рідне [...] А хтось білий радий би з свого боку неба прихилити комусь дорогому і такі “пасси” робив би йому... Хтось не знає чому, але мусить плакати в сю хвилину...” [14, с. 157]. “Місто смутку” теж своєрідний “санаторій”, де можна лікувати спільні рани “у добрім товаристві” [8, с. 137].

5) невтішна королева з “робленими власноручно квітками” і “самодіяльною короною” [8, с. 137] нагадує спочатку акторку, а згодом – саму авторку. Леся Українка в українській літературі справді пододала довгий шлях зміни ролей аж до коронування (що вона і передбачила): канонізована постать мужчини (І. Франко), міфічний культ “Дочки Прометей”, поетеса українського рісорджіменту (Д. Донцов) і зламу століть (В. Агеєва), *Une princesse lointain* (О. Забужко) і – нарешті – *Notre Dame d'Ukraine* (нове переосмислення О. Забужко). Увійшовши у чоловічий канон, вона довго залишалася не-почутою і не-відчутою саме як Жінка, про що одна з перших заявила С. Павличко [17, с. 215]. Маючи славу у народі, Лариса Косач почувалася обіч цього народу, далекою (*lointain*) від своїх читачів (бо “почитать” (рос.) не завжди означає “читать”). Не випадково королева наголошує – “*Як підете туди, між мій народ, розкажіть, якою ви бачили його королеву, – тут її величність показала трагічним жестом на свої стоптані черевики і потерту сукню*” [8, с. 127]. Трагедія самоти, експресія внутрішнього, яке не можуть розгледіти за зовнішнім (потерта сукня, стоптані черевики – чим не метафори Лесиної хвороби(!), коли критики зводять усе до “клініки тіла”, не намагаючись увійти у “клініку душі”.

6) жертвна жінка, що названа “генієм християнства”, тип аскетки, яка “*вільно поклала на себе терновий вінець, щоб викупити гріхи світу*” [8, с. 138]. Претендування на чоловічу роль (терновий вінець на голові – символ страждань Христа) перехрещується з чисто жіночою роллю Матері (терновим вінцем оповите серце – символ болю Богородиці за Сином). Бажання абстрактно народжувати – творити – писати (Автор – Творець) чомусь важко узгоджується (чи не узгоджується зовсім у модерністик) з бажанням народжувати фізично, бути Матір’ю. Проблема дарування життя текстам (і, чи) дітям приречена на невирішеність як у Лесі Українки, так і в О. Кобилянської.

Бачимо, як Лариса Косач здійснює саморепрезентацію, вдаючись до тактики роздроблення власного “Я” на множину чужих/своїх “я”, кодуючи власні світовідчуття і світорозуміння в типології силуетів Інших (жінок). Узагальнюючи, можна визначити мініатюру “Місто смутку” як текст-повернення до себе самої, на свою територію, як спроба самоаналізу та самоідентифікування, самознаходження й самовідкриття в авто-/біо-/пато-/графічному просторі між Хаосом і Космосом.

Список використаної літератури

- 1. Cixous H.** Le Rire de la Méduse et autres ironies. [Préface de Frédéric Regard]/ Hélène Cixous. – Paris: Galilée, 2010. – 197 p. **2. Cixous H.** Contes de la différence sexuelle/ Hélène Cixous// Lectures de la différence sexuelle. Paris : des femmes, 1994. – P. 31 – 68. **3. Моклиця М. В.** Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) [Текст] : монографія / М. В. Моклиця. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с. **4. Третяченко Т. Г.** Художня проза Лесі Українки: Творча історія. / Т. Г. Третяченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 288 с. **5. Щітка Л. Д.** Оповідання Лесі Українки “Місто смутку”: спроба діалогу зі світом безумства / Л. Д. Щітка // Сучасний погляд на літературу. – К., 2001. – Т. 1. – Вип. 6. – С. 74 – 81. **6. Українка Леся.** Твори : У 12-ти т. – Т. 10. Листи (1876 – 1897) – К. : Наук. думка, 1978. – 544 с. **7. Зборовська Н. В.** Моя Леся Українка [есей]. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с. **8. Українка Леся.** Твори : У 12-ти т. – Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. – К. : Наук. думка, 1976. – 576 с. **9. Дерріда Ж.** Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук / Жак Дерріда // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. Марії Зубрицької], [2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 617 – 638. **10. Бовуар де С.** Друга стаття: У двох томах. / Сімона де Бовуар. – К. : Основи, 1995. – Т. I. – 390 с. **11. Зборовська Н. В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. [Текст] : монографія / Н. В. Зборовська – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. **12. Крістева Ю.** Stabat Mater / Юлія Крістева // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. Марії Зубрицької.] [2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 662 – 676. **13. Гундорова Т. І.** “Одержима” Лесі Українки: любов до смерті (Liebestod) / Т. І. Гундорова // Українка Леся. Драми та інтерпретації / Леся Українка; [передмова, упорядкув. В. П. Агеєвої]. – К. : Книга, 2011. – С. 44 – 55. **14. Українка Леся.** Твори: У 12-ти т. – Т. 12. Листи (1903 – 1913) – К. : Наук. думка, 1979. – 696 с. **15. Забужко О. С.** Notre Dame d’ Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. [3-те вид., виправлене] / О. С. Забужко. – К. : Факт. – 2007. – 640 с. **16. Зубрицька М. О.** Мова очей і голос душі: невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція / М. О. Зубрицька // Вісник Львів. ун-ту: Серія мист-во, 2008. – Вип. 8. – С. 127 – 132 **17. Павличко С. Д.** Канон класиків як поле гендерної боротьби // С. Д. Павличко. Фемінізм. – К., 2002. – С. 213 – 218.

Жаркова Р. Є. Його (і, чи)/ її міс-то (-це): силуети інших як тактика само репрезентації в жіночому письмі модерну (на матеріалі твору “Місто смутку” Лесі Українки)

Стаття присвячена аналізу презентацій авторських “я” (Інших) у жіночому письмі, а саме у творі Лесі Українки “Місто смутку”. Пропонується інтерпретація важливих з погляду автобіографізму

моментів життя письменниці, описаних в названому тексті символічно. Пояснюється проблема пошуку-і-знайдення власної території (місця/міста) для жіночого письма, жінки, авторки.

Ключові слова: жіноче письмо, саморепрезентація, автобіографізм.

Жаркова Р. Е. Его (и, или)/ Ее место-город: силуэты других как тактика саморепрезентации в женском письме модерна (на материале произведения “Город грусти” Леси Украинки)

Статья посвящена анализу презентаций авторских “я” (Других) в женском письме, конкретно в произведение Леси Украинки “Город грусти”. Предлагается интерпретация важных с точки зрения автобиографизма моментов жизни писательницы, показанных в названом тексте символически. Объясняется проблема поиска-и-отыскивания собственной территории (места/города) для женского письма, женщины, авторши.

Ключевые слова: женское письмо, саморепрезентация, автобиографизм.

Zharkova R. Y. Him (and, or)/ Her Place-City: Silhouettes of Others as Tactics of the Self-Representation in Women’s Writing of Modernism (Based Lesia Ukrainka’s Text “City of the Sadness”)

This article is devoted to an analysis of the presentation of the author’s ‘self’ (Others) in women’s writing, specifically in Lesia Ukrainka’s text “City of the sadness”. Are symbolic interpretation of important moments in the author’s life from are autobiographical perspective is proposed in this work. We ground the problem of the search-and-find her spot (place-city) for women’s writing, for women and authoress.

Key words: women’s writing, self-representation, autobiographism.

Стаття надійшла до редакції 30.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Бойцун І. Є.

УДК 82.09

Ю. Д. Клімчук

МОДЕЛЬ “ПРАЗЬКОГО ТЕКСТУ”: СЕМАНТИКА ТА СТРУКТУРА

Проблеми дослідження міста як особливої семіотичної сфери потрапили в зону активної уваги світових гуманітарних студій у ХХ столітті. У західній науці до міста та суміжних з ним понять звертались

К. Лінч (образ міста), Р. Барт (семіотика простору), Ч. Дженкс (текст, код, знак, синтаксис, семантика простору архітектури) та ін.

Вивчення цієї проблеми вітчизняними літературознавцями розпочалося порівняно недавно і спиралося, в основному, на дослідження та теоретико-методологічні розробки представників тартусько-московської семіотичної школи (В. Топоров, Ю. Лотман, Б. Успенський, З. Мінц). Саме вони стверджували, що “будь-яка реальність, занурена у сферу культури, починає функціонувати як знакова” [4, с. 217]. Такий підхід став поштовхом для досліджень у якості тексту практично всіх витворів мистецтва та реалій культури. У такий спосіб місто як найважливіший феномен культури опинилось у центрі уваги семіотики. У рамках семіотичного підходу місто стали розглядати, з одного боку, як текст, а з іншого як механізм породження текстів [4, с. 112], що й стало першопричиною дослідження міських текстів у літературознавстві.

Тема урбанізму є актуальною і для українського літературознавчого дискурсу. На різні аспекти міських текстів та їхню семантичну реалізацію у творах української художньої словесності звертали увагу А. Біла, В. Фоменко, В. Просалова, Г. Грабович, О. Білецький, С. Павличко, Е. Соловей, С. Андрусів, О. Гусейнова, Т. Тимошенко, Т. Гундорова та ін.

Актуальність обраної нами теми зумовлена перш за все тим, що за останнє десятиліття межі вивчення міської проблематики значно розширилися. Дослідження тексту починає здійснюватися з урахуванням проблем міжкультурної комунікації, сфери взаємодії різних культур та етносів. Вивчення локального тексту з такої перспективи дозволяє зосередитися на питаннях відображення національної самосвідомості на рівні текстової реалізації. Окрім певних смислових аспектів, тексти, присвячені найбільшим світовим містам, несуть у собі надзвичайно могутній комунікативний заряд, у процесі діалогу культур відбувається осмислення “чужого” світу та розуміння “свого” власного. Така культурна взаємодія розглядається в парадигмі діалогічної концепції М. Бахтіна і це не лише обмін певною культурною інформацією, а й спосіб внесення тих чи інших коректив у світосприйняття комуніканта [2, с. 179].

Можна сміливо говорити про те, що виникнення празького тексту – надзвичайно важливий факт у культурі не лише чеській, але й загальноєвропейській. Його зародження та формування є свідченням того, що наприкінці XIX – першій половині XX століття така природна характеристика культури, як діалогічність, стає ключовим творчим принципом та світоглядною категорією багатьох європейських культур.

Основною метою дослідження є виявлення та характеристика структурно-семіотичної моделі “празького тексту” кінця XIX – початку XX століття, зокрема його імагологічного компоненту. Також маємо на меті зосередити увагу на міжкультурній взаємодії, коли одна культура, з її історією, міфологією, літературою проникає в іншу посередництвом

внутрішніх та зовнішніх зв'язків і відображається на рівні міських надтекстів.

Досягнення мети передбачає вирішення ряду завдань: виявити коло репрезентативних текстів, які формують ядерно-периферійну зону “празького тексту”; з'ясувати передумови та умови його формування; розглянути формально-змістову структуру та встановити основні мотиви.

Прага з моменту свого заснування була місцем зіткнення різних культур та народів. Етнічну особливість багатомовної Праги влучно окреслив празький німецькомовний письменник єврейського походження О. Вінер, котрий назвав місто на Влтаві “*Dreivölkerstadt*”, тобто “містом трьох народів” – чеського, німецького та єврейського [9, с. 287]. Крім них, тут мешкали італійці, французи, іспанці, голландці, шотландці, ірландці, дещо пізніше – південні слов'яни, росіяни та українці.

Формуванню “празького тексту” сприяло не лише багатство міського фольклору, а й неординарність празького історичного та культурного ландшафту, який пов'язаний з однією з головних особливостей чеської столиці – її поліетнічністю. Така гетерогенність Праги пояснюється існуванням на її території включно до середини ХХ століття різних культур кожна з яких залишила свій неповторний слід у канві “празького тексту”. Тому коли говоримо про передумови його формування, серед яких географічне положення міста, його знакова природа, унікальність ролі у чеській та світовій культурі й історії – слід пам'ятати про помітний вплив емігрантів та їхньої творчості на структуру “празького тексту” в цілому. Адже це люди, котрі завдяки набутому роками емігрантському досвіду “чужої” країни не лише намагались осягнути “свій” національний образ, національну ідентифікацію себе посередництвом літературних творів та художньо-естетичних систем у чужому просторі, а й сформувати та поширити певне уявлення, образ, імідж чужої країни у свідомості інших народів. Закономірним є те, що впродовж тривалого часу контакти у режимі “свій-чужий” поширюються та поглиблюються. Тому процеси, які відбуваються в одному етносі, нерідко стимулюють відгуки в іншому, впливаючи на різноманітні аспекти духовного та культурного життя, тим самим створюючи умови для діалогу культур у його найширшому ракурсі. Говорячи про структурну організацію празького тексту, зазначимо, що традиційний підхід ієрархічної сегментації тексту у випадку з надтекстом буде недоцільним. Надтекст як такий не має початку та кінця, його межі умовні, адже культурний міський міф постійно розвивається та набуває нових варіацій, не існує чіткої стратегії його прочитання. Як стверджує Н. Медніс, обов'язковою умовою надтексту є “наявність та обізнаність читача з певним не зовсім статичним, але відносно стабільним колом текстів, котрі є найбільш репрезентативними для даного надтексту” [5, с. 21]. Тому більш доцільним, на нашу думку, є розгляд міського тексту як явища, що складається з автономних частин, котрі доповнюють одна одну. Це

пояснюється тим, що міський текст може бути виявлений як на рівні творчості окремого письменника чи поета, так і на рівні творчості певної групи письменників чи поетів. У випадку “празького тексту”, як явища міжкультурного, мова може йти про “празький текст” у творчості празьких німецькомовних поетів, “празький текст” у творчості російського літературного угруповання “Скит поетів”, “празький текст” у творчості українських поетів-емігрантів і т.ін. Отже, пропонуємо розглядати “празький текст” як міжкультурний феномен, у межах якого співіснують окремі його складові, де кожна з них взаємодіє з надтекстом у цілому, ніскільки не порушуючи при цьому загальної когерентності тексту.

З метою кращого вивчення усіх його компонентів, структуру “празького тексту” варто досліджувати з семантичної точки зору, що передбачає виявлення ядро-периферійної зони, котра реалізується на рівні лексико-семантичних полів. Ці поля є відносно автономними, кожне поле – це мозаїка міських текстів, де кожен текст має певне місце у лексико-семантичному просторі. Саме відносини, котрі реалізуються у структурі центр – периферія, відрізняють надтекст від гіпертексту і дозволяють належним чином вибудовувати його метаопис з опорою на ядерні субтексти, які визначають інтерпретаційний код [5, с. 17].

На нашу думку, організація ядро-периферійної зони “празького тексту” є тотожною “петербурзькому тексту”, яку розробив В. Топоров. Згідно з нею зовнішнє, периферійне поле складають тексти, котрі мають певне відношення до міського тексту, хоча й не належать до нього безпосередньо. Це – нехудожні тексти, які описують місто як об’єкт фізичної реальності, залишаючи поза увагою область символічного. Більш наближеними до ядра, на думку В. Топорова, є тексти художньої літератури, у яких створюється образ Петербурга, місце дії відбувається теж тут, згадуються ті чи інші петербурзькі реалії й т.ін., але в семантиці яких відсутнім є зв’язок із міфом про місто, з “інваріантною” ідеєю, котра складає смислове ядро “петербурзького тексту”. І власне ядро “петербурзького тексту” формують ті твори, семантична структура яких так чи інакше містить у собі “петербурзький інваріант”. Дослідник перераховує велику кількість авторів “петербурзького тексту”, проте зауважує, що список залишається відкритим. У процесі історичного розвитку “петербурзький текст” може залучати у своє оточення все нові й нові тексти. Також особливу групу текстів утворюють тексти духовно-культурної сфери, які стоять найближче до самого міського тексту, це – міські легенди, перекази, пророцтва, герої літературних творів і т.ін., тобто так звана “петербурзька міфологія”. Цей текстовий прошарок місцем виникнення художніх текстів [6, с. 243].

Саме тому для правильної стратифікації текстів, у яких фігурують празькі топоси, важливим є визначення основних мотивів, які й формують ядерну зону празького тексту. Вони лежать в основі

багатовимірному простору будь-якого тексту, особливо такого складного, як міський. За визначенням лексичного енциклопедичного словника мотив – це стійкий формально-змістовий елемент художнього тексту, який можна виділити як у межах одного чи декількох текстів, так і в контексті усієї творчості письменника, а також конкретного літературного напрямку чи цілої епохи [8, с. 453]. В. Халізов, у свою чергу, розглядає мотив як “компонент твору, котрий характеризується підвищеною значимістю (семантичною значимістю). Він є невіддільним від теми та концепції (ідеї) твору, але не тотожний їм. Мотив так чи інакше є локалізованим у творі, але при цьому присутній у найрізноманітніших формах” [7, с. 434]. Отже, мотиви – це свого роду культурні константи, які втілюються у ряді таких понять, як міф, міфологема, символ, архетип і т. ін. Це стабільні, ключові поняття, які акумулюють у собі надбання та досвід людства, залишаються незмінними упродовж усього процесу еволюції культури та складають її концептуальне ядро. Тому такі лексеми, як Карлів міст, Празький лицар, Стобаштова є не просто нейтральними лексичними одиницями – окрім суто лексичного та граматичного значення, для цих слів характерним є лексичний фон, який обумовлює знання про історію, міфологію, культуру, звичаї країни, котрі постають за цими словами у свідомості носіїв мови. Наявність таких фонових знань дає можливість “іншим” відкрити для себе та проникнути у мовну картину світу “іншої”, “чужої” спільноти, за посередництвом певних культурно-маркованих одиниць.

Семантика мотивів не лише інтертекстуальна, але й парадигматична. Мотив належить не текстові, а всій традиції в цілому. Його значення не можна вивести із синтагматики сюжету, для його розуміння необхідним є його співвідношення з національно-культурною картиною світу того чи іншого етносу. Статус мотиву у структурі надтексту ми приписуємо тим одиницям, чия повторюваність поширюється далеко за межі тексту, а значення зводиться до метарівня. Важливо з'ясувати ступінь релевантності використаних у тому чи іншому тексті мотивів для його семантики. Саме це і є критерієм при встановленні відмінностей між поняттями “празький текст” та “образ Праги”, а відтак виділенні цього феномену з великої кількості текстів чеської та світової літератури і встановлення належності до ядерного поля локального тексту. До “празького тексту” належать далеко не всі твори, у яких створюється образ Праги, а лише ті з них, у яких цей образ набуває символічного змісту, є віддзеркаленням “метафізичної” природи празького простору, які пов'язані з місцем Праги в історії та культурі чеського народу та світу в цілому. Із цієї позиції тема “празький текст” у літературі, з одного боку, вужча, ніж “Образ Праги”, а з іншого – ширша, оскільки ставить собі за мету сформуванню культурний міф про Прагу як містичне та магічне місто [3, с. 75].

Будь-який міський текст, у тому числі й “празький”, характеризується двома головними принципами його організації –

парадигматичним та синтагматичним. Так, В. Абашев у своїх дослідженнях Пермі як тексту вважає, що найважливішими елементами локальних текстів є його словник, парадигматичні ресурси, вивчення яких є необхідним для характеристики міста у його символічному текстовому прояві [1, с. 98]. Ці елементи визначаються як “семіотично трансформовані реалії”, котрі наповнюють історію міста. Що стосується власне словника міського тексту, який складають парадигматичні одиниці, то на цьому зупиняється В. Топоров: “... повторюваний, обмежений лексикон може сприйматися як система знаків, які формують основу “петербурзького тексту” [6, с. 289]. Ці знаки служать кодом, за допомогою якого конкретний текст може розпізнаватися як такий, що стосується конкретного міського тексту. Тому такі празькі реалії, як Голем, Вишеград, Золота вулиця та багато інших, активують у свідомості адресата певні міські іміджі, емоції, спогади. Інколи це пряме відтворення тих чи інших картин празького побуту, де з надзвичайною точністю відтворено внутрішній стан поета, його почуття, а в декого певні стереотипи сприйняття Праги, які склалися під впливом почутого чи прочитаного раніше.

“Празький текст” є результатом міжкультурної комунікації, сферою взаємодії різних культур та націй, неоднорідним за своєю структурною організацією. Можливим є його вивчення як цілого, так і його автономних складових, де кожна з них взаємодіє з надтекстом у цілому. Аналіз структури надтекстів неможливий без визначення основних мотивів, чия семантика не лише інтертекстуальна, але й парадигматична. Прага володіє достатнім семіотичним потенціалом для того, щоб виступати у ролі генератора “празького тексту”. Говорячи про Прагу, потрібно чітко усвідомлювати, що Прага завжди була мультикультурним містом, вона ніколи не була моноетнічною, ніколи не належала одній культурі.

Список використаної літератури

- 1. Абашев В. В.** Пермь как текст / В. В. Абашев. – Пермь, 2000. – 321 с.
- 2. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М : Искусство, 1986. – 445 с.
- 3. Бобраков-Тимошкин А. Е.** “Пражский текст” в чешской литературе конца XIX – начала XX века : [Текст] : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)” / А. Е. Бобраков-Тимошкин. – Москва, 2004. – 312 с.
- 4. Лотман Ю. М.** Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129 – 132.
- 5. Меднис Н. Е.** Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского гос. пед. ун-та, 2003. – 170 с.
- 6. Топоров В. Н.** Петербург и петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры / [отв. ред. Л. Морева]. – СПб. : Эйдос, 1993. – С. 205 – 235.
- 7. Хализев В. Е.**

Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 73 с. 8. Ярцева В. М. Лінгвістичний енциклопедичний словник / В. М. Ярцева. – М. : Радянська енциклопедія, 1990. – 746 с. 9. Dějiny Prahy II – od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti – Kol. autorů Paseka Prah-Litomyšl : 1998. – 565 s.

Клімчук Ю. Д. Модель пражського тексту: семантика та структура

У статті йдеться про структурно-семіотичну модель “пражського тексту” кінця ХІХ – початку ХХ століття, з урахуванням його міжкультурного контексту. Виділено лексико-семантичні поля, які формують ядро “пражського тексту”. Встановлено, що ці поля є автономними і займають певне місце у лексико-семантичному просторі “пражського тексту”. З’ясовано передумови його зародження, серед яких основна увага відведена імагологічній складовій. Встановлено основні мотиви.

Ключові слова: пражський текст, імагологія, діалог культур, структура, мотив.

Климчук Ю. Д. Модель пражского текста: семантика и структура

В статье речь идет о структурно-семиотической модели “пражского текста” конца ХІХ – начало ХХ века, с учетом межкультурного контекста. Определено лексико-семантические поля, которые формируют ядро “пражского текста”. Установлено, что эти поля автономны и занимают определенное место в структуре “пражского текста”. Выделены предпосылки его зарождения, особое внимание посвящено его имагологическому компоненту. Рассмотрены ключевые мотивы.

Ключевые слова: пражский текст, имагология, диалог культур, структура, мотив.

Klimchuk Y. The Prague’s Text Model: Semantics and Structure

The article deals with the Prague’s text (the end of ХІХ – the beginning of ХХ century) structural-semantic organization, the intercultural context is taken into account. It is spoken in detail about a number of lexico-semantic fields that form the Prague’s text core. Much attention is given to its imagological aspect, the main motives are established. The main conditions of Prague’s text appearance are defined; special emphasis is laid upon its role in the European culture.

Key words: Prague text, imagology, cultures’ dialogue, structure, motif.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н, доц. Соколова В. А.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Процюк

І. Ю. Коноваленко

**ЛОКУСИ ТА ТОПОСИ МІСТА В РОМАНІ СТЕПАНА
ПРОЦЮКА “ТОТЕМ”**

Художній твір, створений автором, обов'язково має в основі світоглядні позиції письменника: “в кожному літературному творі обов'язково має відзеркалюватися авторська особистість” [1, с. 39]. Російська дослідниця Прокоф'єва зауважує на тому, що “авторська картина світу є результатом аналізу та інтерпретації у творчій уяві художника реального світу, це синтез уявлень про світ та людину на основі знань про реальний світ і його вторинної інтерпритації” [3, с. 87]. Дослідження художнього простору твору вимагає особливої уваги до світобачення його автора. “У художньому тексті простір постає у вигляді гештальтів, фрейміф, пропозицій, метафоричних і метонімічних моделей, які є змістовими формами тих чи інших просторових концептів” [3, с. 87]. Відштовхуючись від такої думки, аналіз просторових особливостей тексту вимагає безпосередньої уваги на так звані локуси та топоси художнього тексту.

Метою нашої статті є дослідження особливостей утілення міської теми в романі “Тотем” Степана Процюка шляхом виокремлення локусів та топосів міста.

Словником іншомовних слів визначення локусу (від лат. locus – місце) подається як “місцезнаходження чого-небудь” [5, с. 602]. У контексті літератури вперше термін “локус” використав Ю. Лотман, акцентуючи увагу на “твердій приналежності героя твору до певного місця, локуса” [3, с. 87], пояснюючи, що “місце дії – це не лише опис пейзажу чи декоративного фону... увесь просторовий континуум тексту, у котрому відображається світ об'єкту, складається у деякий топос” [2, с. 221]. Аналізуючи роман “Тотем” Степана Процюка, можна помітити, що увага автора сконцентрована на побудові широкого простору сучасного мегаполісу або міста. Автор будує “міський текст”, який являє собою певну ієрархію локусів та топосів міста, з характерними ознаками “відносної тотожності об'єкту, існуючому в реальній дійсності, та культурної значущості цього об'єкта для соціуму, на основі чого формується когнітивна база і фіксуються стереотипні та індивідуальні уявлення про нього” [3, с. 90].

Слід зауважити, що увага філологів останнім часом, дійсно, зосереджена на “просторових образах, які відображаються в художньому тексті” [3, с. 87], мають визначення “локусів” та “топосів” і “активно використовуються не маючи ще кінцевої дефініції” [3, с. 87]. Вони, з точки зору російської дослідниці Прокоф'євої, позначають “будь-який вміщений у художній текст автором навмисно або підсвідомо простір, як

відкритий, так і той, що має межі, тобто, який знаходиться між крапкою та безмежністю” [3, с. 87].

Топос у контексті сучасної науково-критичної думки являє собою “значуще для художнього тексту “місце розгортання значень”, яке може коррелювати з будь-яким фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим” [3, с. 89], або ж поняття топосу може торкатися і більш широкого контексту, тобто позначати “спільне місце”, набір стійких мовних формул, а також загальних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури” [3, с. 89].

Локус як предмет наукового вивчення “входить у філологію вже з деяким усталеним ядром: етимологічно (від лат. locus) позначає “місце”, “ділянку”, в антропоцентричному аспекті він може бути зовнішнім та внутрішнім” [3, с. 88]. З метою розрізнення обох понять “локусом” “філологи називають закриті просторові образи, “топосом” – відкриті” [3, с. 88].

Міський текст Степана Процюка – це, безпосередньо, певні просторові характеристики, що складаються з локусів, які, у свою чергу, “співвідносяться з конкретними просторовими образами, відсилають до дійсності” [3, с. 88] і певним чином взаємодіють з топосами. З точки зору останніх наукових досліджень, присвячених просторовим характеристикам, система напрямків вивчення різновидів локусів є розгалуженою. Сюди належать текстовий – “просторовий рефрент художнього тексту, який є результатом вибору письменником місця (або місць), де буде розгортатись дія” [3, с. 89], сюжетний, який співвідноситься з “місцями дії в сюжеті й композиції художнього тексту” [3, с. 89] та інші. Аналізуючи романи Степана Процюка, наша увага повинна зосереджуватися на текстових локусах як частинах загального контексту міського тексту.

У науковій літературі загальновідомим є поняття системи сюжетних локусів, яка “описується шістьма парами опозицій, організованих у наступну композицію: 1) негативний/позитивний; 2) природній/осягнутий людиною; 3) відкритий/закритий; 4) свій/чужий; 5) верх/низ; 6) фантастичний/реальний” [3, с. 89], окрім цього “серед локусів, виражених називними іменниками, визначаються наступні пари:

1) приватні локуси, які позначають житло персонажів (ділянка, квартира, хутір, хата);

2) соціальні локуси (департамент, присутність);

3) природні локуси (степ, море);

4) комплексні локуси (бал, гра в карти);

5) динамічні локуси (дорога)” [3, с. 89].

“Уся багатообразність досліджених і тих, що підлягають дослідженню художніх локусів підводиться до трьох ключових для російської культури – ДЕРЖАВА, МІСТО, БУДИНОК, які представлені у тексті як мовно-образна фіксація геополітичних та побутових просторів” [3, с. 91]. Подібну систему зображення ключових локусів та

топосів можна простежити у романах Степана Процюка. Особливістю авторського художнього зображення є ієрархічність побудови такої системи від зображення найменшого просторового образу (квартири, кімнати) до утворення більш широкого просторового локусу (країни). “Під локусом слід розуміти текстове уявлення соціокультурного простору, створеного та організованого людиною...” [3, с. 91] і, відштовхуючись від “дослідження локусів і топосів у художній літературі в таких напрямках, як:

1) локуси/топоси національні та інтеркультурні (так загальнолюдський локус дім в російській літературі постає як квартира, комуналка, барак...);

2) локуси цивілізації та природні топоси (місто, дім – море, річка, степ...);

3) локуси реальні та віртуальні;

4) локуси інтертекстуальні всередині національної літератури (тобто наявні у багатьох художніх текстах) та індивідуальні, що формують ідіолект письменника;

5) локус як концепт, який складається з “підлокусів” (наприклад, локус дім може формуватися з: підлога, стеля, поріг, вікно, стіна, лампа...);

6) включення локусу/топосу до опозиції (дім – безпритульність, столиця – провінція...)” [3, с. 91]. Можна зробити висновок, що ключовими для роману “Тотем” Степана Процюка є локуси КВАРТИРА, БУДИНОК, СТОЛИЦЯ, КРАЇНА [виділення І. Коноваленко].

Просторовий образ квартири автор формує внаслідок зображення тих соціально-побутових предметів, які формують асоціативні уявлення вигляду звичайної сучасної квартири: “... відімкнуть світло. Перекриють газ. Охолодять батареї. Ліквідують подачу горячої і холодної води...” [4, с. 143]; або внаслідок зображення дій, які натякають на життя у сучасній міській квартирі: “... життя у цих багатоповерхових мішках, котрі покликані були імітувати світло приватності, ауру домашності” [4, с. 50], “...вечором – обов’язкове ТВ... вечірні сусідські пантофілі як глузлива пародія на сімейну стабільність. [4, с. 93]. Отже, автор певним чином формує локус квартира “...як концепт, який складається з “підлокусів” [3, с. 91], у нашому випадку іменників “світло”, “газ”, “батарея”, “гаряча вода”, “холодна вода”, “ТВ” або словосполучень “світло приватності”, “аура домашності”, “сусідські пантофілі” тощо.

У деяких випадках автор уміщує в опис і саму назву локусу, що робить відтворення просторових зображень більш чітким та зрозумілим, наприклад, при описі квартири використовує асоціативну метафору: “ти відмовляєшся навіть від найпростішої роботи, волюючи гнити у прокуреному кімнатному чотирикутнику” [4, с. 39], чи прямо називає предмет, який описує: “... мене влаштовує моя нова квартира... Мені не треба ні золотих пісуарів, ні срібних ложок, ні діамантових картинних

рамок,.. навіть меблів із мореного дуба. У моїй ошатній двокімнатці практично і зручно” [4, с. 108]. У свою чергу, локус квартири в романі “Тотем” є і “підлокусом”, уключеним до концепту локусу будинок: “..нехарапутний студентський гуртожиток, нічого не бачачи, доповзаєш до свого (але і ця річ не твоя, у цьому місті тобі не належить нічого, ти – вродлива партія) казенного дівочого ліжка. Ти не чуєш ні вересків ... співжительнок, ні п’яних хлопчачих голосів, ні підступного переходу довгого зимового вечора у задушливу, наче зашморг, ніч” [4, с. 98]. У зазначеному прикладі певні асоціативні уявлення (ліжка, співжительноки) формують у читача уявлення зображуваної автором кімнати, проте, автор зауважує на зображенні ним певного будинку – гуртожитку. Така система опису ілюструє приклад включення локусу до концепту.

Деталізований опис подій у міських закладах формує відповідні топоси. “Ти довго сидів із приятелями у кав’ярні... алкоголь і кав’ярні – для ліних або невпевнених, ще, може, для пестунчиків долі, котрі можуть собі дозволити штучне самоопінгування” – приклад топосу кав’ярні [4, с. 69].

Паралельно з такою системою зображення письменник використовує і пряме зображення локусу будинок: “Будинки наче пастки, у яких тортують і колесують кохання. Перехожі – всі, всі, всі! – є психопатами або посланцями демонічного лікаря” [4, с. 136]. Тим самим автор створює наступний локус у системі побудови міського тексту твору – столиці.

Широко окреслюючи події, які відбуваються в межах столиці, він укладає топос столиці в систему побудови топосу країни: “... А нашу бідну країну ми також більше любимо на відстані, адже так затишно випускати газети і співати народних пісень на віддалі кількох державних кардонів... Ми є скаправілі і зледацілі, малоосвічені і нетямущі. Ми – заздрісні сальєристи і ненатлі салюїди... О країно цвинтарів і надгробків, епітафій і надмогильних плит, території мартирологів і ритуалів, об’єкте мимовільної евтаназії і тотальної психоделіки! [4, с. 99]”.

Додатково автор топос країни створює локалізація подій та повсякденного життя українців: “Вся наша країна оповита недільними літургіями... Благівісна тиша і біблійний перепочинок зависає над нещасливою країною. Бо нині вона – це країна похмільного понеділка, бізнесового вівторка, політичної середи, сексуального четверга, зрадливої п’ятниці чи міщанської суботи” [4, с. 122].

Отже, враховуючи, що “лінгвокогнітивний аналіз поетичних локусів допоможе також встановити в тексті гештальти, що корелюють зі сприйняттям соціального простору і носять знаковий характер для культури” [3, с. 91], можна акцентувати увагу на негативному сприйнятті автором теми міста. Це дозволяє нам зробити висновок, що локуси та топоси у романах Степана Процюка “Тотем” та “Інфекція” формуються шляхом різних художніх прийомів відображення просторової дійсності,

проте, найчастіше автором використовується прийом складання локусу з певних “підлокусів”.

Дослідженню особливостей утілення міської теми в романах Степана Процюка будуть присвячені наші подальші розвідки.

Список використаної літератури

1. Галич О. А. Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васил’єв. – К.: Либідь, 2008. – 488 с. **2. Іщенко В.** Література в місті й місто в літературі / В. Іщенко // Дніпро. – 2011. – № 1. – С. 332 – 337. **3. Прокоф’єва В. Ю.** Категорія пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокоф’єва // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 95. **4. Процюк С.** Тотем / С. Процюк. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2007. – 192 с. **5. Словник іншомовних слів:** 23 000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л. О. Пустосвіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.

Коноваленко І. Ю. Локуси та топоси в романі Степана Процюка “Тотем”

У роботі визначено систему побудови художнього простору в романі автора шляхом використання локусів та топосів міста; з’ясовано, що увага письменника сконцентрована на побудові широкого простору сучасного мегаполісу шляхом побудови “міського тексту”, який являє собою певну ієрархію локусів та топосів з характерними ознаками відносної тотожності об’єкта, що існує в реальній дійсності, та культурній значущості цього об’єкта для соціуму, на основі чого формується когнітивна база і фіксуються стереотипні та індивідуальні уявлення про нього. У роботі виявлено, що ключовими для роману “Тотем” Степана Процюка є локуси КВАРТИРА, БУДИНОК, СТОЛИЦЯ, ДЕРЖАВА.

Ключові слова: локус, топос, художній простір.

Коноваленко І. Ю. Локусы и топосы в романе Степана Процюка “Тотем”

В работе определена система построения художественного пространства романа автора путем использования локусов и топосов города; выяснено, что внимание автора сконцентрировано на построении широкого пространства современного мегаполиса путем построения “городского текста”, который представляет собой некую иерархию локусов и топосов с характерными признаками относительной тождественности объекту, существующему в реальной действительности, и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего формируется когнитивная база и фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нём. В работе выявлено, что ключевыми для романа “Тотем” Степана Процюка есть локусы КВАРТИРА, ДОМ, СТОЛИЦА, ГОСУДАРСТВО.

Ключевые слова: локус, топос, художественное пространство.

Konovalenko I Y. “Locus and Topos in the Stepan’s Protsiuk Novel “Totem”

Stepan’s Protsiuk work defined a system of artistic space by using the novel’s locus and topos of the city and found that the author’s attention is focused on building a wide area of modern metropolis, by building “urban text”, which is a hierarchy of loci and topos with the characteristics of the identity of the object relative that exists in the real world, and the cultural significance of this object to the society, which is formed on the basis of a cognitive base and fixed stereotypes and individual ideas about him. The work finds that the key to the novel’s “Totem” is an APARTAMENT, a HOUSE, a CAPITAL, a COUNTRY.

Key words: locus, topos, artistic space.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Бойцун І. Є.

УДК 821.161.2–3.09+929 Загребельний

О. В. Красненко

**ОБРАЗ КИЄВА У ЧАСОПРОТОРІ ПРОЗИ
П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО**

Місто в якості умовного фону, специфічного, історико-національного колориту, існуючих умов життя з’явилося в літературі ще з давніх часів. Традиційно українська література XIX – початку XX століття характеризується пануванням реалістичної концепції, а письменство трактується як “провінційне”, “селянське”, “урбанізм скоріше був винятком, ніж традицією” [8, с. 393]. Однак використання, хоча і поодинокі, письменниками XIX – початку XX століття урбаністичних мотивів заклало основу для подальшої трансформації образу міста. Надалі український модернізм представляє читачеві місто як текст, як самодостатню сутність. “У вітчизняній літературі цього періоду – зазначає літературознавець В. Агеєва – зміна просторових координат, моделей бачення і зорового сприйняття особливо помітно, тому що з початком XX століття акценти все очевидніше зміщуються на урбаністичну тематику, а зображення міського простору потребувало і нової точки зору, точки розташування оповідача, і нових способів для передачі враження і спостереження” [12, с. 36].

Метою даної розвідки є визначення фундаментальних атрибутів образу міста та особливості його зображення у прозі П. Загребельного.

Створення образу міста має важливе значення для розуміння текстових і контекстових смислів, закодованих авторами у творах. Образ – це особлива форма естетичного освоєння світу, при якій збігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність – на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять [13]. Образ виступає тією ланкою, що пов'язує текст і твір в органічне ціле. Він виникає на основі текстуального мовлення і формує твір у свідомості читача.

Місто у художніх творах є об'єктом наукових робіт М. Бютора і Р. Барта, в російській культурі вивчення цієї проблеми нерозривно пов'язане з роботами М. Анциферова, Ю. Лотмана [7], М. Топорова. Дослідженнями специфіки саме українського міста займалися В. Агеева, Г. Грабович, Р. Мовчан, В. Фоменко, Ю. Шерех та інші. Вивчення цієї проблеми вітчизняними літературознавцями почалося порівняно недавно і спиралося, в основному, на теоретико-методологічні розробки представників “московсько-тартустської школи”.

Місто потрапляє у фокус творів, починаючи з доби Київської Русі – “Слово о полку Ігоревім”, “Повість минулих літ” та “Слова про закон і благодать” Іларіона Київського. Саме тут уперше знаходимо складний, різнобічний образ “матері міст руських”: Київ як місто, як столиця і як сильний державний центр. Тексти містять легенду про заснування поселення і пророцтво апостолом Андрієм його майбутньої величі. Ці відомості сакрально-ідеологічного характеру глибоко вкоренилися в національній свідомості українців.

Місто відображено у вимірах: минулого, сучасного авторів. З багатьох великих міст і маленьких провінційних містечок особливе місце посідає Київ як семіотичний простір з неповторним характером, своєрідним стилем і специфічним соціумом. П. Загребельний приїхав до столиці з Дніпропетровська і по-справжньому захопився Києвом від витоків. Київ, кияни, сквери і площі, історичні пам'ятки зображені у творах “циклу Київська Русь”: “Диво”, “Первоміст”, “Смерть у Києві”, “Євпраксія”.

У романі “Диво” П. Загребельний звертає увагу на гостросучасне звучання історичної епохи, внутрішній перегук минулого із сучасністю демонструє композицією твору, дія якого розвивається в трьох часових площинах: період Київської Русі (X – XI ст.), Велика Вітчизняна війна і 70-ті роки ХХ століття. Таке сполучення різних епох має для письменника глибокий художній і актуальний ідеологічний сенс. Не просто про національні святині, викрадені під час війни “ученими” в есесівських мундирах, йде у нього мова, але й про “захист самобутніх витоків державності й культури Київської Русі – стародавній колиці східного слов'янства” [9, с. 160]. Особливу увагу в романі автор приділяє будівництву Софійського собору, який, пронизуючи сторіччя, увібравши в себе духовний досвід тих, хто вибудовував державність Київської Русі, несе майбутнім поколінням віру у свій народ, у свою землю, упевненість

у безсмерті нації, яка має такі святині. “Здавалося б, такий далекий час зображено в романі, і разом із тим ми постійно виявляємося на подив близько, майже один на один з привабливим, лобатим, натхненим і талановитим своїм предком – слов’янином, який будував Софію Київську – живим і не “модернізованим” [4, с. 101].

Київ взаємодіє із головним героєм роману Сивооком, який “...Коли ішов, як сновида, не відчуваючи вимощеної дерев’яними кругляками вулиці під ногами, і дивувався, ...як могло вміститися на такому скупому клаптику землі стільки будівель, людей, руху, крику. Таким обсідає Київ своїх прибульців” [5, с. 92]. Насправді ж, то не він вступав в Київ, а місто наступало на нього, захоплювало дух. Сивоок, який виріс у глухомані, серед природи, був вражений величчю старого міста, що органічно вмістило в собі традиції язичництва, візантійської та європейської культур.

Трансформації свідомості головного героя Сивоока під впливом нових обставин доцільно розглядати як безперечну ознаку міста як живого організму, здатного вступати в діалог з людиною. Неодноразово урбаністичний простір прози ХХ століття позначений нейтральним ставленням до жителів або приїжджих: він просто створює певні обставини, але реакція на ці “збудники” і, тим більше, право власного вибору однозначно залишається за людиною мислячою.

Київ як столиця завжди асоціюється з державою, утілює національно-історичну пам’ять, і роман “Диво” доводить це: “коли побачив Ярослав готову церкву святої Софії у всій її величності серед людей і уявив, що незабаром увесь цей народ осяде по цей бік валів назавжди, тоді тільки збагнув, що народ, зібраний у місті разом, набагато страшніше правителю, ніж розсіяні по всій землі.... Але державні справи, раз розпочаті вже не вдається зупинити. Велика держава вимагала великого і міста” [5, с. 555]. Автор деталізує середньовіччя, сучасність, вітчизняну війну з окремим описом образу Софії Київської. У романі П. Загребельного світська історія невіддільна від церковної, наповнена особливим сакральним змістом: “собор підносився урочисто під саме небо. Київ прийняв церкву Софії з подивом і захопленням. Йшли подивитися на диво люди – багаті й бідні, приходили, приїздили, приповзали немичні в сподіванні зцілення, були тут удови, сироти, жебраки. Не всі добиралися до середини, багато дивилися на церкву зовні, та й цього було достатньо, щоб рознести звістку по всіх землях про київське диво” [5, с. 615].

Фінал роману глибоко трагічний. Ярослав Мудрий диктує текст своєму літописцю і наказує при цьому знищити пергамент з ім’ям зодчого Сивоока, убитого при княжому потуранні. Але зодчий назавжди лишився зі своїм творінням: “Цілий Київ умістився в просторій церкві – і ніхто не знав, що десь під прикрашеною підлогою лежить той, хто поставив цей собор, хто дав соборові ці дивні фарби, ті величезні мозаїчні фігури, той невинний рух, гру світла, немеркнуче

сяйво”[5, с. 626]. Київська Софія – соціальний і моральний протест проти несвободи і бездуховності життя, проти лицемірства і ханжества нової релігії, яка освятила злочинне насильство над людьми життєвої неприкаяності “людьми без значення”, яким багатомудрий князь відвів роль сліпих виконавців його волі” [9, с. 166].

Образ Києва має розвиток у романі “Південний комфорт”: палімпсест міста ретранслює минуле в теперішнє і майбутнє: “Місто Кия стояло тут. Наші предки відрізнялися скромністю, вони не пхалися за межі очі, то вже потім життя змусило лізти на високі гори, будувати вали, городні стіни, будувати собори і палаци. А спочатку – скромність і лагідність, як у всіх працелюбних людей” [6, с. 117]. Образ міста інтерпретується в романі “Південний комфорт” через деталізування історико-монументальних місць: “Додому пішов не по Великій Підвальній, а по Володимирській вулиці, повз Софійського Собору, Великої Житомирської... Найдорожче в Києві – простір. Той, із зелених гір на Задніпров’ї, в нескінченності до Чернігова, Смоленська, Новгород, а в інший бік – у степу до самого моря” [6, с. 125].

Київ – не тільки історичне й духовне місто, столиця України. Воно належить до світових міст у релігійному, історичному та філософському значенні. Київ наділений внутрішньою силою, таємницею, трагедією, його вулиці, площі одночасно концентрують минуле і сьогодення. Місто має здатність на рівні підсвідомості впливати на відчуття людини, її проблеми, біль. Герой роману Федір Твердохліб: “Самотня людина в нічному задощеному Києві. Безмежна безіменність людини на цих кам’яних вулицях серед височенних кам’яних будинків” [6, с. 275]. Рельєфно, образно автор показує місто Київ, немов ще одного героя роману, який взаємодіє з людьми, наділяє його “усіма людськими рисами характеру” [3, с. 145]. Створюється враження, що це божество спустилося на землю і йому немає ніякого діла до життя людей: “Київ того ранку не помітив нічого, так само мружився на сонце, ясним золотом Софії, Лаври, вривався в небо срібним мечем Захисниці-Перемоги, так само тулився до зелених лісів, до Дніпра, і до степу, який починався за Виставкою, за Теремками і аж до Чорного моря” [6, с. 15]. Київ не помічає, хто приїжджає до міста.

Щоб зрозуміти місто, його дух, мало одного споглядання, його потрібно розглядати: “...з пташиного польоту, з несподіваних точок”, – тоді може прийти розуміння величі і стилю, тому що “це місто має свій стиль духу, який привертав геніїв і загарбників, замислених мислителів і великих бунтівників” [6, с. 242]. Письменник визначає базові цінності орієнтації, оскільки вони спрямовують людину на прагнення до істини, творчості, краси, орієнтації на добро, співучасть, честь, гідність – конкретизуються і виступають основою вибору цілей і умов загальнозначущої діяльності, вони становлять ядро загальнолюдських цінностей [11, с. 28].

Дух Києва присутній в кожному епізоді роману “Південний комфорт”, у важкі хвилини життя головного героя Федора Твердохліба, його роздумах і переживаннях: “Так можна бродити всю ніч (може, й усе життя), перемірювати кілометри тисяч київських вулиць, і враження таке, ніби ти помер або помираєш, і ніхто не зупиниться, не спитає, чи не допоможе, не врятує” [6, с. 226]. Урбаністичні описи пройняті глибоким психологізмом, як і вся творчість письменника. Спостерігаючи за містом, головний герой роману ніби розчиняється в ньому душею і відчуває плин часу: “Летить Київ, ранкове небо над ним, летить, повинно бути, і те, чого ніколи не бачимо і не усвідомлюємо і називаємо коротким таємничим словом: час” [6, с. 41]. Простір і час – це філософські категорії, за допомогою яких визначаються форми буття речей і явищ, що відтворюють, з одного боку, їх співіснування, співбуття (у просторі), з іншого – процес зміни їх один одним (у часі), тривалістю їх існування. “Визначення, хай навіть в найпершому наближенні, масштабів у просторі і зміни ритміки в часі всіх дійсних і потенційно природних і суспільних параметрів буття є необхідною умовою не тільки процесу опанування світу, а й пізнання людиною самої себе” [10, с. 36].

Образ Києва втрачає монументальність, високу духовність, яка характерна для роману “Диво”. Якщо в першому творі державність Київської Русі показана на стадії формування, то “Південний комфорт” – це біль автора за втрачені можливості українського народу, за приспані душі. Здається, руйнування старого ладу – одна з характерних рис міста. У своєму романі “Південний комфорт” Павло Загребельний показує образ іншого Києва, де процеси урбанізації супроводжуються значними проблемами: “Без радості в душі і навіть без задоволення для ока, тому що довелося побачити брудні околиці Києва, загиджені незграбними, допотопними будівлями, завалені купами сміття, іржавого заліза, якихось уламків...” [6, с. 127]. Отже, спільне в образі Києва у романах, це по-перше, Київ – сакральний центр східного слов’янства, по-друге, монументальність Києва (архітектура, історичні місця) і по-третє – специфічний соціум.

Використання урбаністичних мотивів Павлом Загребельним заклало глибоку основу для подальшої трансформації образу міста. Особливе місце в ній посідає багатовіковий Київ – він представляється як семіотичний простір з неповторним характером, своєрідним стилем і соціумом. Місто є ретранслятором складних процесів становлення людини і держави. Місто створює людину, а людина – місто і державу. Таким чином, відбувається певною мірою взаємопроникнення, взаємодоповнення, взаєморозвиток, взаєморуйнація. Слушною з цієї точки зору є думка сучасної української дослідниці В. Г. Фоменко: “Загальна мета письменників – осмислити місто як модель світобудови і зрозуміти, як місто і світ в цілому взаємодіють з внутрішнім світом сучасника” [14, с. 164].

Таким чином, топос Києва немов “укодовано” у структуру “Часу і місця”. Місто перетворюється на текст, а текст стає розповіддю про місто. Можна стверджувати, що “Київський” текст в українській прозі другої половини ХХ століття позначений глибоким змістом і виходить за межі звичайного образу міста. Філософські компоненти цього феномена вітчизняної культури сприяли його ідеалізації і переродженню в новий, метафізичний, вільний простір загадкового й життєдайного.

Список використаної літератури

- 1. Греков Б. Д.** Киевская Русь / Б. Д. Греков. – М. : Госполитиздат, 1953. – 353 с.
- 2. Гундорова Т.** Київський романс / Т. Гундорова. // Критика. – 2008. – № 2. – С. 27 – 30.
- 3. Дімаров А.** І нічого крім правди. / А. Дімаров // Київ. – 2004. – № 7 – 8. – С. 143 – 146.
- 4. Дончик В.** Істина – особистість : Проза Павла Загребельного. Літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1984. – 247 с.
- 5. Загребельний П.** Диво: Роман / П. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2007. – 630 с.
- 6. Загребельний П.** Південний комфорт: Роман / П. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2004. – 350 с.
- 7. Лотман Ю. М.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. [отв. ред. сер. Ю. М. Лотман: ред. Тома А. Э Мальц]. – 1984. – Вып. 664. – С. 30 – 46.
- 8. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі : монографія / Р. Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
- 9. Оскотский В.** Дела давно минувших дней. (Киевская Русь в романах Павла Загребельного). / В. Оскотский // Радуга. – 1980. – № 6. – С. 156 – 157.
- 10. Сікорська В. Ю.** Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 “Українська література” / В. Ю. Сікорська. – Одеса, 2007. – 188 с.
- 11. Сухомлинська О. В.** Цінності освіти і виховання : наук. метод. зб. / за ред. Сухомлинської О. В. – К. : АПН Укр. – 1997. – 224 с.
- 12. Тимошенко Т. С.** “Київський” та “Харківський” тексти української літератури 20-х років ХХ століття/ Т. С. Тимошенко // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка – 2010. – № 20. – Ч. IV. – С. 36 – 41.
- 13. Універсальний словник-енциклопедія** / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.slovoopedia.org.ua>.
- 14. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

Красненко О. В. Образ Києва у часопросторі прози П. Загребельного

У статті розглядається образ міста як живої істоти, німого свідка подій минулого і сьогодення. Визначаються характерні риси міста, значення текстових і контекстових смислів, закодованих автором у творах.

Ключові слова: образ, місто, часопростір.

Красненко Е. В. Образ Києва в времяпространстве прозы П. Загребельного

В статье рассматривается образ города как живого существа, немом свидетеле событий прошлого и настоящего. Определяются характерные черты города, значение текстовых и контекстов смыслов, закодированных автором в произведениях.

Ключевые слова: образ, времяпространство.

Krasnenko E. V. The Image of Kyiv in Timespace Prose of P. Zagrebelny

The article deals with the image of the city as a living being, a silent witness of the past and the present. Determined by the characteristics of the city, the value of the text and context of meanings encoded in the works of the author.

Key words: image, city, timespace.

Стаття надійшла до редакції 22.08.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Бойцун І. Є.

УДК 811.133.1'276.2'37

Н. І. Лепьошкіна

СЛАМ ЯК РІЗНОВИД УРБАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Багато причин спонукають людину писати вірші, розповідаючи в них про себе, висловлюючи свої почуття. Жанровим різновидом сучасної ритмізованої поезії є слам (англ. slam). Слам зародився в Чикаго в 1986 році, його творцем вважається Марк Сміт, будівельник і одночасно поет, який уперше організував Слам-турнір у зовсім непримітному місці, а, точніше, у барі. Слам існував в Америці ще до репу. До кінця 80-х років слам розповсюдився в багатьох американських містах, а наприкінці тисячоліття турніри зі сламу організовувались і в Європі. Подібна усна традиція поетичних змагань існувала ще з давніх часів на північному заході Беніну, існує і зараз. Сламер там – дуже поважна людина, майстер слова. Дискусію про те, чи слам є новою формою поезії, чи це стародавня практика, вважаємо, цікавою і дуже перспективною, бо ця поезія – не тільки різновид сучасного міського фольклору, а й своєрідна авторська модифікація міської ритмізованої лірики. Сламери вважають себе не просто поетами, і їхні творіння зветься не просто віршами. Дуже важливо зрозуміти, чому самодіяльні поети йдуть у публічне місце зі своїми віршами, чому відмовляються їх публікувати.

У слама є багато як прихильників так і супротивників. Жан-Жак Лабель, представник альтернативної французької поезії 70-х років, підтримує цей рух. Він пише: “Поезія – це лабораторія вільної й незалежної думки. Поки видавництва стурбовані процесами комерціалізації та “макдональдизації”, поезії та мистецтву треба виживати, вони вимушені чинити опір та емансипувати” [4].

Американська поетеса Сьюзен Б. А. Сомерс Віллет, досліджуючи цю тему, робить висновок, що, не дивлячись на велику кількість супротивників, слам розповсюджується та набирає обертів [7].

Ми досліджували історію виникнення цього явища у Франції та франкомовних країнах. Головна мета нашого дослідження полягає в з’ясуванні жанрових та поетикальних ознак сучасного вірша-сламу.

У Франції урбаністична культура дебютувала з хіп-хопу в 90-і роки. Слам почав розвиватися з 1998 року. Кількість шанувальників у Франції збагачується з кожним роком. Найяскравішим представником французького Сламу є Фаб’єн Марсо, який узяв собі сценічний псевдонім Grand Corps Malade (велике хворе тіло). Це пов’язано з трагедією, яка з ним сталася у віці 20 років. У 1997 у результаті невдалого стрибка в басейн Фаб’єн пошкодив хребет, лікарі поставили йому діагноз – параліч. Завдяки довгим і наполегливим тренуванням у 1999 році він почав відчувати ноги і незабаром став заново вчитися ходити. У 2003 році Марсо вперше виступив як сламер в одному з паризьких барів. У 2006 завдяки своїм друзям він записує перший альбом “Midi 20”, де розповідає про своє місто Сен-Дені, про любов, про біль, пов’язану з трагедією. Завдяки цій молодій людині Франція відкрила для себе слам.

Кожен рік відбувається фінал Кубка світу зі сламу, міжшкільні та національні змагання з Великого Сламу, де збираються найбільш кваліфіковані сламери (Slameurs) Франції для участі в цьому турнірі. У барі в Бельвіль або в театрі Одеон у Парижі будь-який бажаючий може взяти участь у змаганні. З’явилися вже й різні поєднання сламу з іншими видами мистецтва: кіно-слам, слам і цирк, слам і казки. Вхід на такі заходи абсолютно вільний.

Тиждень французької мови, який проводиться щорічно міністерством культури Франції, у 2011 році пройшов під гаслом сламу. Заявивши про себе на тижні 2010 року, слам підтвердив свій успіх.

Чому ж йому така честь? Тому, що цей рух має що показати, ушановуючи французьку мову. Ось який девіз проголошують сламери: “Шанувати французьку мову, сламуючи, та вивчати французьку мову, сламуючи”.

Найчастіше сламу дають таку дефініцію – поетична битва, шоу, спорт, турнір ораторів, закоханих у слово, у мову. Дехто визначає цей рух як мистецтво акапелла. Проте, це – не музичний жанр (нічого спільного з репом), а скоріше засіб поділитися текстами і зробити поезію більш демократичною. Слам – це свобода стилю, жанру, теми змісту.

Його вважають однією з форм поезії, мистецтвом, яке поєднало письмо та виставу, яке сконцентроване на дієслові, дуже економне в засобах, часто сире. Це своєрідна інтерактивна вистава [3].

У літературознавчих колах франкомовних країн дискутують з питання: чи можна взагалі вважати слам поезією. Нібито вірші – це надбання суто літературне. Нам імпонує таке демократичне рішення – якщо вірші належать літературі, а слам – народній виставі (тобто усній літературі), то поезія належить усім! Коли сламер зворушує публіку своїми емоціями та ще й робить якісь поетичні подвиги, натовп аплодує. А ще вчора цей натовп був байдужим до поетичних таємниць. Тобто поезія виграє! Цей літературний жанр має безсумнівний вплив і на тих, хто пише, і на слухачів.

Поет – це спеціаліст форми письма, яку назвали поезією. Його акт поетичної актуалізації цілком особистий. Він розповідає найчастіше про своє “Я”. Сламер – це спеціаліст усного письма, і його акт поетичної актуалізації колективний. Коли поет читає свої вірші, він мовби співає соло, аудиторія повинна докласти зусиль, щоб увійти до його світу, а сламерові треба втрутитися у світ інших людей.

Фаб’єн Марсо називає слам вправою, яка потребує щирості. Він пише: “Без прикрас, без костюму, без музики, ніяких прізв’язів, ані подарунків, це справжня школа щирості” [1].

Практика сламу сучасна, народна, артистична і одночасно доступна. Теми поезії сламу охоплюють сьогодення, людські відносини, суспільство, політику, расизм.

Анн Пейрус, викладач літератури в канадському університеті, підкреслює, що сламерів турбують проблеми великого міста, самотність людини, несправедливість, яка їх оточує. Часто виступ сламера – це історія-розповідь про якусь людину, жертву руйнівної соціальної структури, притаманної більшості урбанізованих суспільств. Але авторка впевнена, що сламери будуть оновлювати свої теми, прагнучи емоціональної чистоти [2].

Якщо спочатку слам вважався творінням міських вулиць, як і реп, то зараз його практикують поети всіх стилів, як у містах, так і в селах. І все частіше звучить бажання бути почутими не тільки в своїй країні, а на всій планеті.

Походження терміну “слам” пояснює Марк Сміт, ініціатор руху в Америці. Англійське “slam”, французьке “claquer”, означає “ляскати, хлопнути, грюкнути”. Поезія повинна ляскати та бути видовищем, а не нагадувати гурток сплячих поетів. Марк Сміт наголошує на близькості термінів “slam” та “schem” (застосовується в тенісі, баскетболі, бейсболі та ін.). Тобто, коли читають поезію сламу, це не традиційні вечори поезії, це турніри або змагання. І не менше. Присутні мають право на будь-яку невимушену реакцію щодо прослуханих віршів. Можна тупотіти ногами, кричати, стрибати, особливо, коли слухачам не до вподоби те, що говорить поет.

Незважаючи на заборону, музика з'являється під час виступів сламерів. Але вона не задає ритму віршам, як в репі. Вона є фоном.

Коли в 90-х роках почали з'являтися різні артистичні форми урбаністичної культури (реп, брейк данс, графіті, слам та ін.), у Бельгії їх підтримала Асоціація "Lezarts Urbains", яка сприяє розвитку цих форм культур і в наш час.

У квітні 2008 року в місті Льеж (Бельгія) було організовано найдовший турнір в Європі "24 години слова", де безперервно 24 години виступали сламери з Франції, Бельгії та Швейцарії. Такий же успіх мав подібний захід у вересні 2009 року.

Шкільні та національні турніри зі сламу проходять кожного року і на франкомовних островах Індійського океану. Тут сламують і французькою і рідною мовами.

У Канаді (провінція Квебек) слам зростав на багатих традиціях публічних читань поезії в ХХ столітті, він відчув вплив англomовного монреальського сламу. Канада завоювала вже право проводити міжнародні змагання. Канадець Давід Гудро став володарем кубку світу зі сламу, який відбувався у Франції.

Слам проходить у громадських місцях: барах, кафе, залах для глядачів, кінотеатрах. Відбувається це для того, щоб об'єднати в цьому невеликому просторі поетів і глядачів, створити невимушену атмосферу.

Слам – це вам ні які-небудь пісеньки про нещасну любов, про важке дитинство, це турнір поетів. Слам – це не просто стиль музики, це поезія, це гра, це дія. Як і будь-яке змагання, має свої правила:

- Участь може взяти кожен бажаючий.
- Текст не повинен супроводжуватися акомпанементом (хоча при записі альбому часто використовують мелодійні нотки в якості фону).
- Ніякого світлового оформлення, ніякої сценічного одягу.
- Час виступу – 3 хвилини (максимум).
- Текст власного твору, його не обов'язково знати напам'ять, можна читати.
- Журі обирається з глядачів.

Бути організатором турніру – це цілком громадське доручення. Журі, яке складається не з фахівців, а з випадкових людей, виставляє оцінки від 1 до 10, спираючись на свою суб'єктивну думку. Це якось нагадує шкільну систему виставлення оцінок або спортивні змагання. Але головне – не виграти змагання, головне – бути почутим...

Турніри зі сламу виконують, безсумнівно, виховну функцію. Так звані "Майстерні зі сламу" (ateliers slam) об'єднують і дітей, і молодь, і дорослих. Це своєрідні школи підготовки сламерів та популяризації цього мистецтва. Вони можуть мати форму одноразової сесії або існувати декілька тижнів, місяців. Наприклад, у Швейцарії вони працюють у школах, коледжах, бібліотеках, на відкритих майданчиках, під час театрального фестивалю.

У французькій мові з'явилися нові слова: slamerie, slamer, slameur, slameuse, slamlut, slamlutations, slamicalement... Тож і ми ризикуємо створювати нові терміни, як то слам, сламер, сламувати, сламуючи, сламуючий.

Гімном сламу можна вважати текст “Що таке слам?” (C'est quoi le slam?) Фаб'єна Марсо, лідера французьких сламерів. Автор наголошує, що саме завдяки сламу він живе. Свою жагу до написання віршів він називає “канібальським апетитом”. Як і всі сламери, він дуже вдячний людям, якщо бачить по їх очах, що вони його слухають, а найголовніше – чують.

Бажання бути почутим, бачити очі, сповнені емоцій, не бути самотнім, – ось головні бажання мешканця мегаполісу ХХІ століття, який спілкується більше з комп'ютером і перестав писати листи, висловлювати біль на папері. Нам імпонує, що сламери не шукають союзників у якихось безчинствах, релігіях, тероризмі, не закликають до бунтів і повстань. У центрі уваги людина з її почуттями та проблемами.

Подальшу перспективу в дослідженні цієї теми вважаємо в розгляді лексико-семантичних особливостей мови текстів поезії сламу. Вони є яскравим прикладом застосування сучасного французького аргю, верлану. А навмисна “гра” з приголосними та велика кількість скорочень підтримують ритм віршів, бо слова дійсно ніби то “ляскають, грюкають”.

Список використаної літератури

1. Actualité de Grand Corps Malade sur www.grandcorpsmalade.com.
2. Anne Peyrouse Poésie contemporaine // Québec-Français, numéro 156, Accueil : www.lezarts-urbains.be.
3. Centre national de ressources textuelles / Accueil: <http://www.cnrtl.fr>.
4. Le-Slam.org – Site de référence sur le mouvement: Agenda des scènes, portraits, livres, disques, associations, etc...
5. Portail linguistique : <http://www.cnrtl.fr/portail>.
6. Slampapi – Site du fondateur du slam poésie, Marc Kelly Smith.
7. Susan B. A. Somers-Willett, The cultural politics of slam poetry, University of Michigan Press, 2009, p. 4

Лепьошкіна Н. І. Слам як різновид урбаністичної культури

У пропонованій статті автор розглядає роль сламу в урбаністичній культурі, історію його виникнення, причини його популярності в англomовних та франкомовних країнах. Автор визначає цей вид мистецтва як поетичну битву і виставу одночасно, під час якої учасникам треба за три хвилини завоювати прихильність журі, яке було тільки що обране з глядачів.

Ключові слова: слам, сламер, вистава, поезія.

Лепешкина Н. И. Слам как разновидность урбанистической культуры

В предложенной статье автор рассматривает роль слама в урбанистической культуре, историю его возникновения, причины его популярности в англоязычных и франкоязычных странах. Автор определяет этот вид искусства как поэтическая битва и представление одновременно, на котором участникам надо за три минуты покорить жюри, только что случайно выбранное из зрителей.

Ключевые слова: слам, сламер, представление, поэзия.

Lepyoshkina N. I. Slam as a Kind of Urban Culture.

In the following article the author examines the role of slam in urban culture, the history of its origin, the reasons of its popularity in the English speaking and French speaking countries. The author determines this kind of art as a competitive spoken word performance in which participants have three minutes on the mic to prove themselves to five judges who have just been randomly selected from the audience.

Key words: slam, slammer, performance, poetry

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент –к. філол. н., Савенко І. Л.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Жупанський

С. А. Негодяєва

**МОДЕЛЬ АПОКАЛІПТИЧНОГО УРБАНІЗМУ
ОЛЕКСІЯ ЖУПАНСЬКОГО
(НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ “ЛАХМІТНИК”)**

Масова свідомість початку ХХІ століття, що зруйнувала традиційну культуру урбанізму й традиційні малі спільноти, породила інтерпретаційні стратегії урбанізму як руйнівного цивілізаційного явища. Зауваження соціологів, що “на відміну від соціально-економічних критеріїв культурно-історичне, національно-культурне, духовно-релігійне не підлягають простій “кількісній верифікації”. Та все-таки за допомогою тих самих економічних, соціальних, урбано-міських умов і відмінностей цілком можливо “верифікувати” і визначити не тільки “порівняльні характеристики” і загальний соціокультурний потенціал суспільства на всіх етапах цивілізації, а й з’ясувати та оцінити соціоприродні, історико-культурні умови і стан речей, а також причини “неоднаковості” розвитку різних регіонів і суспільств” [1, с. 36] виправдовують світовідчуття, світогляд, сформований у кризовий зламний період, який умовно науковці різних галузей називають “депресивним”. Адміністративно-економічне поняття “депресивне місто”

потягнуло за собою безробіття, руйнацію, зростання жорстокості по відношенню до інших, що нерідко межує із злочинністю.

І місто як культурний феномен у творчості сучасних авторів породив цілу низку художніх рефлексій антиурбаністичних картин, мотивів, сюжетів. Синтез літературознавчих концепцій А. Ашкерова, В. Вагіна, В. Ванчугова, Л. Волощук, Г. Горнова, Л. Коган, В. Фоменко, О. Харлан та інших про урбаністичну літературу та їх дослідницький поняттєво-типологічний інструментарій дають нам підстави стверджувати, що сучасна урбаністична література в якості лейтмотивного модусу подає нам міський текст як “депресивний текст”, скажімо, епіка А. Дністрового, С. Жадана, І. Карпи, Люко Дашвар.

Це письменство формує сучасний авторський міф про покоління пострадянських реалій, що було сформоване в економічній і духовній кризах. Явище урбанізму в їх інтерпретаціях має великий ціннісний підтекст, який разом із провідними позитивними тенденціями розвитку сучасного суспільства висуває на перший план негативні аспекти процесу: родинні зв'язки стають менш важливими, зникають народознавчі засади, стираються ментальні ознаки, нівелюються соціальні, політичні, релігійні орієнтири, зростає злочинність, руйнуються держави. “Міські поселення характеризуються розмірами, щільністю і різноманітністю, які у поєднанні забезпечують основу для складного поділу праці і фундаментальних змін у природі соціальних відносин” [2, с. 373]. Тобто, урбанізм як процес формування певних соціальних відносин фактично редукується до способу життя. Тому й сам спосіб життя, очевидно, є результатом певних цінностей, які до такого способу схиляються і мотивують певну поведінку. Таким чином, ключовою проблемою в розумінні урбанізму є його ціннісне наповнення.

Модель апокаліптичного урбанізму як ключової філософської буттєвої категорії заявлена Олексієм Жупанським у творі “Лахмітник” [3]. Методологічною основою нашої розвідки ми обрали інтенціональний (спланований автором, усвідомлений ним) аспект дослідження, бо лише крізь призму збігу усвідомленого авторського та читацького світоглядів інтерпретується й зароджується новий текст. І авторський міф презентує світоглядну систему “світ – текст – світ” (М. Зубрицька) реципієнта. Мету нашої студії ми спрямували на дослідження авторської урбаністичної моделі буття спотвореної депресивної особистості в першій частині “Генезис” зазначеного вище твору, опублікованого на початку цього року в часописі “Кур’єр Кривбасу”. Дана рецепція дала змогу вийти за усталені межі київського тексту й заявити про загальнолюдські явища, які формує велике місто.

Художні заяви Олексія Жупанського часто характеризують як “шизофренічно-тривожні концепти сучасних соціокультурних реалій, більшість із яких за своєю суттю є страшними та юродливими віддзеркаленнями процесу інтелектуального і духовного гниття душі людської цивілізації, який зараз може спостерігати кожен, хто

наважиться розплющити очі і поглянути у вічі реальності, що її само для себе вибрало людство, реальності, що більше нагадує ніцшеанську безодню, яка споглядає тебе, в той час коли ти зазираєш у неї” [4, с. 3].

Сучасна шизофренічна маска головного героя Лахмітника (автор свідомо відмовляється від імені персонажа) подає нам одну із сформованих життєвих “філософій” урбанізованого покоління кінця ХХ століття. Безперечна аксіома: кожен має право на щастя, шлях до нього обирає собі сам; проте нещасливі, переповнені вщент горем люди, породжують лише лихо.

Фатальність Лахмітника, невизнаної творчої особистості невизначеного віку, який не вхопив свого шансу в житті, була спрогнозована соціально-економічними, генетичними, особистісними чинниками. Авторське порушення сюжету (оповідь розпочинається із розв’язки) на початку подає нам промовисту картину Києва як депресивного міста. Колоритне тло спальних районів столиці, де втрачені не лише нормальні умови життя, а й набуті нові морально здичавілі цінності, змальовує виправдальну життєву позицію нікому не потрібної людини (у тексті його роздуми подані безапеляційним монологом потоку свідомості).

“ЗАВЖДИ і всюди будь готовий до біди... Будь-яка безпредметна розмова може закінчитися,.. а потім плентатися с бланжами під очима і зламанним лівим ребром чи кількома вибитими зубами, без грошей і мобільного або ж навіть без куртки і кросівок шкодуючи лише про одне – що ти жодного разу не зацідив в око чи шию комусь із тих робін гудів урбаністичного сьогодення. Ніколи не купуй собі дорогих кросівок чи куртки, адже в теперішньому ареалі твого існування ти завжди і всюди повинен бути готовим до лажі. Чи навіть не так. Усе може бути значно простіше і банальніше. Приміром, ти йтимеш попід однією із мільйона сірих дев’ятиповерхових панельок, якими так щедро засіяний твій район, ти простуєш тією ж дорогою, що вже сотні разів проходив до того і планував ще пройти принаймні стільки ж разів, аж раптом щось бруталним тягарем лупить тобі по голові, й ось за мить ти безпомічно лежиш на асфальті, здивовано споглядаючи перехняблений горизонт і мурахи... ця мураха не знає і знати не хоче, що у старих zdegradovanih інвалідів-алкоголіків із твого будинку сміттєпровід облаштовано просто на балконі і що в їхніх просмерділих тютюном, сцяклями і перманентними запоями однокімнатних келіях інколи збирається занадто багато непотребу, щодо якого вони інколи застосовують радикальні методи – викидають його з балкона у чорних лиховісних целофанових пакетах BOSS і BMW” [3, с. 72 – 74].

Навіть свідомо обережність під час руху по мікрорайону ніколи не забезпечить людині спокій, градаційні випадки поступово формують у мешканця фобію: із-за кутка може вискочити і схопити бійцівський пес, господар якого повинен “захистити” собаку пострілом із пневматичного пістолета; вранці тебе пробуджують не співом пташок, а алкоголічні пісні

сусідів на дитячому майданчику; щоденні шприцеві дощі на сходах нагадують про щасливе сьогодні молоді; дивні модерні церкви-паства різних нікому не зрозумілих конфесій, що “інтегрують” спільноту будь-якої національності; ціла купа сміттєвих баків біля нічних кіосків із “пивом на розлив” та дешевою горілкою...

Єдине, де ти можеш знайти заспокоєння, прийнятий варіант тиші, це – власний комп’ютер. Ця реалія урбаністичного простору не є лише важливим джерелом інформації, це своєрідний комунікативний захисник, який може виступити каталізатором психічних розладів: комп’ютерні мережі – шизофренічний світ, у якому користувач сам буде або руйнує реальність (шматує, видаляє, приєднує, створює, проте не відчуває): “... викинеш на смітник шмат якоїсь реальності, а швидше за все, зрадиш щось у самому собі, і воно, те щось, зражене і забуте, все рідше нагадуватиме про себе, і врешті-решт захиріє і здохне, а гниття його невеличкого усохлого тільця ще довго буде тебе отруювати і дарувати депресивні ранки, які плавно переходитимуть у сірі порожні вечори...” [3, с. 76].

Автор відкрито декларує, що письменство як вихід із екзистенційної кризи – своєрідна втеча від реальності, яка іноді може межувати із шизофренічністю, геніальністю. І хворобливе ставлення до власного невизнання егоцентричну натуру може підштовхнути до проявів відкритої агресії, убивства або самогубства.

Кредо Лахмітника “... завжди і повсякчас будь готовий до будь-якого лиха, спокійно сприймай його, немов ти завжди знав, що саме так і станеться, і тоді, можливо, тобі вдасться звести свої втрати до мінімуму” формувалось поступово. Ретроспекція років дитинства Лахмітника-товстуна-очкарика повертає нас у постіндустріальний район Києва кінця минулого століття, де виховувався майбутній громадянин за прийнятою системою освіти зі своїми байдужими нормами, нормативами, гвинтиковими методиками. Шкільне та вуличне виховання часто підміняли родинні взаємовідносини (автор не подає у творі характеристику сімейних стосунків дитини з батьками, він змальовує їх заочну присутність у житті лише через опис “лахавського шмаття”, це ставало приводом для систематичних глузувань однокласників, хлопців району, учителів).

Апокаліптична картина школи як урбанізованого топосу вимальовує соціальну дитячу ієрархічну проекцію дійсності, де керують сила, гроші й майновий сенс батьків, приниження, насильство, наркотики та алкоголь, де формуються перші комплекси “не такої, як всі” особистості. Сіра безчуттєва споруда стала відправною крапкою довгих пошуків себе спочатку серед книжок бібліотеки, а потім серед багаточисленних кіосків-оазисів, ларьків, базарної барахолки з польським та турецьким ганчір’ям, паркових лав, де можна було споглядати за парочками, які займались сексом.

Познайомившись із таким, як і він, Олегом-дистрофаном, Лахмітник обирає собі безлюдні місця, і цій доктрині відповідали: "... величезні, покинуті ще за часів стагнації совка, будівлі, призначені для забезпечення житлом чергового мільйона молодих сімей, які зараз у кращому стані були прихистком для бродячих собак і перевалочними базами бомжів у їхньому нелегкому паломництві до великого Ніщо, старі, покинуті корпуси заводів, що колись виробляли геть усе – від найкращих у світі танків, до емальованих мисок, на які ці заводи перенацілилися за часів перебудови і скорочення гонитви озброєнь, але навіть миски, чудові емальовані миски, розписані психоделічними візерунками у стилі буремних ЛСД-шістдесятих, не змогли порятувати цих виробничих гігантів від тліну хаосу, що принесли із собою непевні дев'яності.

Закинуті пустирища на околиці міста і колекторні кар'єри, заповнені темною отруєною водою з барвистими розводами різноманітних хімічних сполук, запаси яких постійно живили труби міського сміттєпереробного заводу, що розпластася неподалік їхнього району – все це були їхні храми, їхні олтарі, на яких вони, самі того не усвідомлюючи, приносили в жертву початок своєї юності, що, на думку багатьох, була "найщасливішою" і "найчарівнішою" порою життя, а для них це був смутний, параноїдальний відтінок існування, що на всі подальші роки прищепив їм любов до терпкого смаку соціопатії" [3, с. 100].

Периферія підліткового життя за законами власного устрою познайомила Лахмітника з уявною дівчиною дивної зовнішності, яка керувала ним, манила. Хлопці придумали дивну забавлянку – бігати поверхами недобудованої поверхівки, обмацувати її Мухами-фарбами, глузувати з пішаків унизу. Одного разу до їх гри випадково був утягнутий ображений хлопцями підлітковий авторитет Січкара. Його Лахмітник заманив на будівлю й під час боротьби безжально вбив цеглиною.

Наголошуючи на легковажності й безвідповідальності підліткового віку, Олексій Жупанський створив апокаліптичну міську модель буття, яка не має права на існування, бо базована на хворобливих законах суспільства, збочених закономірностях і симптомах психіатрії егоцентричних шизофренічних натур. А урбаністична візія "депресивного стану" сучасника як смислотворчого та образотворчого, характеротворчого чинників дає змогу трактувати заявлений автором "київський текст" не лише просторовим засобом, а й детермінантом формування колізій, світоглядних позицій, філософських концептів персонажів; визначає особливості позиціонування героїв по відношенню до міста (господарі життя, пропаші натури, жертви, соціозаручники).

Заявлена письменником проблематика провокативна, суперечлива й водночас жахлива. Місто, що формує потворний засіб життя, це псевдомісто, місто-привид, місто-пастка, конструкт творчої

уяви, місто, яке існує як можливість і жахливий сон. Дана рецепція продукує урбаністичні мотиви розчарованості, самотності, покинутості в нових аспектах, обумовлених засобами виживання в мегаполісі. І стаття, безперечно, лише окреслила перспективність досліджень творчості О. Жупанського в ракурсі урбаністичної літератури.

Список використаної літератури

1. Чернов Л. М. Урбанізм як предмет соціально-філософського аналізу / Л. М. Чернов // Мультиверсум. Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури. – 2005. – № 51. – С. 24 – 38. **2. Кискін О. М.** Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі (“Чапаєв і пустота” В. Пелевіна, “Перверзія” Ю. Андруховича, “Безсмертя” М. Кундери) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. М. Кискін. – К., 2006. – 20 с. **3. Жупанський О.** Лахмітник / Олексій Жупанський // Кур’єр Кривбасу. – 2012. – № 266 – 267. – С. 72 – 163. **4. Жупанський О.** Побутовий сатанізм / Олексій Жупанський. – К. – В-во “Видавництво Жупанського”. – 2010. – 234 с.

Негодяєва С. А. Модель апокаліптичного урбанізму Олексія Жупанського (на матеріалі твору “Лахмітник”)

У статті в ракурсі постмодерної урбаністичної літератури розглядається твір “Лахмітник” Олексія Жупанського. Доведено, що в якості лейтмотивного модусу письменник подає модель апокаліптичного урбанізму як ключової філософського буття сучасника. Духовна та економічна кризи початку ХХІ століття потягнули за собою безробіття, руйнацію, зростання жорстокості по відношенню до інших, злочинність.

Ключові слова: урбанізм, місто-привид-пастка-жахливий сон-шизофренічний стан, “депресивний текст”.

Негодяева С. А. Модель апокалиптического урбанизма Алексея Жупанского (на материале произведения “Оборванец”)

В статье в ракурсе постмодерной урбанистической литературы рассматривается произведение “Оборванец” Алексея Жупанского. Доказано, что в качестве лейтмотивного модуса писатель подаёт модель апокалиптического урбанизма как главной составляющей философии бытия современника. Духовный и экономический кризисы начала ХХІ века потянули за собой безработицу, разруху, увеличение жестокости по отношению к другим, преступность.

Ключевые слова: урбанизм, город-привидение-западня-страшный сон, шизофреническое состояние, “депресивный текст”.

Negodiayeva S Model of Apocalyptic Urbanism of Aleksey Zhupanski (on the Material of Work “Ragamuffin” (“Oborvanets”))

The work “Ragamuffin” (“Oborvanets”) by Aleksey Zhupanski is considered in this article in the aspect of postmodern urban literature. It is proved that as keynote mode the writer suggests a model of apocalyptic urbanism, which is the main component of philosophy of the contemporary’s existence. Spiritual and economic depressions at the beginning of the XXI century involved also unemployment, ruin, and increase of cruelty in respect of other people, as well as increase of criminality.

Key words: urbanism, city-ghost-trap-nightmare, schizophrenic state, “depressive text”.

Стаття надійшла до редакції 8.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Жадан

А. І. Пройдаков

УРБАНІСТИЧНА ДОМІНАНТА У ПРОЗІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ТА СЕРГІЯ ЖАДАНА

Сучасний український літературний процес характеризується розмаїтістю тем, різноманітними стилістичними засобами, що активно використовуються письменниками у творах. У зв’язку з бурхливими процесами становлення капіталістичної системи взаємовідносин та поступовим зникненням постколоніального фактору національних реалій вагомій функції набуває роль міста у формуванні аспектів, особливостей суспільного життя. За нових умов існування соціуму місто стає домінуючим чинником створення системи моральних цінностей людини.

Локуси “міста” представлені у прозових творах сучасних українських письменників. Детальне вивчення та аналіз феномену міста як тексту дозволяють читачеві здійснити глибше усвідомлення і розуміння змісту твору, віднайти інтертекстуальні елементи.

Метою нашої наукової розвідки є визначення особливостей урбаністичної домінанти у романах “Ворошиловград” Сергія Жадана та “Московіада” Юрія Андруховича.

Поставлена мета передбачає наступні завдання:

- 1) виокремлення урбаністичних мотивів у художній структурі творів письменників;
- 2) виявлення впливу урбаністичної домінанти на створення системи образів творів.

Актуальність дослідження полягає у визначенні особливостей внутрішньої семантики міського тексту сучасних письменників та розкритті ролі локуса “міста” у побудові творів.

На сьогодні проведено небагато досліджень творчості письменників з цієї точки зору. Деякі аспекти розглядали Гундорова Т. “Ворошиловград і порожнеча”, Коцарев О. “Безнадійні віра і любов Сергія Жадана”, Фоменко В. “Місто-фантом у романі Сергія Жадана “Ворошиловград”, Бербенець Л. “Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича”, Будін П.-А. “Кінець імперії: роман Юрія Андруховича “Московіада” та інші.

Для реалізації завдань необхідно проаналізувати термінологічні поняття. “Урбанізація – історичний процес підвищення ролі міст у розвитку суспільства, що охоплює соціально-професійну, демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення рушійних сил, розселення тощо” [1, с. 706]. Таким чином, спостерігаємо збільшення соціальної активності, що відбувається саме у містах під впливом об’єктивної необхідності концентрації та інтеграції різноманітних форм та видів матеріальної і духовної діяльності.

“Домінанта – основна ідея, головний панівний принцип” [2, с. 192]. Домінанта визначає спрямованість зовнішніх факторів, що позначаються на здійсненні форми діяльності особистості в умовах перебування в урбанізованому просторі.

У прозових творах спостерігаємо за особливим локусами міста, що визначають дії персонажів та слугують засобами розкриття ідейного задуму твору. Пересування героями часово-просторовими площинами міста постає перед нами як закономірна єдність авторських думок відповідно до змалювання реальних картин урбаністичної дійсності.

Роман Ю. Андруховича “Московіада” був надрукований 1992 року, але і на сьогодні не втратив своєї гострої актуальності. Письменник змалював лише один день з життя українського поета Отто фон Ф., який навчається в Літературному інституті у тогочасній столиці імперії – Москві. Протягом дня з ним трапляються різноманітні пригоди, він здійснює подорож з сьомого поверху гуртожитку у нетрі московського метрополітену. Композиція та іронічно-викривальний характер твору надає привід літературознавцям часто порівнювати “Московіаду” з “Енеїдою” І. Котляревського, “Москва-Петушки” В. Єрофєєва, “Малий Апокаліпсис” Т. Конвіцького.

Проте особливого значення у романі набуває символічний образ Міста, що стає неодмінним партнером Отто фон Ф. під час здійснення його непередбачуваного маршруту просторами російської столиці. Різні місця, які доводиться відвідувати головному героєві, дозволяють повному поглянути на тогочасні реалії життя та інакше характеризувати особливості того часу.

Саме символічний образ розпаду та поступового знищення імперії уособлює собою картина Міста. Воно подається неясковими кольорами, натомість відображається критично та з елементами сатиричного ставлення до змалюваних топосів. “Імперія та неминуче падіння Радянського Союзу – мабуть-таки, головна тема “Московіади”.

Зображене в ній навколишнє – центр імперії, а Москва і близькість телевізійної вежі (та й ВДНГ) – її важлива емблема. У романі використані також й інші топоси імперії: метрополітен, Арбат, центр Москви тощо” [3]. Пивбар на Фонвізіна, закусошна, “Дитячий світ” символізують глибокий стан депресії імперії, що поступово занепадає. Перебування героя на території цих топосів дозволяє йому уважно простежити ті зміни, що відбуваються навколо нього.

Москва постає у вигляді своєрідного лабіринту, шлях з якого має віднайти Отто фон Ф. Проте навколишня дійсність впливає негативно на свідомість персонажа: “Це не травень, це якась вічна осінь. Настав той гіркий час, коли все навколо ламається і ніщо ні до чого не пасує. Тільки сутулі постаті кількох хронічних алкоголіків під намертво зачиненим з невідомого приводу сороковим гастрономом символізують якусь теоретичну можливість відродження і кращого майбутнього” [4, с. 31]. Топос пивбару на Фонвізіна є характерною ознакою тогочасної дійсності, що поєднує усіх мешканців великого міста. “Ти сподівався, що твої друзяки заведуть тебе у такий собі просяклий бурштином парадиз, куди не досягає дощ, грім, бум, мор, страх, путч, глад? Натомість маєш – пивбар на Фонвізіна, якась незбагненна конструкція, збірна-розбірна піраміда, щось паче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою. Ангар для пияків” [4, с. 31].

Єдиним об’єднуючим фактором для людей стає місце, де вони можуть вільно вживати алкогольні напої, не боячись переслідувань та заборон. Але й цей топос постає лише певною ілюзією свободи, якої катастрофічно не вистачає імперії. “Пивбар на Фонвізіна – це погромне, завбільшки з вокзал, але вокзал Київський, а не Савьоловський, такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла. Але це ще не все. Існує ще не менший за площею шмат рівнини, обмежений металевими стовпами, на яких тримається пластиковий дах. Стін немає. Лише колючі дроти, під’єднані до загальної електромережі” [4, с. 31]. Таким чином, пивбар на Фонвізіна постає своєрідним обмеженим простором, з якого вирватися не дуже просто.

У своїх прозових творах Сергій Жадан глибоко й детально розкриває світогляд своїх персонажів, формулює переконання у взаємопов’язаності усіх обставин та дій, що оточують людину та впливають на неї. Аналізуючи роман “Ворошиловград”, маємо визначити локальність подій, що відображаються у творів. Дія відбувається у невеличкій провінції протягом нетривалого проміжку часу. Проте слід відзначити, що саме місто Ворошиловград постає у якості міста-фантома, який перетворився на певний каталізатор різних епох, часів, вірувань. Воно продовжує зберігати у собі поняття “історичної пам’яті”, яке не дозволяє головному героєві залишити цю обмежену локалізацію і обумовити вчинки. “Я ніколи не буду думати про те, що все могло бути інакше, що все залежало від мене і було в моїх руках, що це насправді я формував свій шлях і правив обставини навколо себе, ось про це я не

подумаю ніколи в житті” [5, с. 219]. Герой роману “Ворошиловград” Герман Корольов випадково стає учасником боротьби за станцію, що раніше належала його братові. Він приймає цю нову для себе роль і виконує усі необхідні обов’язки, здійснивши таким чином власний вибір щодо наслідування усіх явищ та факторів, які супроводжують його життя. “Адже коли ти виростаєш із цим усім, коли це вкладається в твою свідомість ще з дитинства, багато речей сприймаєш простіше й спокійніше. Є життя, яким ти живеш і яким ти не маєш права поступатись, і є смерть – місце, куди ти завжди встигнеш, тому не потрібно туди поспішати” [5, с. 407].

Центральним персонажем роману “Ворошиловград” є 33-річний Герман Корольов, якого можна вважати типовим персонажем для епіки С. Жадана. Характерними рисами його характеру, які притаманні й решті персонажів автора, є занурення у власний внутрішній світ, байдуже ставлення до навколишнього середовища. Він перебуває у певному замкненому просторі, але автор вводить його до кола нових ситуацій, що змінюють традиційний спосіб життя персонажа. Герман опиняється у безвихідному становищі, адже він змушений вирушати на пошуки свого брата і повертатися на рідні землі. І це єдиний у романі випадок, коли персонаж не має вибору, адже подорож, що відкриває перед ним свої простори, заглиблює особистість у духовні переживання та відчуття і виконує своєрідну функцію катарсису, якого має досягти герой.

Пересування персонажа просторами Донбасу та Слобожанщини є складовою частиною розвитку сюжетної лінії твору, що обумовлюють подальшу зміну подій та водночас реалізують авторський задум. Навіть не дивлячись на те, що переважну більшість часу Герман разом з Кочемою та Шуриною проводить на власній заправці, знайомство з колоритними персонажами (Гнат Юрович, Ернст, Тамара і Таміла) відбувається за межами об’єкту приватного підприємства Корольова.

Урбанізаційна домінанта є важливою у сприйнятті дій та рішень персонажів. “Майже кожне явище у своїх романах автор пов’язує з містом, складається враження, що воно для письменника є усім: і середовищем, і переконанням, і життям” [6, с. 98]. Світ роману представлений двома територіальними просторами: галасливий Харків та провінції десь на півдні Луганської області. Змінюються ландшафти, але поруч із цією зміною спостерігаємо зовсім інший рівень людського спілкування, стосунків, вирішення життєвих проблем. У великому місті люди змушені самотійно долати життєві протиріччя й труднощі. “На відміну від модерністської української прози, що особливо зав’язана на темі ґрунтіства й уґрунтування, перспектива, з якої розгортається дія у романі Жадана, пов’язана з викоріненням. Ворошиловград – це топос, чи місцепростір, у якому живе посттоталітарна людина, викорінена зі свого ґрунту і зависла у повітрі” [7].

У такому просторі Герман Корольов не має права розраховувати на друзів та близьких. Можемо констатувати сумнівну співпрацю з

Боліком і Льоліком та відзначити безумовний факт відсутності того духовного зв'язку, що так чи інакше поєднує Корольова зі своїми друзями з рідного міста. Вони займаються справами, виконують зобов'язання, інколи влаштовують спільний відпочинок, проте немає домінант, спільних для персонажів. Болік і Льолік переконані лише у необхідності здійснення рутинної роботи, їх не цікавлять інші види діяльності. Втеча Германа з великого міста означає своєрідний протест проти стрімкого та безперервного життєвого процесу, що відбувається в умовах активного розвитку та становлення капіталістичної системи ведення економіки.

Перебування персонажа у рідному містечку є дещо одноманітним, але й урівноваженим. “Невеличке провінційне містечко втілює сутність сучасних подій в Україні. Події роману тяжіють до локалізації – заправка, навколо якої власне і розгортаються події, парк, бар, аеродром тощо” [6, с. 98]. У цьому мікропросторі панують інші цінності та пріоритети.

У кабінеті бухгалтера Ольги епатажна Анджела Петровна сміливо заявляє, зауважуючи відмінності між особливостями життя у різних населених пунктах: “Це у вас ТАМ усе можна! А ТУТ ви не в себе вдома!” [5, с. 161]. Невеличке провінційне містечко неподалік від східних кордонів України виявляється таким місцем, що має власні правила, яких слід дотримуватися. Але герой усвідомлює, що і сьогодні на цій території відбуваються зміни. “І тут починається найгірше – несподівано ти потрапляєш у таку місцевість, де зникає все – і міста, і населення, й інфраструктура. І навіть вороги кудись зникають, у цій ситуації ти навіть їм тішився б, але вони теж зникають, і чим далі на Схід ти рухаєшся, тим тривожніше тобі стає. А коли ти врешті потрапляєш сюди, тобі взагалі стає моторошно, тому що тут, за останніми парканами, варто від'їхати триста метрів від залізничного насипу, закінчуються всі твої уявлення про війну, і про Європу, і про ландшафт як такий, тому що далі починається безкрая порожнеча – без змісту, форми й підтексту, справжня наскрізна порожнеча, в якій навіть зачепитись немає за що” [5, с. 164].

У цій порожнечі і відбувається протистояння між пересічними мешканцями міста та представниками великих фінансових структур на чолі з Марленом Владленовичем Пастушком. Герман Корольов та його друзі прагнуть захистити колишній аеродром, бензозаправку задля того, щоб зробити свої вчинки та власну силу переконливими. Локуси цих об'єктів є важливими у контексті розкриття внутрішньої еволюції персонажів. На думку автора, лише шляхом колективної взаємодії, дотримання спільних цілей можна конкурувати зі структурами, в арсеналі яких домінують значні фінансові одиниці. Герман обирає принципи чесної боротьби: “...Я згадую ті бійки без жодних образ, і жодних претензій у мене немає. Знаєте чому? Тому що коли б'єшся з

кимось і отримуєш по голові, нічого образливого в цьому немає. Ти ж у відкриті б'єшся. Що ж тут образливого?" [5, с. 147].

Таким чином, урбаністичні мотиви у романах "Ворошиловград" С. Жадана та "Московіада" Ю. Андруховича є домінуючими у розкритті ідейного змісту твору, створенні відповідних описів картин дійсності та передачі мінливих вражень і рефлексій персонажів.

Список використаної літератури

1. *Философский энциклопедический словарь* / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосов, С. М. Ковалев, В. Г. Панов – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с. 2. **Бирик С. П., Сютя Г. М.** Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / За ред. С. Я. Єрмоленко; Худож.-оформлювач Б. П. Бублик. – Харків: Фоліо, 2006. – 623 с. – (Б-ка держ. мови). 3. **Будін Пер-Арне.** Кінець імперії: роман Юрія Андруховича "Московіада" / Пер-Арне Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62 – 66. 4. **Андрухович Ю.** Московіада. Роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 152 с. 5. **Жадан С. В.** Ворошиловград / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2011. – 442 с. 6. **Фоменко В. Г.** Місто-фантом у романі Сергія Жадана "Ворошиловград" / В. Г. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214) – С. 98 – 102. 7. **Гундорова Т.** Ворошиловград і порожнеча / Т. Гундорова. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/03/08/voroshyllovgrad-i-porozhnecha> – Заголовок з екрану.

Пройдаков А. І. Урбанізаційна доміюанта у прозі Юрія Андруховича та Сергія Жадана

У статті розглядається урбанізаційна доміюанта, що знайшла своє відображення в романах "Московіада" Юрія Андруховича та "Ворошиловград" Сергія Жадана. Автор звертає увагу на особливу роль урбаністичних мотивів, що втілюють світоглядні позиції письменників та сприяють розкриттю ідейного задуму твору. У роботі зроблено акцент на виокремленні міських образів та локусів, до яких найчастіше звертаються автори в аналізованих романах, а також визначено їхню семантичну денотацію.

Ключові слова: урбанізація, доміюанта, локус, топос, урбаністичні мотиви, місто як текст.

Пройдаков А. И. Урбанизационная доминанта в прозе Юрия Андруховича и Сергея Жадана

В статье рассматривается урбанизационная доминанта, которая нашла своё отображение в романах "Московиада" Юрия Андруховича и "Ворошиловград" Сергея Жадана. Автор акцентирует внимание на особой роли урбанистических мотивов, которые воплощают мировоззренческие позиции писателей и способствуют раскрытию

ідейного замысла произведения. В работе сделан акцент на выделении городских образов и локусов, к которым часто обращаются авторы в анализированных произведениях, а также определена их семантическая денотация.

Ключевые слова: урбанизация, доминанта, локус, топос, урбанистические мотивы, город как текст.

Proydaikov A. I. Urban Dominant in Prose of Yuri Andrukhovych and Serhiy Zhadan

The urbanization dominant is examined in the article, which is reflected in the novels “Moscoviada” of Yuri Andrukhovich and “Voroshilovgrad” of Serhiy Zhadan. Author pay attention to the special role of urban motifs, which realize world view position of the writer and the conceptual design of ideological work. Emphasis in the research focuses on the allocation of urban images and locuses what accessed by writers in analyzed works. Semantic denotation of urban motifs in the novels is determined.

Key words: urbanization, dominant, locus, topos, urban motifs, city as text.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2012р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, доц. Бойцун І. Є.

УДК 821.161.2 – 82 – 94

І. Л. Савенко

**КОНТЕКСТ МІСТА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРНІЙ МЕМУАРИСТИЦІ**

Місто в сучасній літературі постає не тільки як мотив або образ, місто – це глибинний символ, архетипічний міф, медіатекст, жива істота, яка виступає поряд із людиною повноправним героєм твору. Контекст міста в літературі сьогодення значно розширився: він поєднує в собі філософську, історичну, культурологічну та ін. проблематику, яка є органічною частиною глобалізованого суспільства, що відчуває на собі швидкісні процеси урбанізації.

Урбаністична проблематика є одним із актуальних тематичних напрямів розвитку вітчизняного літературного процесу. “У сучасному світовому літературному процесі розгляд всебічних проблем людини зміщується в площину міста, мегаполіса, у центрі уваги стоять питання ролі й значення міста в історичному розвитку людства”, – зазначає

В. Фоменко [8, с. 11]. Внаслідок цього виникає і формується нова унікальна урбаністична культура.

Зацікавлення проблемами міста в мемуарній літературі не випадкове. Новітнє місто, мегаполіс, з його історією – давньою і новою – має можливість акумулювати в собі символи та міфи, трансформуючи їх і пристосовуючи до потреб сучасного соціуму. “Місто – середовище культури та для культури, осмислення феномену міста та його ідеї мають виключну роль і значення в літературному процесі” [8, с. 45].

Для сучасної мемуарної письменницької літератури осмислення дійсності великою мірою пов’язане із осягненням міста з усіма його реаліями, бо саме контекст міста, міського середовища та урбаністичної культури дає можливість вповні осягнути письменницький простір та простір спогадів.

Своєрідність контексту міста в письменницькій мемуаристиці зумовлена тим, що місто виступає центром певного культурного простору, який дозволяє поєднати різночасові площини мемуарного тексту й соціально-культурний простір. У цьому аспекті актуальним постає проблема визначення контексту міста в сучасній літературній мемуаристиці, який впливає на оточення письменника-мемуариста.

Місто – це складне багатопланове утворення, своєрідність якого обумовлена не тільки економічними, але й суспільними та культурно-ідеологічними аспектами.

Аналізуючи текст міста Петербурга, В. Топоров зазначає, що місто має свою мову. Місто “говорить нам своїми вулицями, площами, водами, островами, садами, будівлями, пам’ятками, людьми, історією, ідеями і може бути зрозумілим як свого роду гетерогенний текст, котрому привласнюється певний загальний смисл і на основі якого може бути реконструйована певна система знаків, що реалізується у тексті” [7, с. 259]. В. Топоров впевнений, що “місто” у художньому творі може формувати повноцінний текст, який має всі ознаки звичайного тексту, починаючи від смислової установки і закінчуючи семантичною зв’язаністю. Внаслідок цього контекст міста має свій унікальний і неповторний характер, що зумовлений внутрішньою структурою.

Контекст міста може супроводжувати настрій письменника. Так, наприклад, у спогадах І. Жиленко “Homo feriens”, у розділі “Dies irae!”, який має вигляд коротких щоденникових записів за 1986 рік, контекст міста є тлом вражень, на якому розгортаються події: “Отже, багато вражень, багато втоми, ще й зупиняли нас раз-по-раз, вимірювали радіацію на колесах, і змушували мити покришки. У Хмельницькому одразу змусили пройти сан обстеження на предмет радіаційності” [4, с. 683].

Міський контекст може виступати одним із компонентів біографічного часу, який включений у культурологічний контекст сучасності. Він є системою осягнення подій, ціннісного відношення до

них. Фактаж збагачується культурно-історичним досвідом, соціокультурним контекстом.

Контекст міста може виступати джерелом для створення історико-культурного образу певної доби. Особливо актуально це для літератури спогадів, які у своїй основі мають суб'єктивний кут бачення письменником фактографічних подій. Наприклад, як у книжці спогадів, що присвячена подіям про життя в Україні за радянський часів і перших років пострадянського часу “Котилася торба” В. Махна. Письменник народився у м. Чортків: “Першим містом, яке я побачив у своєму житті, був Чортків...” [6, с. 10]. Місто для нього – джерело спогадів: “Чортків для мене тепер – це фотографії, найбільше мені подобаються дві – осінній та зимовий пейзажі” [6, с. 9], і далі: “Я можу лише уявити запахи цього осіннього і зимового міста. Певне, тому, що запахи найдовше прив'язують до місця, стаючи поживою для твоїх повернень і навернень, ти заплющувеш очі і нюхаєш цей хліб пам'яті... Запах золотих листків тютюну, ранніх яблук і свіжоспеченого хліба з хлібзаводу довго висить у повітрі вулиць і завулків” [6, с. 9]. Рідне містечко для митця виступає натхненником на літературну творчість: “Місто, заповнюючи собою себе, стає понад часом і стає часом, себто словом” [6, с. 10].

Подібним є контекст міста Львова, який стає наскрізним у книзі спогадів Р. Іваничука “Нещоденний щоденник”, що присвячені бурхливим в історії України 2003 – 2004 рр. Він описує одну цікаву подію. Письменника було запрошено до вечері із творчими працівниками, що відбулася у Львові, на якій автор виголосив промову на захист української мови та літератури. “На другий день весь Львів говорив про мій виступ: знайшовся, мовляв, один з мільйонів...” [3, с. 16].

Львів виступає одним із головних героїв багатьох художньо-документальних та біографічних творів Р. Іваничука (“Саксаул у пісках”, “Мальви”, “Манускрипт з вулиці Руської”, “Сполохи над пустирем” тощо). Р. Іваничук мріє про те, що колись його твори з'являться на екрані. Згадуючи історію своєї дилогії “Сполохи над пустирем” у “Нещоденному щоденнику”, письменник зазначає: “А я мрію про кінострічку суто львівську, насичену історією й духом неповторного міста” [3, с. 27]. Львів місто цілісне, самодостатнє: “І нічого додавати не треба, нічого не варто й домислювати – Львів середини ХІХ століття виписаний у дилогії зі скрупульозною докладністю у всіх суспільних площинах... Львів заслуговує на серію історичних фільмів, а матеріалу сумлінніше зібраного, ніж у моїй дилогії, ніхто ніколи не знайде” [3, с. 27]. Історія стародавнього і сучасного Львова пробігає перед очима автора, як кадри з минулого.

Досить часто місто виступає символом для письменника, як індивідуальним, так і суспільно-культурним. Простежується специфічний зв'язок біографічного часу письменника із міським середовищем, що змушує митця переосмислити культурний феномен

міста, який впливає на плин соціального життя. Контекст міста розуміється письменником як система уявлень, що утворює смисловий простір, у якому відбувається інтерпретація суб'єктивної складової мемуарного твору. Формується духовно-моральна взаємодія внутрішнього світу письменника із предметно-просторовим оточенням міста.

Місто дає можливість письменнику-мемуаристу осмислити інтенції сучасної культури крізь культурологічний міф великого міста, міста-мегаполіса. З одного боку культурологічний контекст міста сприяє трансляції культурних традицій до мемуарного твору, а з іншого – дає можливість розрізнити культурні міфи різних рівнів різних міст. Наприклад, під час подорожі з Рівного до Києва місто є допоміжним образом, який дозволяє І. Жиленко зробити цю подорож надзвичайно насичено. “У Берестечку я рознервувалась, аж заболіло серце, бо Володя зчепився з директором – молодим і спритним чинушею – за те, що до Берестечка (тобто до музею) немає вказівників” [4, с. 704], і дали письменниця констатує: “Рівне – жахливе. Це, справді таки, не рівне, а Ровно. Наскільки селяни в селах, які ми проминали, – чемні і приязні, настільки в Рівному населення по-радянськи хамувате. Зрусифіковане, злобне, однолике. Та і якою може бути людина в цьому казармоподібному місті? І все ж запам'ятається, як ніжно-втомлено гуляли ми з Павликом перед сном центральною вулицею. І я була у новому платті кольору вечірнього сонця” [4, с. 704].

Міське середовище стає літературним втіленням соціально-культурної дійсності, в результаті цього події біографічного часу набувають життєвості, реальності пережитих фактів. Міський контекст поєднує сучасні події із фактажем минулого подій минулих у свідомості письменника. Події, які аналізуються (згадуються) мемуаристом укрупнюються до такого масштабу, що контекст міста розчинює деталі реальності, поєднуючи їх в один цілісний образ. І. Жиленко пише: “Другого дня все мчали до Києва, як одержимі, ніби нас притягувало наше міста, як велетенський сяючий магніт... Київ видався тихим, чистісіньким, елегантним. Вулиці і двори весь час поливались (і не з шлангів, а з брандспойтів, потужними струменями). Асфальт, як дзеркало, в якому другий, підземний Київ. Ми завертаємо в рідну вуличку, у наш двір...” [4, с. 704].

Занурення до міського контексту виступає своєрідною знаково-символічною системою сприйняття і розуміння міського соціокультурного контексту. Контекст міста дає можливість уникнути однозначного потрактування дійсності, дозволяючи сприймати реальність багатогранно. Внаслідок цього мемуарний текст може виглядати як гіпертекстова реальність – багатшарова, полісмилова реальність.

Контекст міста формує власний план реальності, який має свої логічні закони, свою систему образів і символів. Він збагачується за

рахунок емоційної складової біографічного часу і суб'єктивністю. Багатшаровість контексту міста визначає нагромадження історичних, природних, економічних, просторових та інших елементів у мемуарному творі, які набувають різного значення в залежності від зміни письменницьких орієнтирів. Причому вони виступають своєрідними “повідомленнями” про соціально-культурну значущість міського простору, про ті процеси, які відбуваються у ньому. У великому місті роль символів, які може використати письменник, зростає внаслідок появи нових ракурсів, нового простору та високих швидкостей великого міста.

Саме такі швидкості породжують нестійку структуру великого міста, яка органічно вплетена у суб'єктивність як специфічну рису мемуарів Ю. Андруховича. Берлін відіграє важливу роль тла, на якому розгортаються події його “Таємниці”. Це місто зустрічається у першому ж реченні, яким відкривається роман: “Чи не всю осінь 2005 року я, з нетривалими перервами, провів у Берліні” [1, с. 4]. Берлін – додаткове тло для розмов з удаваним журналістом, тло розмаїте і строкате: “На сьомий день ми домовилися поїздити Берліном. Ми різко змінювали ландшапти, соціальні уклади, напрямки руху і засоби пересування, ми говорили про все на світі...” [1, с. 8].

У зв'язку із швидкими процесами урбанізації та агломерації, що зумовлюють ускладнення життя в місті, питання урбаністичної тематики набувають все більшої актуальності. У літературі ця тема набуває особливого значення: місто може стати джерелом відомостей не тільки сучасності людини, але й її минулого. Тим більше, урбаністичний контекст міста є актуальним для мемуарної літератури тому, що спогади апелюють до певних моментів історичного минулого. “Місто як особливий феномен культури є одним із “найоживленіших перехресть” гуманітарних досліджень. Архітектурний, історичний, соціальний, культурний, антропологічний, економічний, візуальний, текстуальний і кібер простір міста давно перетворився на свого роду науково-практичну дисциплінарну лабораторію” [5, с. 170].

До такого літературного контексту міста занурене листування між письменницею О. Забужко та літературним критиком Ю. Шевельовим.

У листі від 28 листопада 1995 року зазначено: “Тут і ваші запитання про Харків, чому він? А воно завжди так було і буде. Ісус на в Єрусалимі народився, а в замухриженому Назареті. У Києві забагато генералів Мулявок, чи як його там. Екс орієнте люкс... А Харків іде в одній лаві, – і ну хоч би з Івано-Франківськом, що прагне бути Станіславом” [2, с. 78].

Місто – активний учасник літературно-мистецьких, суспільно-значущих та політичних подій, що відображені в листуванні. Про це свідчить лист від 15 травня 1996 року О. Забужко до Ю. Шевельова: “Взагалі ж нинішній травень у Києві видався гарячий і в прямому, і в

переносному сенсі – скрізь якісь семінари, форуми, симпозиуми (при цьому всі нарікають на брак грошей!), готується до виходу кілька нових газет (в одній із них я погодилася вести колонку – просто на те, аби мати трибуну, коли запече висловитися, – назло “Сучасності”), цвітуть каштани, чадять “іномарки” (розмножуються як бактерії – по центру Києва проїхати в годину пік уже однаково що по Манхеттену!), – одне слово, розбудова держави...” [2, с. 110].

Головний критерій змісту контексту міста полягає у тому, що події, які описує письменник-мемуарист, відбуваються безпосередньо в місті. Власний досвід і пам’ять мемуариста, збагачені особистісними враженнями від цих подій, доповнювані локусом міста, в якому і відбуваються ці події.

Сучасна літературна мемуаристика несе у собі колізії пограниччя людської свідомості перехідної епохи межі ХХ – ХХІ століть, осягнення якої відбувається через контекст міста. Саме воно, являючи собою специфічний естетичний феномен, містить у собі процеси внутрішнього переживання письменниками реалій життя, нові можливості в осягненні навколишнього життя. Метагеографічний контекст міста виступає як процес конструювання специфічних біографічно-географічних просторів, що насичений знаками і символами. Таким чином, контекст міста для сучасного письменника-мемуариста виступає художньо перетвореним урбаністичним простором інтелектуально-чуттєвого відображення реальності. Місто і суб’єктивна свідомість автора-мемуариста стає структурною частиною духовної проекції особистості.

Список використаної літератури

1. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману. – Харків : Фоліо, 2007. – 478 с. **2. Забужко О., Шевельов Ю.** Вибране листування на тлі доби: 1992 – 2002. – К. : Факт, 2011 – 504 с. **3. Іваничук Р.** Нещоденний щоденник / Р. Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 216 с. **4. Жиленко І.** *Ното feriens. Спогади* / І. Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоским, 2011. – 816 с. **5. Николаева Е. В.** Город-миф, город-коллаж город-гипертекст // *Культура как предмет междисциплинарных исследований. Материалы II Междунар. научн. конф.* – Томск : Изд-во НТЛ, 2010. – С. 170 – 175. **6. Махно В.** Котилася торба : проза / В. Махно. – К. : Критика, 2011. – 365 с. **7. Топоров В. Н.** Петербург и петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М. : Издательская группа “Прогресс” – “Культура”, 1995. – 624 с. – С. 259 – 368. **8. Фоменко В. Г.** Місто і література : українська візія : Монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

Савенко І. Л. Контекст міста в сучасній українській літературній мемуаристиці

У статті розглядається специфіка контексту міста в сучасній українській літературній мемуаристиці. Місто в письменницьких мемуарах постає як повноцінний текст зі своєю внутрішньою мовою, що має свій унікальний і неповторний характер. Контекст міста органічно включений у біографічний час мемуарного твору й поєднує у собі філософську, історичну, культурологічну, соціальну, візуальну та ін. проблематику, яка є органічної частиною глобалізованого урбаністичного суспільства.

Ключові слова: контекст, місто, мова міста, мемуаристика, літературна мемуаристика, урбаністика.

Савенко И. Л. Контекст города в современной украинской литературной мемуаристике

В статье рассматривается специфика контекста города в современной украинской литературной мемуаристике. Город в писательских мемуарах понимается как полноценный текст со своим внутренним языком, который носит уникальный и неповторимый характер. Контекст города органически включен в биографическое время мемуарного произведения и соединяет в себе философскую, историческую, культурологическую, социальную, визуальную и др. проблематику, которая выступает органической составляющей глобализированного урбаністического общества.

Ключевые слова: контекст, город, язык города, мемуаристика, литературная мемуаристика, урбаністика.

Savenko I. L. Context of the City in the Modern Ukrainian Literary Memoirs

The article pays attention to the specific of the context of the city in the modern Ukrainian literary memoirs. The City in the writer's memoirs appears as valuable text with its own internal language that has the unique character. The context of the City is organically plugged in biographic time of memoirs and combines inside yourself philosophical, historical, culturological, social, visual and other range of problems, that is organic part of the globalized urbanism society.

Key words: context, city, language of city, memorialist, literary memorialist, urban.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.2012 р.

Рецензент – д.філол. н., проф. Фоменко В. Г

УДК 82.091: 821.111 Джойс+821.161.2 Підм.

О. В. Сафіюк

**ХРОНОТОП ДОРОГИ В МІСЬКОМУ ТЕКСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ
ДЖ. ДЖОЙСА ТА В. ПІДМОГИЛЬНОГО)**

Часопростір – це континуум функціонування та відображення художнього образу світу, в межах якого людина знаходить себе та існує. На сучасному етапі становлення вітчизняної компаративістики дедалі більшого значення набуває проблема відображення часопростору в літературному художньому тексті. Різноманітні цю тему розробляли у своїх наукових дослідженнях М. М. Бахтін, Н. Х. Копистянська, В. Н. Топоров, О. Шупта-В'язовська та ін. Зокрема, Н. Копистянська наголошує, що саме часопростір дає змогу розкрити характер твору, “якщо звертати увагу на загальне, спільне для епохи, літературного напрямку, національно-окреме та індивідуально-одичне” [1, с. 17]. Зауважимо, що важливий внесок у дослідження категорій часу та простору зробив М. Бахтін, який запропонував об'єднати ці два поняття єдиним терміном: “Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом <...> нам важливі виражені в ньому нерозривності простору і часу (час як четвертий вимір простору)” [2, с. 121]. Власне, трактуючи час як четвертий вимір простору, вчений вказує на нерозривну єдність художнього простору та художнього часу. М. Бахтін розглядає хронотоп авантюристичний, пасторальний, хронотоп дороги, замку, порогу, сходів, провінційного містечка, площі, вітальні-салону та інші форми символічного вираження просторово-часових структур. На думку науковця, хронотоп є тлом, на якому вибудовується образ, тло, яке контрастує з образом або підсилює його [3, с. 393]. Відтак, хронотоп не може існувати без часу та простору, вони є його невід'ємними атомами, які складають художній твір, не лише визначаючи його жанрову приналежність, а й впливаючи на розвиток сюжету, усталення змісту, форми тощо.

Аналізуючи будь-який художній твір, належної уваги надаємо часопросторовим категоріям, котрі дають змогу детально розглянути процес створення образу світу кожного письменника загалом та рефлексії його світогляду й національного образу світу зокрема. Відтак, ставимо собі за мету простежити та виявити шляхи відображення хронотопу дороги в малій прозі Джеймса Джойса та Валер'яна Підмогильного.

Вельми перспективно зазначити, що надзвичайно важливої цінності в часопросторовому континуумі в межах формування художнього образу світу та організації образу світу кожного

письменника набуває мотив дороги, який несе в собі ідею протяжності не лише в просторі, а й у часі. Дорога тут виступає межею між двома світами; це відрізок долі, що пролягає між двома пунктами: життям та смертю. Як наголошує В. Войтович: “Дорога співвідноситься з життєвим шляхом, шляхом душі у потойбічний світ і семантично виділяється у перехідних ритуалах: похоронах, деяких сімейних обрядах. Дорога – місце, де проявляється доля, вдача людини при її зустрічі з людьми, тваринами, демонами. Дорога – різновид межі між “своїм” і “чужим” простором; це місце виконання лікувальних або шкідливих магічних дій” [4, с. 163]. Зокрема, таким постає перед читачем містер Джеймс Даффі в оповіданні Дж. Джойса “Нещасний випадок”, де хронотоп дороги співвідноситься із протяжністю часопросторового тла між життям та смертю: “Він не мав ні приятелів, ні знайомих, ні церкви, ні віри. Його духовне життя плинуло осторонь від інших; своїх родичів він провідував рідко: або коли гостив у них на Різдво, або коли проводжав їх в останню путь на цвинтар” [5, с. 78].

Дослідження хронотопу дороги набуває особливої актуальності, адже “значення хронотопу дороги, – пише М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей та пригод” [2, с. 248]. Дорога, шлях чи путь, як у Дж. Джойса, так й у В. Підмогильного є справді тим локусом, за допомогою якого відбуваються кардинальні зміни не лише в житті героїв, а й у їхній свідомості. Наприклад, оповідач у “Проблемі хліба” В. Підмогильного переосмислює свій вчинок, а саме: замах на життя старого діда, згадує про наявність своїх моральних якостей: “Дорогою мені спало на думку, що личить перепросити діда за неприємності й з’ясувати йому якнайпростіше, що врешті ніхто з нас не винний: життя нас звело, змусило побитися, і коли вже нарікати, то тільки на життя” [6, с. 126]. У цьому контексті варто зауважити, що Ю. Лотман наголошує на метафоричності та символічності хронотопу дороги. Важливо, що тут автор розглядає просторовий образ дороги в її єдності з часовим тлом. Окрім того, “оскільки, – як зазначає Ю. Лотман, – художній простір стає формальною системою для побудови різних, у тому числі і етичних, моделей, виникає можливість моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, який уже виступає як своєрідна двопланова локально-етична метафора” [7, с. 255].

Ідея дороги життя чи то шляху життя в Дж. Джойса та В. Підмогильного є провідною, особливо маючи відношення до пошуку життєвого шляху жінки, видозмінюючись та відображаючи наявний образ світу: “Я маю жаль до жінок – вони нещасні: те, до чого їм треба було б іти, лежить уже позад них. Чи не гадають вони знайти щастя на новому шляху? О, чоловік давно вже йде цим шляхом, а щастя ще не знайшов!” [6, с. 130]; “Вона відчувала, як зблідли й похололи її щоки, і, заблукавши в своєму розпачі, як у лабіринті, стала благати Бога, щоб Він

указав їй шлях, указав, у чому її обов'язок” [8, с. 142]. Окрім цього, багатогранність структури хронотопу дороги дозволяє розглядати цей образ комплексно. Варто зауважити, що саме параметр руху позначає спрямованість героїв, їх шлях до визначеної мети. Відтак, вести мову про часопростір, оминаючи людину, нам видається неможливим. Цю думку, зокрема, підтримує О. Шупта-В'язовська, яка наголошує, що “потенційна вагомість літературознавчого терміна Бахтіна полягала у поєднанні часу і простору в людині; вчений зрозумів, що саме людина є найбільш очевидним і довершеним випадком єдності часу і простору, просторовою репрезентацією часу, тому його теорія хронотопу не випадково прямо пов'язана з образом людини в художньому творі” [9, с. 50]. Таким чином, під час аналізу літературного тексту варто апелювати до хронотопу, маючи на думці не лише час та простір, а й людину, її рух, дорогу, мету тощо.

Як Дж. Джойс, так і В. Підмогильний, надають дорозі доволі символічного значення, адже дорога мислиться ними як шлях до досягнення кращого життя, до перетворення та самореалізації. Такою виступає перед читачем Евеліна в однойменному оповіданні ірландського письменника, яка вірить, що подорож в іншу країну може змінити її життя на краще: “Якщо вона зараз поїде, то вже завтра буде з Френком у відкритому морі, на дорозі до Буенос-Айреса” [8, с. 142]; отець Бордел з оповідання “Благодать” збірки “Дублінці”, який наголошує, що дорога до Бога приведе людей до спасіння, а відтак тлумачить сакральний біблійний текст своїм прихожанам, вважаючи його “якнайкращим дороговказом для тих, кому судилося жити світським життям, але хто не хоче йти шляхами рабів плоті <...> Ісус Христос хотів указати їм шлях, давши за зразок тих-таки служителів мамони, що з усіх людей найменше дбали про справи духовні” [5, с. 93]; дитина з оповідання “Зустріч” Дж. Джойса, котра прагне завдяки уявній подорожі на Дикий Захід “хоча б на день вирватися з атмосфери шкільного нуду” [5, с. 69] та ін. У В. Підмогильного персонажі теж сподіваються зустріти щастя на шляху – як то жінки в пошуку кращого майбутнього в оповіданні “Іван Босий”: “Жінки вночі блукали шляхами з хворими дітьми, сподіваючись чуда. Бо, переказували, бачено, ніби вночі він ходить не сам, і той другий, що за ним – то янгол Божий, що приносить йому накази й їжу” [6, с. 133]; Віктор Хобровський (“Добрий Бог”), котрий прагне віднайти душевний спокій завдяки поїздки в село: “Віктор радів, що може поїхати. Навіть треба було йому поїхати, заспокоїтись після тих життєвих неприємностей, що спіткали його” [6, с. 33]; Тимергей (“Собака”), який зустрівши на дорозі собаку, хотів отримати за неї винагороду: “Від надій Тимергей сп'янів – йому зробилось тепло, перед очима попливли вулиці, а тіло здалося легким й рухливим, мов зроблене було з повітря. Тимергей посміхався радісно й чисто, як ставок у садку. Він ласкаво ляв себе, що не намислив раніше зауважити на вродливих собак” [6, с. 118 – 119].

Рідше дорога в ірландського письменника виступає ворожою, насиченою неприємностями життєвих колізій: “Він уявив собі брудну й огидну дорогу, її падіння. Подруга його душі! Він не раз бачив таких бідолах, що з порожніми пляшками та суліями шкандибали до найближчого шинку за порцією пійла. Боже мій, що за кінець! Очевидно, вона була нездатна до нормального існування, без жодної мети в житті, вона стала легкою поталою для згубних звичок – одна з тих бідолах, що на їхніх костях стоїть будова цивілізації. Але як могла вона впасти так низько! Як міг він так глибоко в ній обманутися?” [5, с. 81]; “Мабуть, я застудився по дорозі. Щось постійно стоїть у мене в горлі, харкотиння чи...” [5, с. 86]; “Він бився, що є сили, та дарма. Йому перепинила шлях юрба продажна” [10]. Такою ж непривабливою постає дорога в оповіданнях В. Підмогильного для Олеся Привадного (“Тайдамака”): “Люди йшли, сунулись уперед, а вона відходила назад спокійно й задумливо. Рівнина мовчала; жодного згуку не було чути, люди ступали тихенько й не розмовляли, щоб не порушити тиші. Навкруги під промінням місяця синіли сніги, й здавалось, що це перед очима не снігова рівнина, а безкрає глибоке море. Від цієї думки робилось трошки моторошно, й люди горнули один до одного” [6, с. 44]; для Тимоша (“Старець”): “Бризкаючи слиною, він рвонувся вперед, щоб наздогнати образника, вдарити його, провалити йому голову костуром і роздерти його пополювині, але колодка посковзнулась на каміннях, і Тиміш важко упав на бік” [6, с. 72] тощо. Зокрема у дослідженні “Простір і текст” В. Топоров пише про шлях, опираючись на міфологічну і релігійну традиції. Головним параметром у категорії простору автор вважає рух, як реальний, так і метафоричний. Дослідник описує шлях як рух до сакралізованого центру простору в міфопоетичній та релігійній моделях світу, як рух, що має свій початок і свій кінець, тобто “протилежний початку локус в тому відношенні, що він завжди – мета руху, його явний чи таємний стимул” [11, с. 259]. Таким чином, шлях здебільшого веде до очікуваного чи бажаного центру; при цьому виступаючи не лише в формі реальної дороги, але й метафорично – як позначення лінії поведінки (частіше моральної чи то духовної). Відмінною особливістю хронотопу дороги є те, що він може бути пов’язаний із хронотопом зустрічі. М. Бахтін твердить: “Тут можуть випадково зустрітися ті, хто нормально роз’єднаний соціальною ієрархією та просторовою відстанню, тут можуть виникнути будь-які контрасти, зіткнутися та переплестись різні долі” [2, с. 277]. Така доленосна зустріч, власне, відбувається в оповіданні В. Підмогильного “Іван Босий”, де наскрізно прочитується відмінність головного персонажа від людей, що його оточують, не лише в матеріальному, а й духовному плані. “Божого проповідника” бачать на шляхах, в степах, де відповідно відбувається осмислення людьми своєї інакшості: “Його слухали, схиливши голови, не насмілюючись підвести очі до обличчя, щоб не ошмалитись. Закінчивши, він поволі простував навмання, не оглядаючись, а люди дивились йому услід, повні сумніву й

страху. Коли він казав про мечі, які треба освятити, та про кров, якою треба принести жертву, в очах йому запалювався вогонь дикий, кулаки стискувались, і кийок високо підносився над землею. І ця кривава мова палила слухачів до кісток, заливала їм мозок малюнками лиха й огиди громадянської борні: перед ними поставали гріхи, що кожний їх мав, бо кожний привласнив чуже й зійшов із шляху, яким досі йшов був. Страх огортав усю їх істоту, і вони несли а собою додому пророчі погляди й пророчі слова” [6, с. 132] тощо.

Отже, як показав аналіз оповідань Дж. Джойса та В. Підмогильного, хронотоп дороги нерозривно пов’язаний з хронотопом зустрічі, адже саме зустріч посідає важливе місце в хронотопічній структурі творів. Прикметно, що такі зустрічі можуть також посприяти зміні людських бажань, прагнень та сталих уявлень про життя, та все одно вони не стають своєрідним поштовхом до зміни долі персонажів. Зауважимо, що мотив зустрічі в усіх випадках зазвичай тісно пов’язаний і з іншими мотивами, а саме: розлуки, втрати віри, страху. Відтак, варто відзначити цінність хронотопу дороги в межах формування та становлення художнього та національного образів світу кожного письменника.

Список використаної літератури

- 1. Копистянська Н. Х.** Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Х. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11 – 19.
- 2. Бахтин М. М.** Форми времени и хронотопа в Романах : очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. Бочаров С. ; Кожинов В. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
- 3. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234 – 470.
- 4. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
- 5. Гончаренко Е. П.** Читач написів (До 120-річчя від дня народження Джеймса Джойса) / Е. П. Гончаренко // Всесвіт. – 2002. – № 5 – 6. – С. 65 – 98.
- 6. Підмогильний В. П.** Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик / В. П. Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
- 7. Лотман Ю.** О русской литературе : Статьи и исследования (1958 – 1993). История русской прозы. Теория литературы / Юрий Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. – 848 с.
- 8. Гончаренко Е. П.** “Дублінці” Дж. Джойса у критиці 60 – 90-х рр. / Е. Гончаренко // Всесвіт. – 2000. – № 5 – 6. – С. 141 – 145.
- 9. Шупта-В’язовська О.** Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології / О. Шупта-В’язовська // Исторично-літературний журнал. – 2007. – № 13. – С. 49 – 54.
- 10. Джеймс Джойс.** Дублінці [вибрані оповідання]. Переклад Р. Скакуна, Е. Гончаренко / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/330/>.
- 11. Топоров В. Н.** Пространство и текст / В. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. –

C.227 – 285 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ecdejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html.

Сафіюк О. В. Хронотоп дороги в міському тексті (на матеріалі малої прози Дж. Джойса та В. Підмогильного)

У статті здійснюється спроба аналізу структурних ознак часопростору та хронотопу дороги в оповіданнях Джеймса Джойса та Валер'яна Підмогильного. Завдяки порівняльному зіставленню, авторка статті розглядає шляхи відображення хронотопу дороги в малій прозі ірландського та українського письменників, наголошуючи на його нерозривній єдності з хронотопом зустрічі.

Ключові слова: Джеймс Джойс, Валер'ян Підмогильний, часопростір, хронотоп дороги, хронотоп зустрічі.

Сафіюк Е. В. Хронотоп дороги в городском тексте (на материале прозы Дж. Джойса и В. Подмогильного)

В статье осуществляется попытка анализа структурных признаков пространственно-временного континуума, а также хронотопа дороги в рассказах Джеймса Джойса и Валерьяна Подмогильного. Благодаря сравнительному сопоставлению, автор статьи рассматривает пути функционирования хронотопа дороги в прозе ирландского и украинского писателей, отмечая его неразрывное единство с хронотопом встречи.

Ключевые слова: Джеймс Джойс, Валерьян Подмогильний, пространственно-временный континуум, хронотоп дороги, хронотоп встречи.

Safiyuk O. V. Chronotop of Municipal Text in Collection of Stories by James Joyce and Valerian Pidmohylnyi

The attempt to analyze some structural signs of chronotop in the stories by James Joyce and Valerian Pidmohylnyi is carried out in the article. Due to comparative analysis, the author observes how the chronotop functions in the works of the Irish and Ukrainian writers, paying special attention to its unity with time and space of meeting.

Key words: James Joyce, Valerian Pidmohylnyi, time and space, chronotop.

Стаття надійшла до редакції 29.09.2012р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – кфн, доц. Пасічник О. В.

УДК 821.111-311.6'06

Ю. С. Скороходько

**“ВЕЛИКИЙ ЛЕВИАФАН”, “НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ” – ЛИКИ
ВИКТОРИАНСКОГО ЛОНДОНА НА СТРАНИЦАХ
НЕОВИКТОРИАНСКОГО РОМАНА**

Одним из важнейших символов викторианской эпохи, образом, нашедшим отражение в английском неовикторианском романе младшего поколения (далее МВН роман), – романе, обращенном к викторианской эпохе и созданном в конце 1990-х – начале 2000-х годов, – является образ родоначальника и центра викторианского мира, носителя викторианской культуры и викторианского образа жизни, столицы Британской империи – Лондона.

Целью данной статьи является рассмотрение принципов художественного воплощения образа Лондона как центра викторианства на страницах МВН романа.

Викторианство – явление, ассоциирующееся прежде всего с городским образом жизни. Развитие городов стало толчком к формированию среднего класса, а именно представители среднего класса были подлинными викторианцами [1, с. 108; 2; 3]. В этой связи отметим, что эпоха викторианства стала периодом формирования и укрепления понятия “британство” (Britishness), которое было продуктом урбанизированного индустриального девятнадцатого века и одной из составляющих английского национального характера [4, с. 159; 5, с. 90]. Прежде, когда культуру и менталитет страны определяло сельское население, можно было говорить об “английскости” (Englishness) национального характера англичан, выраженной в любви к Зеленой Англии. Теперь же, с перемещением жизненного центра в индустриальные, бурно развивающиеся города, в характере жителей Великобритании все больше проявляются черты “британства”. Подчеркивая сочетание “английскости” и “британства” в окружающем англичан викторианском мире, писатель-неовикторианец М. Фейбер противопоставляет вольные просторы английской провинции, ароматные, дышащие легкостью лавандовые поля нечистотам и удушающим миазмам улиц Лондона. Английская деревня – это то, что ассоциируется с прекрасным, чистым, настоящим и возвышенным, а английский мегаполис – с уродливым, грязью, низменностью, жестокостью и обманом.

Итак, черты “британства”, принципы организации викторианского общества и викторианская эстетика сформировались во многом благодаря бурному развитию английских городов и, в первую очередь – Лондона, а также урбанистического образа жизни в целом. Столицу не только Англии, но и мира в XIX веке называли

“современным Вавилоном” – огромным котлом, где “варились”, жили бок о бок люди самых разных национальностей, вероисповеданий и уровня благосостояния [6, с. 167; 7; 8].

Лондон завораживал, покорял, заставлял жить своим стремительным ритмом. Многие викторианские писатели, поэты и художники посвятили свое творчество именно этому городу. Великолепие и убогость, богатство и нищета, сила и слабость, грязь и ухоженность лондонских улиц и людей, которые их населяют, отражены в творчестве Б. Дизраэли, Ч. Диккенса, Г. Мейхью, Э. Тrolлопа, О. Уайльда, Дж. Гиссинга, У. Тернера, Дж. Крукшенка, М. Брауна, и многих других. Лондон занимает особое место в произведениях Ч. Диккенса, одного из первых английских писателей-урбанистов: именно в этом городе происходит действие многих романов писателя. Побывав в Лондоне Ч. Диккенса можно в полной мере ощутить дух викторианства. Город становится центром, организующим вокруг себя происходящие события, местом действия, сценой, на которую один за другим выходят герои. Лондон и его улицы как театральные декорации обрамляют действие, они определяют поступки персонажей и направление сюжетных линий, а порой английская столица становится одним из персонажей викторианских романов.

Труд писателя и журналиста Г. Мейхью “Труженики и бедняки Лондона” (*London Labour and the London Poor*, 1851) и сочинение Ф. Энгельса “Положение рабочего класса в Англии” (*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, 1845) являются реалистичным описанием тяжелейших условий жизни рабочих, нищих и безработных, обитающих в Лондоне. Журнал “Панч” (*Punch*), одним из создателей которого был Г. Мейхью, также был посвящен жизни лондонцев. В сатирической форме “Панч” обличал социальные и политические проблемы Англии и ее столицы, говорил о насущных вопросах искусства, образования и культуры [9; 10; 11].

Труды викторианских писателей, философов, журналистов, общественных деятелей и художников создают полную и многогранную картину жизни Англии эпохи викторианства. Их творческое и научное наследие осваивают писатели конца XX – начала XXI веков, воссоздающие культуру викторианства в МНВ романе. Изображение Лондона в современной литературе опирается на его описания в книгах Ч. Диккенса, У. Теккерея, Г. Мейхью, Ф. Энгельса, О. Уайльда и многих других, а также на богатейший исследовательский и справочный материал, на обширную периодику того времени.

Лондон в романах Ч. Паллисера, С. Уотерс, М. Фейбера, Б. Старлинг, М. Кокса, Л. Джексона как бы сходит со страниц романов, очерков, периодических изданий и живописных полотен, созданных в XIX веке, однако изображается более мрачным и опасным. Читателя МНВ романа английская столица поражает огромными размерами, мощью, силой и глубокими контрастами. Не случайно неовикторианец

М. Кокс называет Лондон “Великим Левиафаном”, “Колыбелью всего сущего”, “Театром мирской суеты”, а Джонатан Барнс – “Новым Иерусалимом”. В романе “Смысл ночи” (*The Meaning of Night: A Confession*) М. Кокс сравнивает столицу мира XIX века с морским драконом, олицетворяющим собой все страшные земные силы и пожирающим всех, кто попадает ему в пасть. Город-Левиафан и своих жителей делает чудовищами, способными на низость, подлость и преступление: ветхозаветный Левиафан рождает современных Авеля и Каина – Эдварда Глайвера и Феба Даунта. Они были по-братски близки, но зависть и коварство приводят одного из них к смерти, а другого, как противопоставление библейскому Авелю, из благородного человека превращают в мстителя и убийцу, готовящего преступление на лондонской улице Каин-Корт.

Великий Левиафан-Лондон – это гигант, мегаполис, в котором богатство, красота и ухоженность Белгрейвии и Кенсингтонского сада соседствуют с уродливостью и опасностями беднейших лондонских районов – Уайтчепела, Сент-Джайлса и Боро. Так, семья миссис Саксби (Тонкая работа) – *Fingersmith*, С. Уотерс) живет на Друри-лейн, и там же происходят важные события в жизни персонажей романа. Совершенно очевидно, что С. Уотерс не случайно делает местом действия эту улицу. Современному английскому читателю, безусловно, знакомому со знаковыми лондонскими местами эпохи викторианства, понятно, что представляла собой Друри-лейн в то время. Эта улица была известна своими трущобами и распутством ее обитателей [12, с. 36–44]. На гравюре У. Хогарта “В ловушке сводницы” (*Ensnared by a Procuress*) из цикла “Карьера продажной женщины” (*Harlot's Progress*) изображена обычная для этих кварталов ситуация: бедная девушка из провинции, приехавшая в большой город в поисках заработка (мы видим ее с ножницами и игольником в руках), сразу же становится добычей сводни. Друри-лейн известна также и тем, что на ней был расположен Королевский театр “Друри-Лейн” – старейший действующий английский театр [12, с. 218–227]. Поэтому уже с первых страниц романа, на которых упоминается Друри-лейн, читателю становится понятно, что представляет собой дом миссис Саксби и ее семья, каково ее окружение, а также где маленькая Сью Триндер смотрела пьесу “Оливер Твист”, параллели с которой читатель обнаруживает по ходу повествования.

Вместе с Джоном Хаффамом (“Квинканкс” – *The Quincunx*, Ч. Паллисер) современный читатель исходит викторианский Лондон вдоль и поперек, спустится в его подземелья, познакомится с представителями практически всех социальных слоев города. Это становится возможным благодаря масштабным, предваряющим написание романа исследованиям, проведенным Ч. Паллисером: тщательным историческим разысканиям, работе с картами Лондона викторианской эпохи, со справочными изданиями, с газетами и журналами той поры, с книгами Ч. Диккенса и Дж. Гиссинга, с

документальними роботами Г. Мейхью и Ф. Энгельса. Выбирая место обитания для своих персонажей или площадку для развития действия в романе, писатели-неовикторианцы скрупулезно изучают историю данного места, детально продумывают его возможные связи с жизнью героев и с происходящими в ней прошлыми и будущими событиями. Отправляясь вместе с Джоном Хаффамом на Брук-стрит, читатель оказывается в фешенебельном районе Мэйфэр. Здесь жили знатные и богатые викторианцы [13, с. 71, 95]. Именно поэтому Ч. Паллисер поселил семейство баронета Момпессона на Брук-стрит, 48. Еще один из героев романа Ч. Паллисера, Генри Беллринджер, проживает в Барнардз-Инн (Barnards-inn). Первое упоминание о Барнардз-Инн встречается в исторической хронике 1252 года: это был дом тогдашнего мэра Лондона. Позже, в XV веке, в здании Барнардз-Инн обосновались принадлежащие “Судебным иннам” (Inns of Court) “Канцлерские инны” (Inns of Chancery) – корпорации солиситоров со школами подготовки юристов различных категорий. “Судебные инны” располагались в Барнардз-Инн до 1830 года, после чего уступили место арендуемым комнатам [14]. Зная предысторию и богатое прошлое одного из старейших и знаковых мест английской столицы, читатель понимает, почему Ч. Паллисер поселяет Генри Беллринджера, молодого человека, который изучает право и надеется стать юристом, именно здесь. Обращает на себя внимание и тот факт, что Барнардз-Инн, уже как гостиница, фигурирует в романе Ч. Диккенса “Большие надежды”. Это рождает в сознании читателя дополнительные аллюзивные связи с викторианской литературой, заставляет его выстраивать собственные параллели как с сюжетом романа “Большие надежды”, так и с творчеством великого викторианца в целом – т. е. участвовать в писательском сотворчестве.

Ч. Паллисера, глубоко и детально знающему топографию викторианского Лондона и образ жизни его горожан, удается добиться того, что читателю кажется: он вместе с героями романа писателя живет в викторианском Лондоне, ходит по его улицам, спускается под землю – в канализационные колодцы – вместе с тошерами. Тошеры (toshers), или береговые рабочие (shore workers), появились в Англии в викторианскую эпоху [15, с. 151; 16]. Они жили за счет того, что, спускаясь в городскую канализацию, собирали тряпки, кости, монеты, мелкие предметы – все, за что можно было выручить хоть немного денег [15, с. 151, 153 – 154; 16; 17]. Тошеры были и в семье Дигвидов, которых Ч. Паллисер вводит в число персонажей романа. Отец и сын Дигвиды, вынужденные промышлять в лондонских канализационных системах, старались скрыть свое занятие от других: работу тошеров, связанную с грязью, опасностями, унижением и болезнями презирали даже беднейшие лондонцы. Однако образы, созданные Ч. Паллисера, заставляют читателя уважать представителей самых низших слоев английского общества и сочувствовать им. Простые, честные и работающие Дигвиды похожи на прямодушных и трудолюбивых рабочих, описанных в трудах

Г. Мейхью [15, с. 307]. Так благодаря МНВ роману, которому свойственно обращение к маргинальным явлениям, к неизвестным и малопривлекательным сторонам жизни общества XIX века, современный читатель знакомится с образом жизни той социальной группы викторианского Лондона, о существовании и роде деятельности которой он мог бы узнать только из специальной литературы. Эта одна из низших сфер викторианского общества не удостоивалась места в художественной прозе викторианской эпохи.

Промышленная революция, социальные изменения, которые произошли в Англии в XIX веке, обусловили качественное развитие английских городов и рост численности городского населения. Число горожан постоянно росло за счет приезжающих в поисках лучшей жизни сельских жителей: к 1880-му году в английских городах проживало восемьдесят процентов всего населения страны. Проблема миграции населения стала в Англии одной из главных, а разница между индустриальным центром и зеленой провинцией на социальном, экономическом, мировоззренческом уровне была огромной. В романах Ч. Диккенса неизменно подчеркивается то неизгладимое впечатление, которое Лондон производит на прибывающих с периферии англичан. Шум многолюдного города, грязь, туманы и угольная гарь, дворцы и трущобы Лондона, его огромные размеры поражают Оливера Твиста, Эстер Саммерсон, Дэвида Копперфилда и многих других героев Диккенса. Способность викторианского Лондона поразить приезжего провинциала переносится и в МНВ роман. Нэнси Астли (“Бархатные коготки” – *Tipping the Velvet*, С. Уотерс), Мод Лилли (“Тонкая работа” – *Fingersmith*, С. Уотерс) заочно и при первом знакомстве подпадают под очарование английской столицей. Лишь со временем к девушкам приходит понимание жестоких законов жизни мегаполиса и разочарование в прежних идеалистических представлениях о Лондоне.

Таким образом современные романисты подчеркивают, что масштабные изменения, привнесенные в жизнь англичан эпохой правления королевы Виктории, начались именно с Лондона. Различие между большим городом и провинцией обнаруживается в МНВ романе и на сюжетном уровне. Лондон влияет на судьбы героев романов и кардинально меняет их: то, что возможно в английской столице – вовлеченность в бурную жизнь мегаполиса, знакомство с преступным миром и многое другое, – едва ли могло произойти в английской провинции.

Итак, образ английской столицы – один из центральных образов-символов МНВ романа. Лондон здесь – сердцевина викторианского мира, сцена, на которой проживают свою жизнь герои МНВ романа. Этот образ помогает дать полную и многогранную картину жизни Англии XIX века. Картины Лондона в современном романе позволяют писателю-неовикторианцу реализовать одно из важнейших качеств МНВ романа – тенденцию к маргинальности. Она проявляется в обращении к

неизвестным, малопривлекательным, табуированным сторонам жизни английского общества XIX века, о которых умалчивала викторианская литература. Неовикторианский Лондон обрисован более реалистично, предстает более темным, мрачным, безжалостным и опасным, чем у писателей-викторианцев.

Перспективы последующего исследования состоят в дальнейших изысканиях в области поэтики неовикторианского романа, сравнительного анализа викторианского и неовикторианского романа.

Список использованной литературы

- 1. Heilmann A.** *New Woman Strategies* : Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird / A. Heilmann. – Manchester : Manchester University Press, 2004. – 292 p.
- 2. Loftus D.** *The Rise of the Victorian Middle Class* [Электронный ресурс] / D. Loftus // BBC History. – 2011. – Режим доступа : www.bbc.co.uk/history/british/victorians/middle_classes_01.shtml.
- 3. Зброжек Е. В.** Викторианство в контексте культуры повседневности / Е. В. Зброжек // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 28 – 44.
- 4. Wellings B.** *England* / B. Wellings // *Nations and Nationalism : A Global Historical Overview* ; [Ed. by Herb G. H., Kaplan D. H.]. – Santa Barbara : ABC-CLIO, 2008. – P. 158 – 168.
- 5. Kumar K.** *The Making of English National Identity* / K. Kumar. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 367 p.
- 6. Disraeli B.** *Tancred* / B. Disraeli. – Whitefish : Kessinger Publishing, 2004 – 421 p.
- 7. Ackroyd P.** *London : The Biography* / P. Ackroyd. – New York : Anchor, 2003. – 848 p.
- 8. Disraeli B.** *London is a Modern Babylon* [Электронный ресурс] / B. Disraeli // *A Modern Babylon. The Life and Times of an Expat in London*. – Режим доступа : www.londonmodernbabylon.com.
- 9. History of Punch** [Электронный ресурс] // Punch.co.uk. – Режим доступа : www.punch.co.uk/index.html.
- 10. Allingham Ph. V.** *Punch, or the London Charivari (1841 – 1992) – A British Institution* [Электронный ресурс] / Ph. V. Allingham // *The Victorian Web*, 2011. – Режим доступа : www.victorianweb.org/periodicals/punch/pva44.html.
- 11. The Subjects of Punch Cartoons and Caricatures** [Электронный ресурс] // *The Victorian Web*, 2011. – Режим доступа : www.victorianweb.org/periodicals/punch/index.html.
- 12. Thornbury W.** *Old and New London* / W. Thornbury. – London : Cassell & Company, Ltd., 1878. – 576 p.
- 13. Sherwell A.** *Life in West London : A Study and a Contrast* / A. Sherwell. – London : Methuen & Co., 1897 – 188 p.
- 14. Barnard's Inn Hall (About us)** [Электронный ресурс] // Gresham College. – Режим доступа : www.gresham.ac.uk/about-us/barnards-inn-hall/barnards-inn-hall.
- 15. Mayhew H.** *London Labour and the London Poor* / H. Mayhew. – New York : Cosimo, Inc., 2009. – V. 2. – 2009. – 546 p.
- 16. Louttit C.** *The Novelistic Afterlife of Henry Mayhew* [Электронный ресурс] / C. Louttit // *Philological Quarterly*. – 2006. – Summer-Fall. – Режим доступа : www.findarticles.com/p/articles/mi_hb3362/is_3-4_85/ai_n28576993.
- 17. Allen M.** *Mayhew on Tosher's, Cesspool-Sewermen, and Rat Catchers*

[Електронний ресурс] / М. Allen // The Victorian Web, 2009. – Режим доступу : www.victorianweb.org/history/work/toshers.html.

Скороходько Ю. С. “Великий Левиафан”, “Новий Єрусалим” – обличчя вікторіанського Лондону на сторінках неовікторіанського роману

Автор даної статті робить спробу розглянути принципи зображення Лондону на сторінках неовікторіанського роману молодшого покоління. Дослідження показало, що вікторіанський Лондон в неовікторіанському романі молодшого покоління виглядає більш реалістичним; столиця Англії постає більш темною, похмурою, безжальною і небезпечною, ніж у письменників-вікторіанців.

Ключові слова: неовікторіанський роман молодшого покоління, вікторіанство, вікторіанська література, Лондон, маргинальність.

Скороходько Ю. С. “Великий Левиафан”, “Новый Иерусалим” – лики викторианского Лондона на страницах неовикторианского романа

Автор данной статьи предпринимает попытку рассмотреть принципы изображения Лондона на страницах неовикторианского романа младшего поколения. Исследование показало, что викторианский Лондон в неовикторианском романе младшего поколения более реалистичен; столица Англии предстает более темной, мрачной, безжалостной и опасной, чем у писателей-викторианцев.

Ключевые слова: неовикторианский роман младшего поколения, викторианство, викторианская литература, Лондон, маргинальность.

Skorokhod'ko Y. S. The “Great Leviathan”, a “New Jerusalem” – Images of the Victorian London in the English Neo-Victorian Novel

The article examines the literary image of London in the late neo-Victorian novel. The study shows that the portrait of the Victorian London in the late neo-Victorian novel is dramatically realistic. The capital of Great Britain in the late neo-Victorian novels looks more dark, gloomy, ruthless, and dangerous than it looks in the Victorian novels.

Key words: late neo-Victorian novel, Victorianism, Victorian fiction, London, marginality.

Стаття надійшла до редакції 15.09. 2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д.ф.н, проф. Іщенко Н. А.

УДК : 008 (477–25)

В. Л. Степанищенко

**КУЛЬТУРНИЙ ЛАНДШАФТ КИЄВА У МІСТИЧНОМУ РОМАНІ
В. ДАНИЛЕНКА “КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО”**

Тема Києва починає активно експлуатуватися російськими та українськими класиками художньої літератури протягом XVIII – XX ст. Започаткували цю лінію М. В. Гоголь (“Тарас Бульба”, “Вій”) та М. С. Лесков (“Почему в Киеве дороги книги?”, “Печерські антики”). Яскравою постаттю, яка продовжила розвивати київські мотиви у своїх романах, став М. А. Булгаков (“Біла гвардія”, “Майстер і Маргарита”), а в українській літературі це, передусім, В. К. Винниченко (“Записки кирпатого Мефістофеля”) і В. П. Підмогильний (“Місто”). Окреме забарвлення місто отримує в контексті літературної діяльності шістдесятників: В. Шевчука, В. Симоненка, Л. Костенко та ін. В XXI ст. з’являються такі романи, як “Андріївський узвіз” (2007) В. Діброви, “Дім з химерами” (2009) О. Ільченка, “Кохання в стилі бароко” (2009) В. Даниленка [12, 102], які позначилися містичною тематикою, зокрема символічних образів-атрибутів Києва, що формують загальну композицію міста.

У даній роботі ми зосередили увагу саме на романі під назвою “Кохання в стилі бароко”, який, за задумом автора, покликаний пробуджувати людей від культурного забуття. Містичний роман є саме тим випадком, коли мета виправдовує засоби. Адже про вартісність тексту, як прикладу зразкової класичної літератури, мова йти не може, бо це, беззаперечно, масова література. Але автор і не намагається досягти художньої досконалості, його метою є “введення читача в літературу для очищення душі та голови” [8]. Зосередження на проблемах взаєпроникнення історії міста в історії життя його жителів зумовлюють актуальність дослідження, яка полягає у розкритті культурної панорами Києва крізь призму історії архітектурних надбань, змістифікованих у романі початку XXI ст. “Кохання в стилі бароко”.

Мету роботи – виявлення особливостей культурного ландшафту Києва в романі В. Даниленка – планується вирішити за допомогою таких завдань: 1. з’ясувати зміст поняття “культурний ландшафт”; 2. виявити своєрідність інтерпретації В. Даниленком класичного образу міста; 3. дослідити шляхи взаємодії архітектурної форми та закладеного в неї змісту.

Початок XX ст. був відмічений введенням в систему наукових понять терміна “культурний ландшафт”. У документах ЮНЕСКО, з діяльністю якої найчастіше пов’язують даний термін, він трактується як результат спільної творчості людини та природи [10, с. 23], але даний концепт поєднує багато проблем, пов’язаних як з природою, так і з

діяльністю людини, що призводить до певних розбіжностей у поясненні даного терміну. У російській географічній науці термін “культурний ландшафт” означає хороший, антропогенний ландшафт, який після цілеспрямованої зміни стає функціональним та естетично виразним. Друге визначення окреслює термін як певну місцевість, яка протягом довгого історичного періоду була місцем проживання певної групи людей, що є носіями певної системи культурних цінностей. І, по-третє, під культурним ландшафтом розуміють ландшафт, в формуванні та розвитку якого значну роль відіграли духовні та інтелектуальні цінності [10, с. 17]. Але головним компонентом, який поєднує три тлумачення, все-таки залишається взаємодія людини та оточуючого середовища на основі певної культурної парадигми. Часто культурний ландшафт ототожнюють із поняттям “територія”, “простір”, “місце”, але попри це є науковці, котрі розширюють межі даного терміну. Зокрема, В. Калущков та А. Іванова пояснюють явище культурного ландшафту як культуру етнічної спільноти, яка сформувалася в певних природно-географічних умовах, взята в її цілісності [10, с. 17].

У системі культурних ландшафтів простежується ієрархічна будова. Відповідно до Конвенції про Всесвітню спадщину всі культурні ландшафти поділяються на три основні категорії (але, зауважимо, що це лише найзагальніша категоризація): 1) цілеспрямовано сформовані, тобто рукотворні (відзначені чіткою просторовою організацією); 2) природно сформовані, або ті, що еволюціонували (природні компоненти змінюються, набуваючи нових якостей, під дією зовнішніх сил); 3) асоціативні (природні ландшафти, що мають культурну цінність, а культурна складова представлена ментальною формою) [13].

Отже, бачимо, що культурний ландшафт є складною багаторівневою структурою, в основі якої знаходиться культурний спадок, цінності, властиві певній епосі та конкретній спільноті людей, що здатна перетворювати, змінювати природний ландшафт на антропогенний.

Так як культурний ландшафт вміщає особливості того етносу, який творить його, то, відповідно, він є скарбницею безцінної інформації про досвід, факти життя та побут народу. Знання приховані під певним кодом, шифром, дещо подібним до кросворду, який складає каркас роману В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”. Атмосферу загадки, передчуття потаємного зумовлює аранжування, яке вводить автор для обрамлення твору. Час, коли відбувається дія, – пізня осінь: падає лапятий сніг, кава з булочками у затишному кафе на Подолі, дегустація вина у ресторані на Гоголівській, вистава з символічною назвою у театрі Франка, завдяки чому ми мимоволі втаємничуємося у майбутнє дійство. Головними діючими персонажами є Горгуля з Великої Житомирської, Атланти з Костьольної, Каріатида на вулиці Пилипа Орлика та Володимирській, Повітруля та Русалка на Будинку з химерами, брати Нечистюки Тім та Сім на будинку зі шпилем, що знаходиться на вулиці

Ярославів Вал, і, безперечно, найдраматичніша “особа” – Заплакана Вдова. Усі вони, за словами Повітрулі, “істоти публічні”. З праці Р. Арнхейма “Мистецтво та візуальне сприйняття” дізнаємося про те, що неживі предмети наділені справжніми фізіономічними якостями, маскується припущенням, що ці предмети завдяки ілюзорній – “зворушливій помилці” антропоморфізму та первісного анімізму – наділяються людською виразністю” [3, с. 378], яка переноситься на оповідачів роману. Персоніфікація використовується як один із найчастіше вживаних прийомів, вірогідно для того, щоб зобразити місто інакше, як прихисток демонічних сил, що вже давно влаштувалися на будинках Києва. Усі вони тримають балкони чи підтримують колони або ж є невід’ємною частиною міських стін, що нібито підштовхує читача до того, що в Києві панують чужорідні істоти, які тримають під контролем вихор людського життя.

У статті “Київ як локус культурної пам’яті. Досвід новітньої літератури” Я. Поліщук, досліджуючи питання зображення Києва в літературі, звертається до роману “Кохання в стилі бароко” як до одного з яскравих прикладів, зазначаючи, що твір В. Даниленка в повному сенсі слова киевоцентричний, тобто акція “Кохання в стилі бароко” не могла би розігратися в жодному іншому місті [12, с. 106]. Народна сакральність міста поєднується з історизмом, тому що, вочевидь, містичні мотиви черпаються з джерел праць, яким уже близько двісті років, – це “Нарис Історії міста Києва” (1836) та “Літопис і опис міста Києва” (1858 і 1868) М. Закревського, який на сторінках роману постає Аполінарієм Закревським – автором книги під назвою “Містичний Київ”. Це й створює своєрідний образ згаданих у романі споруд та пам’яток.

Архітектура, яка розпочинає знайомство, – це Будинок невітійної вдови, Будинок з химерами, Будинок з Каріатидами, аптека з атлантами на вулиці Саксаганського. Перша загадка кросворду: “Родичка тих, що сидять біля вікна з очима, змащеними фарбою зеленого будинку, вразила стару поміщицю в саме серце, заклавши в її свідомість думку про скору смерть, бо так захотілося качуру з носом папуги ара” [7, с. 32], – приводить Колядевича та Юлію до будинку Вишневіської на Подолі, який дивною історією зв’язаний із Зеленим будинком з котами, які, будучи ритуальними тваринами, є одними з можливих порталів між світом реальним та містичним. Іншою сполучною ланкою є міст Патона, де так часто відбуваються аварії, за ним слідує забутий Зелений театр, брама Заборовського, яку замурували та Лиса гора, яка вважалася з давніх часів місцем відьомських зборів: “У підземеллях Лисої гори є перелаз на той світ, який з’єднує світ живих і мертвих. Колись у Вальпургієву ніч на лису гору злітали відьми з усієї Європи і збиралися померлі розпутні жінки. Через цей перелаз до нас проникають духи добра і зла” [7, с. 46]. Усі ці місця дихають, відчувають, одухотворюються у романі, антропологізуються, і, зрештою, говорячи словами архітектора Колядевича: “Хто сказав, що будинки мертві?” [7, с. 44]. Яскравим

прикладом є опис, яким Горгуля бачить Київ перед світанком: “Над Деміївкою висить запах карамелі та солоду від цукерні “Рошен”, Повітрофлотський міст пахне здобою, Труханів острів – збудженими чоловічими та жіночими тілами, нічні клуби пахнуть парфумами та змазкою кондорів” [7, с. 36].

Можемо простежити, що у творі автор звертається до непомітних на перший погляд будинків, які є індивідуальними, “відірваними” від певної структури, такі, що не належать до комплексів-заповідників або палацових будівель. Р. Арнхейм, досліджуючи художнє мистецтво, писав: “Кожний елемент витвору мистецтва є необхідним у розкритті загальної теми, яка зображає природу оточуючого світу. У цьому сенсі ми знаходимо символізм навіть у тих творах, які здаються на перший погляд лише зображенням досить нейтральних об’єктів” [3, с. 383]. Але, чи не простежуємо ми аналогії в зображеній В. Даниленком архітектури, де він намагається окреслити культурний ландшафт Києва, використовуючи окремі локуси міста.

Для аналізу такого літературного твору як роман “Кохання в стилі бароко”, де основна увага зосереджена на взаємозв’язаному ланцюжку, елементи якого складають: взаємини головних героїв, оповідь істот, історія будівель, важливу роль відіграють такі чинники, як форма та закладений зміст, адже, навіть, люди – носії певної форми, але наділені глибоким внутрішнім світом, а монументи, як бачимо, мають здатність до того, щоб оживати. Це і не дивно, тому що В. Даниленко вустами головного героя мовить, що Київ є таким містом, де людина може стати каменем, а камінь людиною [7]. Варто лише згадати сумну історію Атланта з Костьольної: “Кого я люблю? Я люблю свого старшого брата. Він завжди намагається взяти на себе більшу вагу, хоча від балкона в нього пошкоджена спина. За іронією долі в нашому будинку розмістився центр лікування захворювань хребта. Але хто його буде лікувати? Він же – атлант” [7, 30].

Форма, набагато швидше, аніж колір може викликати певні асоціації у мисленнєвій діяльності, за її допомогою часто створюються візії, тому візуальне уявлення – це не маніпуляції природи, а психічні еквіваленти предметів та явищ дійсності, забезпечені відбитками умов їхнього існування в середовищі [4, с. 9]. Нерозривне існування форми та змісту в архітектурних картинах В. Даниленка підкріплюється тим, що мистецтво слугує засобом терапії, поверненням до естетичної краси, яка у всі часи високо цінувалася. За допомогою детективних, містичних мотивів, автор адаптує нас до тієї дійсності, яку прагне створити, аби донести вже розкодоване послання. “Мистецтво може настільки безпомилково передати події та факти, що вони з набагато більшою силою, ніж у буденній практиці, пред’являють свої вимоги та претензії” [4, с. 278].

Отже, визначивши зміст поняття “культурний ландшафт” ми виявили, що не зважаючи на широкий спектр тлумачень даного терміну,

обов'язковою є наявність моменту одухотворення, вкладення духовних цінностей у кузню націотворення. А так як межі між мистецтвом та світом стають нечіткими, то навіть ієрархічний поділ ми зараз не можемо адаптувати до сучасної ситуації, тим не менше, що термін цей знаходиться на стадії розвитку. Але, вірним залишається одне, – мистецтво, яке формує характер нашого життя є таким, що несе в собі знання. Знання В. Даниленка, двобічне. Адже подана романтизована інформація подана як легенда, міф, за що читач чіпляється. У той самий час роман є відвертим зверненням до традиційності.

Але, апелюючи до Р. Арнхейма, варто згадати його пророчі слова про те, що любовні інтрижки з чисто формальними почуттями, захопленість примітивними втіхами насилля та еротики призвели до того рівня, який ми маємо сьогодні в галереях та музеях. Ці твори середнього гатунку здаються талановитими, але мало до чого зобов'язують, не ставлячи перед собою певної мети [4, с. 279]. Гатунок роману “Кохання в стилі бароко” важко визначити на даному етапі. Він ще не пройшов випробування часом, але, напевне, можна визначити, його перспективне значення для київської теми в історії та літературі.

Список використаної літератури

- 1. Архитектура.** Программа по истории украинского искусства, 2. – К., 1956. **2. Арнхейм Р.** Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. – М. : Стройиздат, 1984. – 193 с. **3. Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с. **4. Арнхейм Р.** Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – 352 с. **5. Білецький П. О., Горбачов Д. О., Димшиць Е. О., Кара-Васильєва Т. В., Карпова Г. В.** Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського / Н. Ю. Асеєва (відп. ред.). – К. : Наукова думка, 2000. – 240 с. **6. Веденин Ю. А., Кулешова М. Е.** Культурный ландшафт как объект культурного и природного наследия / Ю. А. Веденин, М. Е. Кулешова // Известия АН. Серия географическая. – 2001. – № 1. – С. 7 – 14. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://cultland.ru/articles_culture.html. **7. Даниленко В.** Кохання в стилі бароко / В. Даниленко. – К. : ЛА “ПІРАМІДА”, 2011. – С. 7 – 189. **8. Дудко Н.** Володимир Даниленко : “Львів не впускає в себе чужинців” // Ратуша, 2009. – [Електронний ресурс] // Режим доступу : http://ratusha.lviv.ua/v_danulenko.html. **9. Колбовский Е. Ю.** Ландшафтное планирование : учебное пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Е. Ю. Колобовский. – М. : Издательский центр “Академия”, 2008. – С. 9 – 13. **10. Кусков А. С., Арсеньева Е. И.** Культурный ландшафт как ресурс для развития регулируемого туризма : современные представления и подходы к типологии / А. С. Кусков, Е. И. Арсеньева // Устойчивое развитие туризма : направления, тенденции, технологии : Сборник материалов междунар. научно-практ. конференции. – Улан-Удэ:

БІП, 2005. – С. 15 – 25. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tourlib.net/statti_tourism/kuskov3.htm/. **11. Поліщук Я. О.** Київський бестіарій / Я. О. Поліщук. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2009/12/11/kyjivskyj-bestiarij/>. **12. Поліщук Я. О.** Київ як локус культурної пам'яті. Досвід новітньої літератури / Я. О. Поліщук// Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2012. – № 20 (207). – Ч. III. – С. 100 – 110. **13.** Систематика культурних ландшафтов. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bluecat.com.ua/ru/design/landscape/>

Степанищенко В. Л. Культурний ландшафт Києва у містичному романі В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”

У даній роботі детально розглядається інтерпретація Володимиром Даниленком класичного образу Києва. Аналізується побудований автором культурний ландшафт міста та звертається увага на закладені міфопоетичні смисли. Визначається межа між часткою реального та фантастичного у романі “Кохання в стилі бароко”.

Ключові поняття: містичний роман, культурний ландшафт, місто, киевоцентричний.

Степанищенко В. Л. Культурный ландшафт Киева в мистическом романе В. Даниленка “Любовь в стиле барокко”

В данной работе детально рассматривается интерпретация Владимиром Даниленком классического образа Киева. Анализируется построенный автором культурный ландшафт города и обращается внимание на вложенные мифопоэтические смыслы. Определяется граница между долей реального и фантастического в романе “Любовь в стиле барокко”.

Ключевые понятия: мистический роман, культурный ландшафт, город, киевоцентрический.

Stepanishchenko V. L. The Cultural Landscape of Kyiv in the Mystic Novel “Barrocco Love” by V. Danilenko

The subject of this research is Volodymir Danilenko's interpretation of the classical image of Kyiv. We analyse the cultural city landscape built by author and concentrate on mythical poetical meanings. We also draw the line between the reality and fantasy in the “Barrocco Love”

Key words: mystery novel, cultural landscape, city, kyivocentric.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н., доц. Вишницька Ю. В.

УДК 821.161

Л. Г. Стороженко

**ГЕНЕЗА УРБАНІСТИЧНИХ МОТИВІВ
У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ТЕНЕТИ**

Місто є невід'ємною складовою культури та історії суспільства. Починаючи з кінця XIX ст. європейські філософія та соціологія збагачуються низкою нових урбаністичних концепцій, виникнення яких зумовлене не стільки бурхливим зростанням міст, промисловості й потребами в робочій силі, що слугувало масовому відтоку населення з сільської місцевості, скільки еволюцією свідомості, що виявляла тяжіння до іншого рівня культурного буття, утвердження нового типу особистості, яку відрізняє прагнення створювати власний простір, традиції й цінності. Саме цей період характеризується завершенням процесу формування людської свідомості, що зазнала змін в умовах міського середовища, її трансформацією в культурний архетип, коли в образі міста зливаються крайні межі свідомості “я” і “буття”.

Поряд з вивченням просторової організації, історії, соціології та психології міста, важливе місце займає дослідження образів міста, його художніх репрезентацій та символічного наповнення, зосереджується увага на вивченні урбаністичних тем і мотивів у творчості письменників, як представників певного літературного періоду.

До початку минулого століття українське письменство уникало художнього відображення міста як соціокультурного феномену. Як слушно зауважує С. Павличко: “В українській літературі з її закомплексованістю на природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю” [1, с. 207]. Передусім, це пов'язано з соціально-історичними факторами, адже процес урбанізації в Україні розпочався лише наприкінці XIX ст. й особливо активізувався в першій третині XX ст.

Саме на цей час (1920 – 30-ті рр.) припадає і творче життя Бориса Тенети. Його невеликий за обсягом літературний доробок є своєрідним художнім явищем, в якому органічно поєднані дві тенденції тогочасної національної літератури – традиційна (реалістична) і новаторська (модерна). Остання розглядається в ракурсі актуалізації мотивів, популярних у тодішній західноєвропейській літературі, серед яких чільне місце займає згадуваний феномен урбанізованого соціуму, його репрезентація та впливи на сприйняття людиною дійсності, адже “у європейських літературах урбанізм, як відомо, асоціюється з модернізмом” [1, с. 206].

Звернення Бориса Тенети до європейської урбаністичної проблематики, як віддзеркалення епохи песимістичних настроїв,

неприйняття нової жорстокої моралі, де людина втрачає свою значущість та індивідуальність, не випадкове ще й тому, що власне світовідчуття письменника співзвучне тривожним національним настроям, зумовленим складною добою першої третини минулого століття та передчуттям неминучих історичних катаклізмів. Метою нашої розвідки є дослідження виникнення та процесу розвитку міських мотивів у творчості Бориса Тенети, своєрідності відтворення міста письменником у прозових творах і поезії.

У 1926 році побачило світ оповідання “Місто” (однойменний роман соратника-“ланчанина” Бориса Тенети В. Підмогильного з’явиться тільки через рік), символічна назва якого вже становить сконденсовану проблему урбанізованого соціуму, його взаємодію з людиною, як невід’ємною складовою міського середовища. Місто є не просто “темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [1, с. 206]. Підтвердження цьому знаходимо вже в перших рядках оповідання: “Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти лише той, хто так любить його... Я люблю його, як може любити лише той, хто бачить в ньому майбутнього паростки... Я так люблю те місто прокляте, що ненавиджу до смерті...” [2, с. 17]. Такий дуалізм у сприйнятті міста підкреслює внутрішнє протистояння головного героя, який відчуває себе вигнанцем у місті, сприймає місто як пастку, що “...як кам’яна труна, захоче в собі найкращі сили, висмоктує кров, витягує жили...” [2, с. 17].

Суперечливість думок головного героя, зумовлених урбанізованим способом життя, спонукають до осмислення внутрішнього “я”. Так, міркуючи над сенсом свого існування після переїзду до міста, головний герой констатує, що тепер для нього навіть смерть батьків всього лише епізод. У його душі сум’яття – невже і смерть сестри з часом “стане епізодом? Може, через 10 – 12 років, сидячи в теплій кімнаті, я скажу, закурюючи: – А в 192... (такому-то) році у мене сестра вмерла, це було саме тоді, як приїздив театр Франка... Гарний був театр а-х-х-а (позіхну)... І забуду я про довгі зимові вечори, про голод і злидні забуду я, і про серце шматочками на підлозі, і про нерви вузликом зв’язані. Забуду про все...” [2, с. 21].

Проте прагнення жити у місті перемагає і поступово пускає коріння, створюючи специфічні стосунки між головним персонажем і містом. Психологічна самотність героя в урбанізованому соціумі ховається у ньому самому, він не може її позбутися. Відтак, не він “підкорює” місто, а місто – його. Сприйняття міста, його окремих елементів не є однакоим для всіх, адже слід враховувати, насамперед, емоційно-психологічний стан особистості під час сприйняття об’єкту. Кожна рецепція індивідуальна і залежить від конкретних подій, ставлення до оточуючої дійсності, пам’яті про колишній досвід тощо. Через пізнання міста як своєрідного середовища, що охоплює соціальний

світ, духовні та матеріальні умови становлення та існування особистості, людина, власне, і пізнає саму себе.

Місто в оповіданні виступає не стільки тлом, необхідним для художнього розгортання еволюції головного персонажа, скільки “повноцінним художнім образом” [3, с. 12], що діє, впливає, живе своїм життям. Цілісним завершеним естетичним образом, сприйняття і усвідомлення якого загострюється в пограничному, перехідному стані свідомості головного героя, бачимо місто і в повісті “Гармонія і свинушник” (1927 р.). Борис Тенета, віднайшовши власний художній спосіб світовідтворення та вирішення проблеми розвитку особистості, майстерно показує зміни щодо ставлення до урбанізованого соціуму в свідомості й світосприйнятті головної героїні повісті. Місто, що так вабило дівчину, яка, мабуть, на рівні підсвідомості вважала його своїм спасінням, ототожнювала його з іншим життям, адже це “життя цікаве, зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим... де життя на тисячі фарб грає, де люди будують нове й не такі забиті та темні, як тут...” [4, с. 54], згодом розчаровує Катерину, бо “не звикла вона ще до міста... лякали люди, високі кам’яні гроби...” [4, с. 55]. Борис Тенета вкотре доводить, що урбанізований соціум та все, що знаходиться в ньому, не виправдовують обнадійливих сподівань, а несуть тривогу, розлуку, смерть: “Великі будинки... впадуть і роздушять... Таки роздушили” [2, с. 21].

Генезу урбаністичних мотивів простежуємо чи не у всіх прозових творах Бориса Тенети “Безробітній” (1925 р.), “Голод” (1927 р.), “П’яниці”(1930 р.), “Дні” (1934 р.) та ін.

Прямо (використання образу власне міста, його алегоричних образів та порівнянь з “драконом”, “тисячовуличним огненным павуком”, “цюцею”, “кам’яною труною”...) чи опосередковано, через зовнішні характеристики, описи подій, речей, душевних станів, як невід’ємних атрибутів урбаністичного соціуму, Борис Тенета показує місто, як певне соціокультурне явище, що впливає на формування відповідного соціально-психологічного типу героїв – особистостей, наділених певною раціональністю. Міський житель реагує здебільшого розумом, а не почуттями. Справжні почуття не знаходять місця в урбанізованому соціумі, а герої, наділені глибоким духовним світом, мають трагічну долю. Відтак, виникає процес зворотності світосприйняття, внаслідок чого духовне життя забарвлюється прагматизмом і розрахунком, що призводить до збайдужілості та моральної спустошеності.

Підтвердження цьому знаходимо і в поезії Бориса Тенети. Образ міста становить глибинний пласт художнього змісту в поетичному доробку автора. Наявність урбаністичних мотивів у поетичних рядках митця ще раз доводить, що місто, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого, є своєрідним кроком до його усвідомлення, спробою осягнути абсурдне теперішнє буття через минуле:

А у місті дні такі розбиті,

А любов'ю всі торгують тут.
Я не марю вже степовим літом,
Я забув про косу золоту...
А ві сні мене гукав і кликав
Вогкий голос чорної землі,
Щоб я знову став рудим і диким
І таким бентежним, як колись... [5, с. 7].

Художнє мислення Бориса Тенети у русі урбанізаційних процесів, підкріплене власне авторським стилем відображення оточуючої дійсності, спрямовується на розкриття змін, які відбуваються у світосприйнятті героя під впливом осягнення міста:

Хто хоч на мить в сталеві очі міста
Поглянув, прагнучи і бур, і боротьби,
Життя того як порване намисто
Не позбирать на брукові в юрбі... [6, с. 5].

Як і у прозі, у поетичних творах Бориса Тенети місто становить цілісний, завершений естетичний образ, завдяки чому виходить на рівень ідеалу, який шляхом зміни сприйняття реальності змінює і саму реальність, породжуючи нову сутність і цінності.

Показовим у характеристиці митцем урбанізованого соціуму є художнє протиставлення міста периферійним сільським пейзажам, як втіленню істинного, духовного:

Не до діла скучив за своїми
Махряком і сіном запашним...
Сонце б'є хвостами золотими
І у небо синій лине дим...
Маки там, а за парканом – рожі,
Далі – степ, дорога і загати... [7, с. 9 – 10].

Важко не погодитися з дослідником проблем міста, німецьким філософом і соціологом Г. Зіммеlem, який беручи за основу психологічний та соціологічний аспекти, розглядаючи процес становлення, розвитку та буття людини в урбаністичному середовищі, приходять до висновку, що контраст, який існує між життям великого міста та містечка чи селища, з характерним для них повільним і рівномірним духовним та розумовим ритмом, і є “фундаментом нашого духовного життя” [8, с. 315].

Місто першої третини минулого століття, як і сучасне місто, є не тільки осередком культурних та історичних зрушень, а й об'єктом естетичного сприйняття, що вимагає різних підходів до тлумачення суті урбанізованого соціуму, його образу, проблем, місця людини у ньому. Борис Тенета, звертаючись до урбаністичних мотивів, від твору до твору проводить думку про необхідність навчитися жити у жорстокому, спустошеному духовно, суспільстві; гармонізувавши власний внутрішній світ, залишатися людиною (у всіх розуміннях).

Авторське світобачення, художні прийоми моделювання урбанізованої дійсності дають можливість говорити про високий гатунок творчого доробку Бориса Тенети на перетині традицій українського

художнього слова та західноєвропейської філософії, в контексті модерністської естетики першої третини минулого століття.

Список використаної літератури

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с. **2. Тенета Б.** Місто / Б. Тенета // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 17 – 21. **3. Лілік О.** Художні особливості екзистенціальної прози / О. Лілік // Українська література. – 2008. – № 4. – С. 6 – 9. **4. Тенета Б.** Гармонія і свинушник / Б. Тенета // Життя й революція. – К. – № 8. – 1927. – Ч. I. – С. 48 – 75. **5. Тенета Б.** Знов мені приснилися... / Б. Тенета // Життя й революція. – К. – 1926. – № 6. – С. 7. **6. Тенета Б.** Немає слів... / Б. Тенета // Життя й революція. – К. – 1926. – № 3. – С. 5. **7. Тенета Б.** Цю весну... / Б. Тенета // Вільна думка. – 1992. – № 3. – С. 9 – 10. **8. Зіммель Г.** Великі міста і духовне життя / Г. Зіммель // Незалежний культурологічний часопис “І”. – 2003. – № 29. – С. 315 – 325.

Стороженко Л. Г. Генеза урбаністичних мотивів у творчості Бориса Тенети

Стаття присвячена дослідженню генези міських мотивів у художньому доробку Бориса Тенети. Зосереджено увагу на своєрідності авторського світовідчуття та відтворенні письменником урбанізованого соціуму в прозових творах та поезії.

Ключові слова: місто, урбанізований соціум, образ, символ.

Стороженко Л. Г. Генезис урбанистических мотивов в творчестве Бориса Тенеты

Статья посвящена исследованию генезиса городских мотивов в художественном наследии Бориса Тенеты. Сосредоточено внимание на своеобразии авторского мироощущения и воссоздании писателем урбанизированного социума в прозаических произведениях и поэзии.

Ключевые слова: город, урбанизированный социум, образ, символ.

Storozhenko L. G. Genesis of Urbanism Reasons in Work of Boris Teneta

The article is sanctified to research of genesis of municipal reasons in artistic heritage of Boris Teneta. Attention is concentrated on originality of authorial attitude and recreation by the writer of the urbanized society in prosaic works and poetry.

Key words: city, urbanized society, character, symbol.

Стаття надійшла до редакції 3.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2.09

К. О. Тимофєєва

**АНТИУРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ
В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША**

На сучасному етапі розвитку постіндустріального суспільства, коли найкращі досягнення науково-технічного процесу обернулися катастрофічними наслідками для людей, постає питання про збереження духовного життя людини при розумній достатності матеріальних потреб. У міському соціумі з його загрозою перевантаження людина втрачає гуманістичні цінності й право на вільне життя. У місті особистість болісно шукає себе, осмислюючи навколишній світ, здебільшого зазнає поразок і стає “зайвою людиною”, втрачає душевну гармонію. Проблема урбанізації знайшла відображення в працях сучасних українських літературознавців В. Агєєвої, Ю. Бондаренка, Ю. Безхутрого, М. Слабошпицького, Г. Штоня, В. Фоменко. У той же час мусимо зазначити, що ще в ХІХ ст. П. Куліш зробив помітний внесок у розробку означеного питання.

На матеріалі епістолярної спадщини письменника та його публікації “Листи з хутора” розглянемо такі засадничі положення як “антиурбанізм” та “хуторянство”. У згаданих матеріалах не знайдемо висловів про потребу розвивати промисловість, однак письменник досить гостро виступав проти урбанізації. Скажімо, у листах “Про городи й села” зустрічаємо таку нищівну критику міста: “Нехай догнивають у вас по городах тиї поскребки цивілізації, що мов з домовини упирі, на свіжу кров кидаються! І нехай ми лучче будемо до віку вічного в латаній сїром’язі ходити, ніж людський сльози квартами міряти” [5, с. 247].

У П. Куліша одним із головних закидів місту є те, що в мегаполісі, мовляв, багато бідних і мало багатих: “Не завидуємо ми городянським дивам великим, ні городянському комфорту; бо що нам по тому всьому, коли в городах тільки сота доля Божого люду живе в достатках і всіми тими дивами користується, а тисячі голів людських, як риба об лід, побиваються і розум їх, як та дитина в чужої матері, чучверів” [5, с. 254].

“Листи з хутора” П. Куліша – це ціла обвинувачувальна промова проти міста й міського життя. Антиурбаністичні настрої знаходимо також у приватному листуванні письменника: “Я едва живу от нравственной усталости”, “Я изнемогаю от срочных работ”, “Там я покупал свое существование ценою изнурительных трудов” [10, с. 421] та ін.

Закордонні міста, як і вітчизняні, теж гнітили вразливу душу митця. Мандруючи Європою, П. Куліш приглядався до індустріалізованої цивілізації, проте не захоплювався нею. У листі до

I. Хильчевського (товариша Куліша з молодих літ. – Т. К.) із Флоренції від 1 лютого 1869 р. письменник ділиться своїми враженнями: “... я переїхав у Венецію. Там на біду страшений морський туман, а під прокляту карнавальну годину – насилу знайшли хатину... А біснுவатий чортячими голосами верещить зо всіх боків! Вирвавшись з сього пекла, насилу і добравшись до Флоренції, – і тут холодно, сиро, дощ, хата під небом, та й туди з землі долітає карнавальське верещання. Нічого в світі нема такого ненавидного, як сей галас і свистання у сто свистків разом. І ні на одну півгодину із 24 годин не замовкне пекельна тривога скаженого народу! Думає, що вмру. Вийти не можна, бо улица захрясла народом та божевільними возами, і куди не підеш, усюди народ скаженіє. Дивувався я, що Італія не знає нічого кращого над московські балагани з їх мекеканнями, писком, верещаннями, свистом, диким гиком, реготом, поганими завиваннями і всякою огидою для уха і ока. Тепер бачу, що москалі переняли свій ледачий гармидер балаганний, своє безумне галасування і передражнювання чортяк на масниці у сієї ледачої черні, зіпсованої римлянами, гунами, оварами, і т. д.” [1, с. 192].

П. Куліш бачить фальшивість цивілізації, а міську людину з її чуттєвою переобтяженістю серця знаходить штучною й неприродною: “В городах, особенно больших городах, где люди оспаривают друг у друга каждый шаг и на нескольких квадратных сажнях строят тысячи своих затей, отрекшись от простой природы, вытиснив ее совершенно душною цивилизациею, человек никогда не будет этого чувства испытывать из-под груза разных опущений, бременящих его сердце” [10, с. 422]. Митець проповідує філософію відходу з міста й втечу в природу, звільнення людини від ваги почуттів, що їх породжує велике місто. “А поэтому необходимо возвращаться иногда к первобытной дикости и суровости души, убежать хоть на краткое время на берега пустынных волн, в широкошумные дубравы... Насколько я поэт, настолько и для меня составляет насущную потребность жизни” [10, с. 422].

У місті П. Куліша охоплює своєрідна ностальгія – нудьга за природою, де “... соловьи поют сотнями. Запах черемухи делает воздух густым, точно, как будто с него собраны сливки и влита в чашу мотроновской жизни. Здесь особенно хороши две поры года – весна и осень. Они всегда поражают меня новизною, точно как будто я от роду не видал ни такой весны, ни такой осени... Лето же у нас такое роскошное, что жаль им пренебрегать ради городской жизни” [3, с. 25]. Як усі творчі особистості, П. Куліш розраду знаходить у спогляданні природи: “Вечером, по захождении солнца, мы гуляем в своем саду, как в бальзамической аптеке, и нам кажется, что соловьи нигде не поют, с такой энергетикой, как у нас” [9, с. 277]. У листі П. Куліша із маєтку де-Бальменів від 14 серпня 1856 р. до дружини Олександри знаходимо яскравий образ природи: “А все-таки солнце сідало в Линовиці, мов у раю; у воді дерево іграло, наче шовки та саєти; гуси кричать і плещуть серед ставу. Тихо – як у Бога на небі; а сонце все позолотило, і кожен з нас,

здалось, серед зеленої садовини мов на картині” [10, с. 422]. В іншому листі знаходимо: “Не умею Вам рассказать, как я тосковал по своим густым, широкошумным дубровам, глядя на жидкие березы и на печальные ели петербургской тундры” [10, с. 422].

Перебуваючи далеко від рідного дому, він душею лине туди й бачить себе в оточенні рідної природи. “Тут ми не знаємо ні вітру, ні холоднечі. Любо, як у нас на провесні” [1, с. 170], – пише Куліш з Венеції в листі до І. Хильчевського від 5 жовтня 1870 р. А в листі з Петербурга до О. Кониського від 10 травня 1861 р. він зауважує: “Хатину мою гуртом упорядкуєте. Дарма, що мене нема, та моя душа там житиме ... Колись там засяду під осінню непогідь. А влітку ледачий з мене робітник: усе хочеться дивитися як сонечко сяє, та блукати по застумах зелених” [1, с. 179]. Багату уяву письменника не полишає образ рідної домівки, і він у листі від 23 лютого 1863 року до того ж адресата зазначає: “Писати до мене у Борзну, бо од весни не втічу звідсіля нікуди. Тут весна найкраща: навкруги гаї та дуброви коло хутора Мотроновки. Я й собі буду хуторець Піддубень. Стоїть на леваді три дуби вкупі, та такі ж гарні! Так я купив леваду і коло тих дубів зроблю будиночок і всяку оселю. Колись як не здужатиму швендяти по світу, заберусь у свою хатину та й сидітиму, мов горобець в стрісі” [1, с. 171, с. 180].

Оселившись після тульського заслання у столиці, Пантелеймон Куліш відчув на собі всі принади великого міста. Під впливом розчарування в Петербурзі та тамтешній журналістській діяльності Куліш вирішив назавжди змінити міське життя на хутірське. М. Жулинський зауважував з цього приводу: “Хутір як форма практичного втілення руссоїстської ідеї гармонійного життя серед природи і як духовний оазис національної самобутності – такий ідеал упевнено захоплював Пантелеймона Куліша” [2, с. 23]. Хутірське життя, на думку П. Куліша, дає людині змогу вільного вибору. Свідчення цьому знаходимо у листі письменника до Мотрони Білозерської (матері його дружини) від 13 травня 1853 р., у якому він висловив своє бажання відвідати хутір Мотронівку, “...чтоб подышать свободою, которая только и существует здесь. Я разумею под словом свобода совершенный произвол в употреблении своего времени и в выборе людей, с которыми желаешь видеться” [4, с. 108].

Митцю хотілося відсторонитися від міського життя, від ускладнених урбаністичних відносин, що тиснули на нього, та повернутися до хутірського натурального господарства, де все своє, де існує бажаний соціальний спокій загального вдоволення. Хутір зробився його остаточною метою. Таким став для нього куточок Лубенщини, про що він напише в листі до М. Білозерського від 26 червня 1853 р.: “Главная цель нашей поездки достигнута или, по крайней мере, может считаться достигнутой: обетованная земля отыскана. Теперь мы обеспечены навсегда борщом, варениками и другими предметами первой потребности” [10, с. 426]. У згаданому листі спостерігаємо Кулішеву

захоплення околицями Лубен: “... вам представится множество самых романтических скатов с живописными мазанками, с природными рощами и, кажется, также природными садами, перелазами, и все это поделено на такие картинные планы, которых никогда не выдумать воображению художника” [10, с. 426 – 427].

Думки про рідну домівку та хутірське життя, ніколи не покидали письменника. Навіть перебуваючи за кордоном, Куліш із Варшави писав до кобзаря Остапа Вересая в листі від червня 1966 р.: “... нехайна робота держить мене далеко від мого хутора та ще й довго держатиме. Хоч же часом і важко буває серцю на чужині... Великої тут треба праці... Тим то й до свого хутора ніколи мені повернутись. Та все ж колись упораюсь трохи, то прибіжу хоч на малий час до дому... Як буду колись у хуторі коло пасіки віку доживати, то й тебе, Остапе, притулю коло себе, і щодня з тобою про старосвіччину розмовлятимем і про козацьку славу співатимем” [1, с. 186]. Хоч як важко на чужині, але Куліш як високо освічена людина розумів переваги здобутків європейської цивілізації, і в листі з хутора Піддубень до І. Хильчевського з великою гіркотою зізнавався: “Тепер же мені треба їхати в Чернігів, а там те, а там інше, то гляди – ще місяць упливе, мов та днина. Отак у цьому мертвому краю зникає за ні за що вік людський! Все, що я зробив за сей місяць туту, можна б – їй богу – зробити в Німеччині за два дні, та ще й без досади, без тривоги, без нудьги. А вони хочуть Європу попереджувати, дурні!” [1, с. 198)]. Сам митець не відкидає користі від закордонних мандрівок: “А покищо виїжджаю я оце погуляти по Європі, та покупатись у морі, щоб набрати сили до нової праці”, – Куліш занотував у листі до А. Кобилянського від 9 квітня 1861 р. [1, с. 170 – 171]. У листі з Венеції до І. Хильчевського від 27 серпня 1870 р. Куліш зізнається: “А покищо, то й Венеція втішає нас, мов доброго чоловіка писанка на Великдень. Забуваєш усю гидотну, на яку надививсь, сидячи дома мовчки. Душа здається крилатою, а в серці ані крихітки туги” [1, с. 199]. Куліш – людина емоційна й діяльна в листі до О. Кониського від 23 січня 1861 р. стверджує: “Хто сидить на одному місті, то хоч би й книжок багато читав, а розумний такий не буде, як той, хто по світах швендяє” [1, с. 167)]. Як і в кожній мислячій людині, його погляди на один і той же предмет під впливом часу та обставин дещо змінюються. У листі з Варшави від 16 листопада 1865 р. до О. Вересая Куліш зазначає: “Ну, і живеться нашому братові у Варшаві таки й геть добре. Воно б то в хуторі було краще сидіти, та не всім же пасічникувати або пахарствувати” [1, с. 183].

П. Куліш був великим Ратаєм (псевдонім письменника) української духовної ниви і присвятив все своє життя безкорисливому, жертвовному служінню українській справі. Літературознавець В. Петров у своїй праці “Куліш-хуторянин (Теорія хуторянства і баївчанський період 1853 – 1854)” зазначає, що коли письменник оселився на хуторі, у нього прокинувся “ледачий хохол”, який тільки й мріє “їсти лежачи” вареники. П. Куліш своїм життям і діяльністю спростовує це твердження, до того ж усі прогресивні творчі винаходи людини були засновані на природному бажанні позбавити себе рутинної, обтяжливої праці, і Куліш не був у

цьому винятком. Не погоджуємося з думкою Ю. Луцького, висловленою в передмові до книги “Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані”, що хутірське життя довело “його до деякого звуження світогляду, до певної провінційності”. Несприйняття міста Кулішем, на наш погляд, було швидше інтуїтивним передчуттям тієї загрози, яку несло місто людству. Пантелеймон Куліш виявив таку цільність світогляду, характеру, переконань, безкомпромісність у досягненні життєвої мети, яку ще мали Т. Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. Людина з університетською освітою, європейським мисленням, він посідає чільне місце в українській літературі [11].

Хуторянське життя стало для Куліша своєрідним вирішенням проблеми самотності творчої особистості. Поет, на його думку, повинен бути хуторянином. Це головна теза, чим відрізняється Куліш від своїх попередників. Джерелом його творчих здобутків, за твердженням самого митця, “была чистая любовь к человеку, к его простой сельской жизни” [10, с. 422]. В основі теорії хуторянства П. Куліша – принцип подвійності природи людини. Душа та тіло людини завжди перебувають у конфлікті. Виходячи з такого розуміння людської природи, Куліш будує свою теорію хуторянства. Саме хутір з його натуральним господарством дає відчуття природного вільного життя, є джерелом усіх земних радощів, дає можливість відкинути усе зайве, непотрібне. Ніяка наука, європейська цивілізація не в змозі цього дати, тому Куліш закликає уникати міського життя. У теорії хуторянства знайшло своє відображення глибоке переконання письменника в національних ідеалах і цінностях минулого, їх неодмінному культурному відродженні та ствердженні в народному житті. Його епістолярний доробок дає цікаву картину Кулішевої особи та стає початковим етапом у дослідженні теми урбанізації в українському літературознавстві.

Список використаної літератури

1. Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. – Н.-Й.; Торонто: УВАН, 1984. – 326 с. **2. Жулинський М.** У праці каторжній, в трагічній самоті /М. Жулинський // Куліш П. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 586 с. **3. Зеленська Л.** “Ганна Барвінок (життєпис на основі епістолярної спадщини)” /Людмила Зеленська. – Чернігів, 2001. – 136 с. **4. Куліш П.** Повне зібрання творів. Листи: У 2-х т. /Пантелеймон Куліш. – К.: Критика, 2009. – Т. 2. – 670 с. **5. Куліш П.** Твори: У 2-х т. /П. Куліш. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 586 с. **6. Куліш П.** Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / П. Куліш. – К.: Укр. світ, 2005. – С. 139–381. **7. Лист Куліша П. О.** до Білозерської-Куліш О. М. від 21 серпня 1856 р. // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України [далі – ІР НБУВ]. – Ф. І. – № 28773. **8. Лист Куліша П. О.** до Білозерської-Куліш О. М. від 21 серпня 1856 р. // ІР НБУВ. – Ф. І. – № 28788. **9. Нахлік Є. К.** Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Докум. – біогр.

студія / Є. К. Нахлік. – К.: Укр. письменник, 2006. – 351 с. **10. Петров В.** Куліш-хуторянин (Теорія хуторянства і баївщанський період 1853 – 1854) /В. Петров // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах. – К.: ФСРМ, 2000. – Вип. 37 – 38. – С. 420 – 432. **11. Погребенник В.** Пантелеймон Куліш /В. Погребенник// Бібліотечка “Дивослова”. – 2007. – №2. **12. Фоменко В. Г.** Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. ...д-ра філол. н. / 10.01.01 – українська літ. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2008. – 40 с.

Тимофєєва К. О. Антиурбаністичні мотиви в епістолярній спадщині Пантелеймона Куліша

У статті висвітлюються антиурбаністичні настрої П. Куліша на основі його приватного листування. Аналізуються соціологічні міркування митця про місто й село, Європу та хуторянство.

Ключові слова: епістолярна спадщина, лист, хуторянство, місто, цивілізація.

Тимофеева Е. А. Антиурбанистические мотивы в эпистолярном наследии Пантелеймона Кулиша

В статье раскрываются антиурбанистические настроения П. Кулиша на основе его частной переписки. Анализируются социологические размышления писателя о городе и деревне, Европе и хуторянстве.

Ключевые слова: эпистолярное наследие, письмо, хуторянство, город, цивилизация.

Timofeeva K. O. Antiurbanism Reasons in the Epistolary Inheritance of Pantelejmon Kulish.

In the article the antiurbanism moods of P. Kulish are illuminated on the basis of his private correspondence. The sociological disserting of artist is analysed upon a city and village, Europe and hutoryanstvo.

Key words: epistolary inheritance, sheet, hutoryanstvo, city, civilization.

Стаття надійшла до редакції 4.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

УДК 821.112.2

Л. Л. Фіненко

**МІСТО І ЗАПАХИ (ЗА РОМАНОМ П. ЗЮСКІНДА
“ЗАПАХИ. ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ”)**

Роман П. Зюскінда “Запахи. Історія одного вбивці” після свого виходу у світ у 1985 році довгий час був бестселером. Пояснюється це передусім тим, що автор цього неперевершеного твору талановито змалював нетривкий світ запахів, одночасно зобразивши володарем цього світу людину, яка є відчуженою від звичайного життя. Але не тільки це сприяло успіху книги німецького письменника. Визначальна роль у романі відведена містам, на території яких виявляє свою геніальність Жан-Батіст Гренуй.

Роль міста в становленні індивідуальності головного героя важко недооцінити. Гренуй народився в найогиднішому місці Парижа, в Парижі він зростав, був у Монпельє, жертвами його ставали переважно дівчата з Грасу. Але почнемо з Парижа.

Автор роману обрав головним місцем дії Париж. Цей вибір не випадковий: столиця Франції, місто кохання і чарівних ароматів, символ геніальності та високого мистецтва. Де, як не в Парижі, міг народитися митець по-справжньому геніальний. Але Париж у “Запахах...” виступає антиподом Парижа сучасного, геніального своєю красою. На сторінках роману французьку столицю описано так: “І, звичайно, в Парижі сморід стояв найбільший, бо Париж був найбільшим містом у Франції. А в самому Парижі, знову ж таки, було місце, в якому сморід панував аж надто нестерпний. Це місце між вулицями О’Фер та де ля Феронері, а саме на Кладовищі невинних” [7, с. 4]. Саме в найогиднішому місці Парижа та Франції й народився Жан-Батист Гренуй. Це не могло не відбитися на становленні героя, розвитку його особистості, геніального дару, адже відразу після народження він стає антиподом міста, антиподом суспільства. Дитина, що була приречена на смерть, вижила, ставши єдиною людиною в місті і країні, яка не мала запаху. І саме це викликало підсвідому відразу в тих, хто контактував з маленьким Гренуєм.

Слід згадати, що головним у творі є мистецтво запахів, тобто в його фундамент, за словами, Е. Венгерової, перекладача роману російською мовою, закладено “метафору запаху як універсального підсвідомого, всеосяжного зв’язку між людьми” [11, с. 84]. З усього цього стає зрозуміло чому П. Зюскінд вибирає місцем дії твору міста, а не, скажімо, села. У великих містах видимий зв’язок між людьми, згуртування проти небезпеки, як явище, майже зникають, а тому в героя німецького письменника є більше можливостей реалізувати свій талант. До того ж саме міста надають йому можливість вчитися не тільки

сприймати запахи, але й зберігати їх. Так у Парижі його вчителем виступає Бальдіні, у якого він навчився використовувати прийом сублімації для збереження запаху.

У романі наявний мотив подорожі від топосу до топосу, опис одного міста змінюється описом іншого. Але подорож має закільцьовану структуру: вона починається і закінчується в Парижі. Використовуючи прийом подорожі, автор показує, відкриває читачеві зміни в особистості головного персонажа, зокрема – зростання його таланту. Кожне нове місто привносить частину своєї геніальності, свого аромату в загальну палітру генія Гренуя.

Почалася ж ця подорож через ненависть до людей, ненависть до міста. Проте хіба може людина, у володіннях якої знаходиться найдивовижніше мистецтво, не реалізувати свого таланту. Д. Затонський відмічав: “Наслідуючи святих схимників, наш мандрівник сім років провів у темряві та самотності. Але це благо розчинення в божественному ефірі одного прекрасного дня порушив “сморід пустки”, викликаний відсутністю запаху” [6, с. 74]. Після цього герой продовжив свою подорож до Грасу, де він і здійснив свої найвідоміші вбивства. Але спочатку було Монпельє.

Монпельє виконує неоднозначну роль у становленні головного персонажа, але воно вказало йому шлях до слави. Можна сказати, що в цьому місті він зрозумів психологію натовпу, який постійно женеться за чимось цікавим, дивовижним. Після зустрічі з “філософуючим маркізом Тайяд-Еспінасом, заклопотаним виведенням свого абсолюту – “флюїду смерті” [3, с. 77], Гренуй кардинально змінюється. Перебуваючи в маркіза, він навчився носити маску (виготовляв парфуми, що надавали йому того чи того запаху) і вирішив змусити людей полюбити себе. Це стало вирішальним моментом на шляху до формування Гренуя-вбивці. Влада над людьми давала йому не тільки задоволення, але й викликала у свідомості Жана-Батиста відчуття вседозволеності.

Місто Монпельє одночасно зробило Гренуя частиною натовпу (людський запах, який він створив) і посилило відчуття власної індивідуальності й геніальності.

Розповідаючи про життя свого персонажа в Монпельє, автор торкається передусім філософських питань існування людини в суспільстві. Змальований П. Зюскіндом натовп, одночасно постає і великою масою людей, і світом мрій персонажа роману, який хоче бути частиною світу, але здійсненню цієї мрії заважає його геніальність. Х. Ортега-і-Гасет про феномен натовпу, маси сказав: “Маса зминає усе несхоже, незвичайне, особистісне і краще. Хто не такий, як усі, хто думає не так, як усі, ризикує стати зневаженим” [9, с. 309]. Гренуй намагається стати таким, як усі, але він не такий, і ця його нетиповість дратує інших.

Особистість повинна вирішувати, ким їй стати в суспільстві, який шлях обрати. Жан-Батист не керує собою, ним править проведення, його геніальність, необхідність творити мистецтво будь-якими методами.

У цьому полягає його щастя. Але обставини, з якими зіштовхується протагоніст роману в містах, лише змушують його обрати шлях вбивці-генія, відстороненого від світу. У філософській концепції Х. Ортеги-і-Гасета на такий розвиток подій є відповідь: “Жити – це вічно бути засудженим на свободу, вічно вирішувати, чим ти станеш у цьому світі. І вирішувати без втоми та без перепочинку. Навіть віддаючись безнадійно на волю випадку, ми приймаємо рішення – не вирішувати” [9, с. 310]. Але без суспільства, маси ніхто нічого вирішити не може, навіть Гренуй. Керуючись реакцією натовпу на його новий запах, він вирішує продовжити шлях “злого генія”.

У постмодерністському романі П. Зюскінда дія неможлива без відтворення картини міст – ареалу мистецтва, який одночасно створює і вбиває індивідуальність, намагається привласнити собі її заслуги. В. М. Назарець стверджує, що “в образі Гренуя можна вбачати парадигму митця ХХ століття – митця, захопленого своїм талантом і бажанням володарювати над світом” [8, с. 32]. Бажання отримати владу над світом найбільш яскраво проявляється в дії роману під час зображення міста Грас. Це місто стає ареною вбивств Жана-Батіста Гренуя заради створення універсального аромату кохання. Грас став ареною розквіту його таланту.

Одночасно з показом еволюції Жана-Батіста, П. Зюскінд змінює не тільки зовнішні декорації дії, але й внутрішні. Передусім це видно в більш тісному взаємозв'язку між жителями невеликих міст. Варто згадати, що вбивство Гренуем першої дівчини в Парижі залишилось майже непоміченим, а вбивства дівчат у Грасі об'єднали жителів цього міста, сплотили їх навколо єдиної мети – знайти вбивцю. Тобто автор роману “Запахи. Історія одного вбивці” розвиває також думку про різну психологію великих і маленьких міст. На його думку, шлях до порятунку суспільства полягає в більш тісній взаємодії всіх його членів.

Місто Грас було метою головного героя роману. У ньому Гренуй бачив свою творчу майстерню. У романі згадується: “Джузеппе Бальдіні завжди вимовляв цю назву з мрійливим захопленням. Це, мовляв, Рим запахів, земля обітована всіх парфумерів, і хто не пройшов тутешньої школи, той немає права зватися майстром” [7, с. 189 – 190].

Волею долі Гренуй знайшов у Грасі не тільки школу, а й матеріал для своїх парфумів кохання. Цим матеріалом стали дівчата неперевершеної краси, зовсім юні, схожі на бутони ще нерозкритих квіток. На думку, Жана-Батіста, вони володіли найпрекраснішим ароматом у світі. Але чим зумовлені ці злочини головного героя твору П. Зюскінда? Невже тільки особливостями життя Гренуя? Можна з упевненістю говорити, що всі дії та вчинки, навіть смерть героя, зумовлені головною проблемою твору. Центральна проблема “Запахів...” – “прагнення світової гармонії, певного абсолюту і його недосяжність – визначає художній конфлікт твору” [10, с. 39].

П. Зюскінд зображує Грас містом-символом двох начал: потворного та прекрасного. Потворним є Гренуй у цьому місті, його вузькі, затоплені багнюкою вулиці та площі і т. д. Прекрасна ж у місті навколишня природа, а найбільше – дівчата з неповторним ароматом.

Частина роману про Грас підіймає дещо інші проблеми, ніж ті, які постають під час зображення життя героя в Монпельє. На перший план виходить проблема збереження мистецтва, проблема відповідальності, проблема взаємодії потворності та краси. Важливими в цій частині роману є й елементи психоаналізу. У книзі “Аромати та запахи в культурі” зазначено: “Ослаблення нюху, необхідне для залучення до культури небезпечно. Обмеження, які воно накладає на лібідо, роблять індивіда менш щасливим і можуть стати джерелом психозів і неврозів” [1, с. 206]. Варто зазначити, що “Фройд виявляє низьку роль нюху в західній цивілізації” [1, с. 207]. Відштовхуючись від теорії психоаналізу З. Фрейда, можна зробити висновок про те, що неабияку роль у вбивствах дівчат Гренуєм відігравав фізіологічний фактор, який однак пов’язується у З. Фрейда зі становленням особистості в культурному середовищі.

Але зростання головного персонажа в культурному плані (неєвропейському) супроводжувалося зростанням його професіоналізму, набуттям ним страхітливої геніальності. Гренуй навчився процесу мацерації, холодної ароматизації та найжахливішому – раптовому вбивству жертви заради збереження її аромату. Та процес виготовлення парфумів не був спонтанним. Він набуває ознак справжнього мистецтва, яке потребує геніальності та працелюбності. Мистецький підхід до праці в Жана-Батіста є в такому епізоді твору: “До людських запахів взагалі він був байдужим. Людський запах він міг досить добре імітувати сурогатами. Гренуй прагнув аромату конкретних людей: тих надзвичайно рідкісних особистостей, що надихали на любов. Вони й стали його жертвами” [7, с. 215].

П. Зюскінд намагається передати аромат кожного міста, у якому побував протагоніст його роману. Цей аромат передається за допомогою слів, але читач його відчуває. Варто сказати, що “оповідь, побудована на нюху, різко відрізняється від звичайної “реалістичної” прози, оскільки тут значно складніше передбачити, що саме виникне під час прочитання перед уявним поглядом (а точніше кажучи, “уявним нюхом”) читача” [2, с. 594].

Жертвами Жана-Батіста в Грасі стають 24 дівчини, головною з яких виявляється Лаура Ріши, дочка одного з найбагатших жителів міста. Їй випало на долю стати перлиною колекції Гренуя. Бачимо, що місто Грас асоціюється в романі не тільки з величезною кількістю ароматів, але й зі смертю. У цьому місті персонаж П. Зюскінда “не шукає чуттєвої насолоди, його пристрасть пов’язана з його геніальним обдаруванням” [5, с. 178]. Саме у Грасі протагоніст П. Зюскінда досягає вершини влади, але й розуміє всю свою нікчемність, неможливість стати богом серед

людей, бо насправді їх підкорює створений ним аромат, а не сам він. Із думками про свою нікчемність, урятований від страти своїм генієм, Жан-Батіст повертається в Париж.

Не зважаючи на те, що романна дія відбувається в трьох містах, найбільш символічним містом твору є Париж. Образ цього міста уособлює в собі красу і гидоту людського життя та підкреслює інтертекстуальність роману “Запахи. Історія одного вбивці”. Помітним є порівняння автором Парижа з біблейським Єрусалимом на початку і особливо в кінці твору. Символічний образ міста поєднується з символічним образом Гренуя, який так і не став богом на землі, адже володів нетривким царством запахів. Зрозумівши це, він добровільно йде на смерть, скоюючи самогубство. Але Гренуя не можна назвати Христом, бо він “як диявол, досягнувши бажаної влади над людьми перевтіленням в ангела, – не отримує очікуваної насолоди” [4, с. 83].

Образ Жана-Батіста Гренуя в романі далеко неоднозначний. Слід зауважити, що П. Зюскінд показує в своєму творі ніцшеанську надлюдину, яка еволюціонує майже до бога, але від нудьги помирає (самогубство). Подорож містами, вивчення способів збереження запаху своїх жертв, вбивства – це гра для Гренуя, реалізація якої неможлива без фону. Париж, Монпельє, Грас – це всесвіт нудьгуючого бога. Молодий Ніцше “знаходить у світобудові лише театральну гру бога: “Світ – це сон і дим перед очима того, хто від віку не знає спокою” [9, с. 217 – 218].

Одночасно з показом еволюції Жана-Батіста, П. Зюскінд змінює не тільки зовнішні декорації дії, але й внутрішні. Передусім це видно в більш тісному взаємозв'язку між жителями невеликих міст. Варто згадати, що вбивство Гренуєм першої дівчини в Парижі залишилось майже непоміченим, а вбивства дівчат у Грасі об'єднали жителів цього міста, сплотили їх навколо єдиної мети – знайти вбивцю. Тобто автор роману “Запахи. Історія одного вбивці” розвиває також думку про різну психологію великих і маленьких міст. На його думку, шлях до порятунку суспільства полягає в більш тісній взаємодії всіх його членів.

Роман П. Зюскінда “Запахи. Історія одного вбивці” вражає довершеністю змалювання таємного життя міст. У Парижі, Монпельє, Грасі є речі про існування яких здогадується лише одна людина – Жан-Батіст Гренуй. Він впливає на ці речі, створюючи своє особливе мистецтво. Але й міста впливають на нього, одночасно виховуючи великого митця і вбивцю. Своє щастя головний персонаж роману “Запахи. Історія одного вбивці” знаходив у створенні парфумів кохання, за допомогою яких він хотів досягти влади над людьми. Але під кінець своєї подорожі містами Жан-Батіст зрозумів головне – щастя знаходиться не в парфумах, а в знаходженні свого місця в житті. Але геній майже завжди народжується не у свій час.

Список використаної літератури

1. Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1 / Сост. О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 616 с. 2. Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2 / Сост. О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 672 с. 3. **Бігун Б.** Митець і його творіння за постмодерністської доби / Б. Бігун // Всесвітня література. – 2002. – № 5 – 6. – С. 75–81. 4. **Білоцерківець Н. Г.** Геніальна компіляція / Н. Г. Білоцерківець // Всесвітня література. – 2002. – № 5 – 6. – С. 81 – 83. 5. **Євченко Н. В.** Інтертекстуальність як засіб організації тексту у постмодерністському романі П. Зюскінда “Парфуми: Історія одного вбивці” / Н. В. Євченко // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – 2011. – Вип. 55. – С. 178 – 181. 6. **Затонский Д.** Некто Жан-Батист Гренуй, или Жизнь, самое себя имитирующая / Д. Затонский // Всесвітня література. – 2002. – № 5 – 6. – С. 71 – 74. 7. **Зюскінд П.** Парфуми: Історія одного вбивці: Роман / П. Зюскінд. – Х. : Фоліо, 2006. – 287 с. 8. **Назарець В. М.** Монстр від самого початку (Роман П. Зюскінда “Запахи”) / В. М. Назарець // Зарубіжна література. – 2003. – № 6. – С. 30 – 33. 9. **Ортега-и-Гассет Х.** Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с. 10. **Первак О. П.** Пересторога тим, хто естетство видає за естетизм (До трактування роману П. Зюскінда “Запахи”) / О. П. Первак // Всесвітня література. – 2002. – № 4. – С. 39. 11. **Чертенко О. П.** Мандри руйнами штукарського храму (Огляд творчості Патріка Зюскінда) / О. П. Чертенко // Всесвітня література. – 2002. – № 5 – 6. – С. 84 – 86.

Фіненко Л. Л. Місто і запахи (за романом П. Зюскінда “Запахи. Історія одного вбивці”)

У статті досліджується роль міста у романі П. Зюскінда “Запахи. Історія одного вбивці”. Проводиться аналіз впливу кожного окремого топосу на особистість головного героя. Утверджується думка про неможливість досягнення ним особистого щастя. Наголошується на мінливості мистецтва запахів. Автор статті прагне показати еволюцію протагоніста роману від міста до міста.

Ключові слова: місто, запахи, парфуми, мистецтво.

Фіненко Л. Л. Город и запахи (по роману П. Зюскинда “Парфюмер. История одного убийцы”)

В статье исследуется роль города в романе П. Зюскинда “Парфюмер. История одного убийцы”. Проводится анализ влияния каждого отдельного топоса на личность главного героя. Утверждается мысль о невозможности достижения им личного счастья. Делается упор на непостоянство искусства запахов. Автор статьи стремится показать эволюцию протагониста романа от города к городу.

Ключевые слова: город, запахи, духи, искусство.

Finenko L. L. City and Smells (on the “Perfume. Story of a Murderer” by P. Zuskind)

The role of city in P. Zuskind’s novel “Perfume. Story of a Murderer” is examined in the article. Finenko L. analyzes the impact of each topos on the personality of the protagonist. It is approved the idea of the impossibility of achieving his personal happiness. Emphasis on the impermanence of art of odors. The author tries to show the evolution of the protagonist of the novel from city to city.

Key words: city, scents, perfumes, art.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, ст.викл. Нестелеєв М. А.

УДК 82–1.821.161.2

С. А. Цікавий

**ГЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОЇ
ВЗАЄМОДІЇ: СПЕЦИФІКА МІСЬКОГО ПАРОДІЮВАННЯ
НАРОДНОЇ ДУМИ**

Жанрова проблематика взаємодії фольклору й літератури становить багатоаспектну проблему. Різні аспекти генології такої інтерсеміотичної взаємодії у практичному вимірі ґрунтовно розробили С. Росовецький (реконструкція жанру “потаємної новини” на матеріалі фольклорно-літературної компаративістики) [1] та Н. Тихолоз (досліджуючи рецепцію фольклорної казки І. Франком) [2]; певні теоретичні узагальнення системних особливостей міжсистемної генології здійснила Н. Копистянська [3]. Тим не менш, жанр народної думи у названому ракурсі не ставав предметом наукового осмислення. Особливо плідним для вивчення явищем літературної інтерпретації народного ліро-епосу є випадки маргінальні – як-от міська пародія народної думи, реалізована як жанр-вставка.

Тематичний матеріал постапокаліптичного Києва, покладений в основу повісті О. Ірванця “Очамимря”, становить собою зовнішній пласт сатири на українські реалії початку ХХІ століття. Твір Підскарбія літературного угруповання “Бу-Ба-Бу” не здобув прихильності критиків. Причини негативного сприйняття називаються різні, однак практично всі відгуки об’єднані претензіями до стилістичного рівня, невдало організованої поліфонії твору, публіцистично відвертої сатири й виразних збігів із романом Т. Толстої “Кись” (крайнім виявом є оголошення повісті О. Ірванця “Киссю” по-українськи” [4]).

У повісті спостерігаються авторські стилістичні експерименти, зокрема, на рівні сполучення відзначеного критиками літописного стилю (інверсії, архаїзми, орнаментальне накопичення епітетів) з фольклорним поліекспресивним; особливо помітними є характерні маркери думового стилю: тавтології (*“іде-брєде”, “прозирає-проблискує”, “стікає-опливає”, “кпини-зачіпки”, “розпінився-роз’юшився”, “підростки-хлопчаки”, “шукали-допитувалися”, “потрохи-поступово”, “довірили-донесли”, “виступають-бубнявляють”, “тужитимуть-сумуватимуть”, “рано-вранці”* тощо), прикладкові сполучення (*“Янка-растаманка”, “растаман-трава”, “Трухан-айленд”, “Гідропа-айленд”, “Азар’ян-пройдисвіт”*). Частина з них утворена у відповідності із думовим світообразом (*“рано-вранці”, “тужитимуть-сумуватимуть”*), частина має відверто пародійний і стьобовий характер (всі прикладкові сполуки, а також тавтологічні типу *“бавиться-відривається”, “п’янички-жлукті”*).

Вставні твори у повісті – думи та послання людям *“після Спалаху”* – як елементи стилістичного рівня проаналізував О. Бойченко [5], відзначивши, що вони виявляють явне втручання автора у стиль повісті, його оприявнення у структурі твору. Названі вставки, як і текст *“Очамимрі”* в цілому, однаково полістилістичні, що суперечить артикульованій стратифікації розповідних планів. Причому, якщо впродовж твору невитриманість балансу сюжетних ліній *Очамимрі*, *Граду* і *Кирюхи* та відповідного стилістичного оформлення поступово накопичується із наближенням до фіналу, то думи як вставні твори демонструють незалежно високий ступінь змішування виражальних засобів та – на мовленнєвому рівні – лексики усіх трьох згаданих сюжетів.

Слід відзначити, що визначаючи ці твори як стилізації, ми підтримуємо широкий погляд на це літературознавче поняття. У випадку звуження стилізації до простого некритичного наслідування стилістичних прийомів вставні твори у повісті О. Ірванця слід визнати вже власне літературними думами, які розвинулися вже за цілком літературними закономірностями на основі фольклорних джерел.

Контекст дум – опис виконання – має достатньо прозорі вказівки на кобзарську гру, яка травестіюється в *“пригравання на хітарі”*. Очуднення виконавської традиції кобзарства досягається наскрізним для повісті мотивом позачася *“недосотвореного світу”*: *“Воно, може, й не дуже до ладу ця пісня складена, так не дано ж нам, теперішнім, кебети. То перві люде, розповідають, вміли пісні співати, що там усе було і всклад, і в лад, трималося слово до слова, ще й на мелодію лягало. А тепер інакше все. Бо тоді були хоч такі часи, а зараз ніяких не стало”* [6, 39]. Кобзарство у світі *Граду* – це забавка, оригінальне доповнення до куріння *“растаман-трави”*, жування грибів та пошуків спиртних напоїв, що лишилися від *“первих людей”*. Відповідно, розважальне наповнення першого вставного твору диктується контекстом: в основі сюжету –

зав'язка балади “Їхали козаки із Дону додому...”, яка інтерпретована відповідно до принципу очуднення та реалій повісті:

*Ой та їхали лугом-берегом
Гридні круто наворочені, гей!
А на тому березі
Сидить Галя, Галя молодая,
Та й собі втикає, гей!* [Там само].

О. Ірванець звертається до принципів народної метрики (поділ на рядки підпорядкований ритміко-декламаційному виконанню), проте руйнує римові очікування: незаримованими лишаються дієслова (нормативно римовані у думовій традиції), наявна неточна рима “почуває – промовляють”, клаузули більшості рядків в принципі не мають співзвучних пар.

Світообраз твору позначений послідовним відштовхуванням автора від принципів народного світобачення (як думи, так і балади), причому тим більш очевидним це стає у світлі опертя твору на традиційні загальнофольклорні просторові маркери “лугом-берегом”, “на тому березі”. Пародіювання моделі світу народної думи спостерігається на рівні зневажливого ставлення до значення вимовленого слова: “...та й чисто по приколу таке промовляють” [Там само]. Очевидно, пародіюється думова формула “словами промовляти”, з якої вилучається один із компонентів, а внутрішня семантика (маркування початку поважної мовленнєвої партії) руйнується введенням у сполучення із сленговим висловом “чисто по приколу”. Руйнується ситуація морального падіння дівчини, центральна у виховному пафосі народної балади: ще до запрошення “наворочених гриднів” Галю “штирають, / плющять і ковбасять...” [Там само].

Травестія думового виконавства увиразнюється на рівні руйнування стилю народної думи шляхом активного введення молодіжного міського сленгу (“круто наворочені”, “косуха”, “голімо”, “чисто по приколу”, “тягова”, “круті”). Твір насичений елементами сленгового синонімічного ряду на позначення стану наркотичної токсикації (“втикає”, “штирають”, “плющять”, “ковбасять”, “фарширує”, “накрило з головою”) та лексикою інших реалій, пов’язаних із наркоманією (“попустишся”, “поправимо”, “розкумаримо”).

Автор імітує повторюваний думовий епітет (“GRIDNІ круто наворочені”), але для увиразнення діалогу з баладою лишає постійний епітет “(Галя) молодая”. Типово думова фігура накопичення, що в згаданих образах реалізує мотив наркотичного сп’яніння, підсилює ефект руйнування традиційного думового стилю. Автор підтримує ілюзію моностилістичності твору, властиву фольклору, що виражається в еквівалентності принципів поетичного синтаксису, ритміки та образного наповнення в мовленні епічного розповідача та мовленнєвій партії гриднів.

Як стає очевидно з аналізу, думовий стиль присутній у творі у своїй від'ємній іпостасі, у самопародійному варіанті, ефект чого досягається не в останню чергу завдяки лексичному наповненню. Стиль думи в сполученні із трагедійованою, проте легко впізнаваною зав'язкою баладного сюжету в основі розповіді створює комічний ефект і увиразнює багато аспектів життя постапокаліптичного Граду: коло поетизованих реалій, особливості антиестетики, рівень епічної майстерності тощо. Відсутність традиційного думового світообразу, його підміна відверто зниженими ситуаціями відповідає фінальному етапові розвитку народного жанру (пор. світообраз пародійних дум із абсурдними мотивами, слабким логічним зв'язком ситуацій тощо).

Другий вставний твір присвячений ритуальному купанню дочок Кнезя – сіамських близнючок Піпсікули і Кукакули. Попри абсурдність ситуації та відверто “стьобовий” характер її зображення, його поява – логічний і сюжетно значущий епізод. Твір жанрово недиференційований, очевидно, спостерігаємо сполучення ознак думи (епічність, вигук “гей!”, точне римування із перевагою дієслівного, епічний заперечний паралелізм тощо) та замовлянь (прив'язка до зображуваного ритуалу, повторювана побажальна сполука, побудована за еквівалентністю: “...*де перва кров – там перва любов...*” [6, 71],). Названі жанри споріднені ритміко-декламаційним виконанням, проте в зображенні співу волфів автор, очевидно, очуднив кобзарське виконання, якому властивий музичний супровід: “...*чотири няньки в чорному позаду за ношами крокують, пісню ритуальну не в склад і не в лад підтягуючи за двома волфами, які на хитарах приграють і голосами високими, хоча й захриплими, ведуть спів свій*” [6, 74]. Твір має виразну “стьобову” домінанту, кульмінаційним моментом якої є рядки, у яких порушується послідовно дотримувана стилістична монолітність ритуального співу:

А ж ті дівці красні, лебідоньки.

Та й на двох одне мають лебідонько! [6, 71].

Вставні фольклорні стилізації в повісті “Очамимря” О. Ірванця мають подвійне значення: на рівні сюжету “повісті безврем'яних літ” вони легітимізують зв'язок Граду із зруйнованим Спалахами соціумом, хоча й у незрозумілий самим мешканцям спосіб. Топос сучасного міста постає ціннісним та естетичним орієнтиром для конструювання світообразу майбутнього занепаду – принципово анти-епічного, анти-героїчного. На рівні очуднення автором упізнаваних реалій вставні твори є важливими елементами багатовекторного висміювання дійсності: по-перше, О. Ірванець критично осмислює не тільки від'ємну естетику сленгу, але й фольклорну традицію і відверто пародіює її закони (зокрема, недвозначно висміюються кліше, що часто незрозумілі самому виконавцю); по-друге, у повісті пародіюється сучасне фольклоротворення (постфольклор), в естетичній системі якого наркотичне сп'яніння може вважатися предметом зображення героїчного епосу. Стиль думи суттєво вплинув на формування епічного поважного

стилю “повістярської” лінії твору в цілому на рівні синтаксису та принципів творення здвоєних образів.

Список використаної літератури

- 1. Росовецький С.** Фольклорно-літературні взаємозв'язки: генетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література”; 10.01.07 “Фольклористика” / С. Росовецький. – К. : КНУ, 2004. – 28 с.
- 2. Тихолоз Н.** Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти) / Н. Тихолоз. – Львів : ТзОВ “Поліграфія”, 2005. – 316 с.
- 3. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 4. Шара Л.** Александр Ирванец vs Татьяна Толстая Найдите десять разногласий / Люба Шара. – Режим доступу до публікації : <http://www.pravda.com.ua/rus/articles/2003/07/2/4373374/>
- 5. Бойченко О.** Недоочуднена мимря / О. Бойченко // Потяг 76: Центральноєвропейський часопис. – № 5 (“П'ятий рейс”). – Режим доступу до статті: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=78>
- 6. Ирванець О.** Очамимря : повість та оповідання / О. Ирванець. – К. : Факт, 2003. – 184 с.

Цікавий С. А. Генеологічний аспект інтерсеміотичної взаємодії: специфіка міського пародіювання народної думи

У статті розглядається часткова проблема жанрової взаємодії літератури й фольклору: аналізується пародійна інтерпретація народної думи у контексті міської естетики. У повісті О. Ирванця “Очамимря” виявлено багатоаспектну взаємодію авторського стилю із стилем думи, виділено напрямки модифікації народної поезики під впливом, зокрема сленгу.

Ключові слова: дума, фольклор, література, сленг, стиль, світообраз.

Цикавый С. А. Генеологический аспект интерсемиотического взаимодействия: специфика городского пародирования народной думы

В статье рассматривается частичная проблема жанрового взаимодействия литературы и фольклора: анализируется пародийная интерпретация народной думы в контексте городской эстетики. В повести А. Ирванца “Очамымря” выявлено многоаспектное взаимодействие авторского стиля со стилем думы, выделены направления модификации народной поэтики под влиянием, в том числе, сленга.

Ключевые слова: дума, фольклор, литература, сленг, стиль, мирообраз.

**Tsikavyi S. A. Genological Aspect of Intersemiotic Interaction:
the Specificity of the Urban Folk Parody of Duma**

The article deals with the partial problem of genre interaction between literature and folklore: it analyzes mock interpretation of folk duma in the context of urban aesthetics. In the story by O. Irvanets' "Ochamymrya" a multifaceted interaction of the author's style with the duma style was revealed, areas of modification of folk poetry under the influence of including slang were highlighted.

Key words: duma, folklore, literature, slang, style, world's picture.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н, доц. Ярошевич І. А.

УДК 130. 2

А. В. Чантурія

**ШАХТАРСЬКЕ МІСТО:
ЗАДОВОЛЕННЯ ВІД ТЕКСТУ**

І все ж таки місце задоволення в теорії тексту залишається не зовсім ясним. Просто одного чудового дня ми раптом починаємо відчувати потребу злегка послабити гайки теорії, змістити дискурс, ідіолект, зайнятий самоповторенням, і тому костеніючий, розворушити його яким-небудь питанням.
Р. Барт [1, с. 516]

Провінційні шахтарські міста сьогодні постають як втілення багатьох соціальних проблем – починаючи від культурної депривації до формування негативних стереотипів, створення осередків криміногенних моделей поведінки. Розглядаючи місто як певний прояв реальності, у якому знаходять відображення потреби людини співвідносити власне існування із загальнокультурними феноменами, ми звертаємося до аналізу сприйняття шахтарського міста в сучасній культурній перспективі та суспільній свідомості.

Розгляд шахтарського міста як тексту, який пов'язує сучасну реальність та її усвідомлення культурою, дозволяє розкрити один із актуальних аспектів проблеми практик повсякденного існування, соціокультурних впливів на масову свідомість.

Теоретичні та методологічні настанови роботи значною мірою зумовлені особливостями семіотичної традиції в дослідженні соціокультурних явищ. Так, розуміння задоволення від тексту як складного екзистенціально-культурного феномену знайшло

відображення у творчості Р. Барта [1], який зробив вагомий внесок у розробку методології літературознавства та семіотики як міждисциплінарного підходу до вивчення феноменів культури. Ґрунтовне дослідження особливостей аналізу міського простору крізь призму практик повсякденного існування здійснив Мішель де Серто [2]. Загальні семіотичні характеристики міста як тексту досліджував Ю. М. Лотман [3]. Аналіз особливостей символічного образу міста здійснив В. М. Топоров [4].

Особливості тексту українського шахтарського міста поки що не були висвітлені у вітчизняній науковій літературі. Завдання роботи – розкрити особливості сприйняття сучасного шахтарського міста в екзистенціальному та соціокультурному контексті.

Місто посідає одне з найважливіших місць в екзистенціальному досвіді людини. Воно визначає попередні настанови та виміри її існування, пов'язує її з минулим, сьогоденням та майбутнім, формує уявлення про адекватність та норму. У художньому тексті екзистенціальність будь-якого моменту справжнього життя постає як результат поєднання прагнень зрозуміти, відчутти й пояснити.

Сучасна масова свідомість досить синкретична: вона поєднує у собі елементи міфологічного, раціонального та естетичного сприйняття дійсності. Це необхідно враховувати, досліджуючи культурні феномени.

Наука не має бути емоційною. Методологія наукового пізнання спрямована на те, щоб пройти певний шлях до об'єкту “без емоцій”, вилучити з дискурсу “подобається – не подобається”, і залишити “є – не є”, “так – не так”.

Мистецтво не може не викликати емоцій. Воно покликано пробудити в людині співпереживання, співчуття, сприйняття певних образів, емоцій страстей, бажань. Витвір мистецтва завжди постає як згусток емоцій, спроба синхронічного зрізу того сьогодення, миті життя, що їх митець хоче передати як прекрасне або піднесене, потворне або низьке, зупинити, сфокусувати увагу на ньому передати власні емоції й переживання комусь іншому – читачеві, глядачеві, зацікавленому іншому.

Що являє собою текст міста? З наукової точки зору, напевно, – це, насамперед, статистичний опис, певна карта буття, схема пояснення. З міфологічної точки зору, – певне намагання віднайти у власному оточенні пояснення незрозумілого. З естетичних міркувань, текст міста – це метафора. Образ міста не може бути цілісним у свідомості. Там він завжди існує в діахронічній перспективі, як у сні, у спогадах, у видах, що змінюються за вікном автомобіля.

На картині художника або в літературному творі цілісність образу досягається переплетенням безлічі вражень сприйняття. Художник виписує нахил голови, лінію руки, особливості погляду... Письменник зображує характер, описуючи вчинки, зовнішність, відносини, переживання, емоції.

Будь який текст – це зацікавлений пошук читача, співрозмовника, того, хто хоче зрозуміти. Гуманітарне пізнання завжди має справу із текстами. Тому розгляд міста як тексту має методологічну перспективу як у філософському, так і в гуманітарному науковому пізнанні взагалі, оскільки неможливо досягнути зміни в розумінні культури, не ставлячи світоглядних питань.

За радянських часів в умовах індустриального суспільства шахтарські міста відігравали значну роль в житті країни. Продукція підприємств вугільної промисловості була важливою для багатьох галузей радянської економіки, ВНЗ готували кваліфікованих фахівців-гірників, поновлювалося обладнання, відкривалися нові шахти. Від ефективності роботи вугільних підприємств значною мірою залежали доходи міських бюджетів, підтримка соціальної інфраструктури. Державна ідеологія формувала в масовій свідомості уявлення про престижність шахтарської праці.

За часів незалежності України та переходу до ринкової економіки вугільна промисловість втратила своє важливе значення. “У вкрай складній ситуації опинилися шахтарські міста Донбасу (Донецької та Луганської областей), де мешкає 15,4% населення України і 40% місцевого населення прямо або побічно пов’язано з вугільною промисловістю. Для цих міст у 90-ті роки минулого сторіччя характерним стало: щорічне зниження випуску промислової продукції на 40 – 70%; падіння купівельної спроможності населення; висока напруга на ринку праці, де навантаження на одне вільне робоче місце складало 20 – 40 осіб; висока міграційна активність населення, що перевищувала загальнонаціональний показник у 20 – 30 разів. Як наслідок, 33% шахтарських міст виявились депресивними і тільки 1% мав позитивну динаміку у економічному і соціальному розвитку. У даний час економічний і соціальний стан шахтарських міст продовжує залишатися напруженим” [5, с. 1].

Сьогодні шахтарське місто у вітчизняній масовій свідомості – це образ, який вже давно набув статусу стереотипу. Це місто, що завжди залишається на периферії: географічній, культурній, естетичній, екзистенціальній. Воно передбачає спосіб існування, який не є позитивно зразковим, оскільки найчастіше зображується та сприймається як синхронічний зріз існування функціонального, безликого, іноді навіть безглузлого.

Текст шахтарського міста найчастіше постає як образ реальності, життя, що намагається відбити само себе у символічних формах заперечення. Красивість образу “проживати кожний день як останній” знаходить тут власне заперечення. Якщо людина не впевнена у наявності сенсу власного існування, вона не має можливості пов’язати його із чимось вищим та значнішим. Це світоглядна проблема. Але якщо людина постійно не впевнена у тому, що вона взагалі буде жити завтра – це проблема екзистенціальна. Це погранична ситуація, у якій велика

кількість звичайних шахтарів перебуває не час від часу, а іноді протягом десятків років.

І в тексті будь-якого шахтарського міста ця проблема знаходить відображення, оскільки кожна людина власним життям створює певний образ взаємовідносин із рідним містом. Невмотивована агресія, схильність до девіацій, деструктивність поведінки – рідко хто з пересічних мешканців та спостерігачів не згадує про такі особливості життя у сучасному провінційному шахтарському місті. Яким може бути задоволення від тексту, що його автор пише несвідомо, керуючись лише безвихіддю стану власного існування? Яким чином можна співвіднести таку повсякденність із загальнолюдськими цінностями, або навіть із їхнім запереченням?

Люди народжуються, страждають і вмирають. Чим не концепт значущих вузлів змісту людського життя в пересічному шахтарському місті? Якщо розглядати поняття “страждають” як відбиття тотального впливу повсякденності на існування людини, слід також відзначити й те, що люди в процесі власного життя постійно піддаються й протистоять впливам реальності. Ці впливи, досить умовно, можна поділити на фізичні й символічні. Фізичний вплив передбачає відповідну реакцію організму, символічний – реакцію людської свідомості, сформованої в знаково-символічному світі культури.

Прийнято вважати, що швидкий, подібний до вибуху прогрес у галузі науки й техніки, яким відзначилося ХХ століття, змінив майже увесь уклад повсякденного життя, не тільки соціальну, але й психологічну структуру епохи. Але психіка людини у зіткненні із типовими ситуаціями навіть у різні історичні періоди породжує типові, повторювані проблеми та конфлікти.

З міфологічних часів людська свідомість поділяє час на сакральний (винятковий, святковий) та профанний (звичайний, буденний). “Як, бувало, платню дають, на руднику бійки, так різанина. А чому? Не від того, звичайно, що один на одного зуби гострили, людина людині звіром була. Ні! Від убогості, від життя каторжного, від туги й страху, що полізеш в уступ, а на-гора в мішку видадуть” [6]. Ця думка із розповіді старого шахтаря ілюструє не тільки події давніх часів, але й типові конфлікти сьогодення. Такі уявлення про “сакральність” часу і сьогодні зберігаються у досвіді шахтарського міста. Національні свята, День шахтаря, день видачі зарплати... Сакраментальне “гроші дали” – це опис часу, коли з полиць магазинів швидко зникають “нормальні” продукти, на місцевому ринку панує пожвавлення, а в “розважальних закладах” персонал старанно намагається приборкати радісних відвідувачів, які швидко п’яніють, можливо, не тільки від алкоголю, але й від довгоочікуваного відчуття повноти життя. Це не іронія, оскільки таке членування часу дійсно дає можливість забезпечити цілісність існування: повсякденність пограничної ситуації не тільки завжди робить

свято більш жаданим, але й хаотизує самі уявлення про його сенс, призначення та задоволення від нього.

Сьогодні ринкові відносини є важливою характеристикою життя людини. Іноді навіть вважається, що всі прояви діяльності людини можуть бути залучені до ринкових відносин. Таким чином, ринковий обмін перетворюється на основу системи етичних норм. Повсюдне насадження подібної “ринкової” етики й ущільнення ринкових операцій призводить до “стиснення простору й часу”, а також до значних політичних, соціальних і культурних змін у всіх куточках земної кулі [7, с. 12 – 13].

Отже, навіть задоволення від життя також може розглядатися як певний товар, що за нього варто платити, тому і працювати, навіть в умовах постійного ризику. Звісно, гроші сьогодні надають людині впевненості у власному існуванні. Сучасні соціальні теорії розглядають цю проблему в контексті глобалізації, вестернізації, ідеології експансії суспільства споживання. Повсякденність міського життя стандартизується, оскільки глобалізація певним чином “картографує” простір, перетворюючи його на абстрактну схему, у якій виділені дискретні “освоєні” локуси: ринки, мегаполіси, джерела сировини, культурні центри тощо. “Білими плямами”, які система не враховує, є малі міста, села, відсталі країни, “неблагополучні” міські райони. Місця, де грошей замало для того, щоб постійно зростаюче споживання стало основною моделлю існування.

Навіть задоволення від тексту міста значною мірою залежить від того, наскільки ми вважаємо його унікальними або сучасним. І те, і інше вимагає інвестицій. Архітектура шахтарських міст є іноді синкретичним поєднанням історичних пам’яток, функціональних будівель радянських часів, споруд, створених за новітніми уявленнями про євростандарти, нових і старих релігійних храмів... Цей синкретизм, або навіть еkleктика, – це не відсутність стилю, це саме і є стиль. Стиль життя, мислення, сприйняття дійсності.

Робота “Задоволення від тексту” присвячена Р. Бартом аналізу текстів літературних. Не маючи на меті повністю слідувати за думкою французького дослідника, зазначимо, що задоволення, на відміну від певної екзистенціальної насолоди, має бути співвіднесено із чимось загальнолюдським, об’єднуючим людей у кращих проявах їхнього життя, культурою як мірою людяності в людині, – це важливо завжди. Задоволення має викликати у людині повагу до самої себе, до тих, хто живе поряд, створюючи простір її життя. І мірою людяності у шахтарському місті завжди є ставлення до праці, до її результатів. Це і екзистенціальна проблема, і культурний феномен. І саме це злиття їх у свідомості людини, є умовою отримання задоволення від життя.

Складні умови праці, які іноді становлять загрозу для життя, формують не тільки намагання заперечити дійсність, але й позитивні настанови індивідуальної та групової свідомості, без яких неможливим є

подібне існування взагалі. Шахтарський фольклор, в якому поєднуються міфологічні мотиви та критичне раціональне ставлення до дійсності, жорсткий гумор, який, до речі, досить часто виконує функції санкціонування певної поведінки, прояви справжнього братерства та взаємодопомоги, повага до патріархальних основ сімейного життя, відповідальність перед батьками та дітьми – все це також є реаліями життя шахтарського міста.

У будь-якому суспільстві мають бути розбіжності. Розбіжності між людьми, регіонами, традиціями, містами. І кожна соціальна група, кожна культура, кожне місто, кожна людина вносить певний вклад у формування культури загальнолюдської.

Яким чином текст шахтарського міста може приносити задоволення? Раціональність, відповідальне та зацікавлене ставлення до життя, усвідомлення обмеженості можливостей, але відкритість світові. І ось на занедбаних вулицях з'являються нові будинки, ремонтуються розбиті дороги, робляться зусилля підтримати соціальну інфраструктуру. Бо тут саме ми маємо жити і будемо це робити, поки є така можливість.

Безглузді серіали, страхітливі новини, скромні самодіяльні концерти, вистави заїжджих театральних труп у невеликих будинках культури, бідні на декорації та багаті на шокуючи масового глядача “знахідки”, переповнені стадіони, де іноді лише здалеку можна спостерігати за “виконавською майстерністю” чергової поп-зірки, яка не завжди попадає у власну фонограму... Це “культурне” життя невеликого провінційного шахтарського міста з об'єктивною, “картографуючою” точки зору “незалежного спостерігача”.

Але текст шахтарського міста – це не просто метафора як засіб відшукати нездоланні обрії культурних асоціацій для опису зрозумілих, але зовсім не простих речей. Це чесна метафора, яка відсилає не до усього “багатства” сучасної “масової” або “елітарної” культури, основною метою яких є якнайдалша відстороненість одна від одної, що все частіше робить їх сьогодні майже нерозрізнюваними. Це метафора, яка відсилає до справжніх цінностей, у межах яких живуть люди. “...Люди; їх найбільше, і, по суті, вони краще за всіх. Ми зобов'язані їм стільцями, на яких сидимо, одягом, що носимо, будинками, у яких живемо...” У них є “дуже стійкі переконання, які називають “загальними місцями”. Так, люди вважають, що діти приємні, сутінки сумні, а людина, що бореться проти трьох, – молодець. Ці думки ні в якій мірі не є грубими, вони навіть не є простими” [8, с. 376].

І ось місцева, нехай і провінційна, інтелігенція шахтарського міста, “розворушує” звичні уявлення про обмежену в культурних потребах масову свідомість питанням: Чи не соромно відомим діячам мистецтва демонструвати нехай і провінційному, але справжньому глядачеві, власні “твори”? Глядач платить гроші за те, щоб отримати задоволення від мистецтва, а отримує відчуття зневаги з боку “творців”. І шахтар у глядацькому залі, сумно дивлячись на зусилля відомого актора,

відповідає, мабуть, самому собі на це запитання: “В нього є діти, їх треба годувати... Ось і до нас доїхав...”

Навряд чи відомо пересічному мешканцю шахтарського міста про ідею Р. Барта щодо “смерті автора” [9], та про те, що не слід вже так тісно пов’язувати творця та його твори. Але справжню смерть, на жаль, багатьом шахтарям доводилося бачити на власні очі. Це реальність, яка унеможлиблює ставлення до читача як до “людини без історії, без біографії, без психології...” [9, с. 391]. Можливо, тут може мати місце і непорозуміння із новітніми “багатовимірними” тенденціями у мистецтві. Але в шахтарському місті знають, що таке справжня праця, і що таке праця, за яку буває соромно. І виправдання для актора, та й для автора, який “вмирає”, знаходять, розуміючи культуру буквально, як міру людяності.

Справжній, вічно живий автор, ніколи не може “не мати на увазі” живого читача, глядача і співрозмовника... Сьогодні це досить спірне твердження, але, на нашу думку, саме така позиція і є головною умовою задоволення від тексту, від справжньої творчості, від справжньої праці – свідомий пошук того, хто зрозуміє, забажає зрозуміти, відчує єдність, розгледить межу, де “закінчується мистецтво”. Закінчується не “смертю автора”, перетворенням творчої праці на серійний товар, що іноді навіть може принести естетичну насолоду, а дійсним пафосом злиття болі і радості життя та його втілення в культурі. У такого автора завжди буде читач, як у “масовому”, так і в “елітарному” сенсі цього слова. Бо люди живуть і думають у мегаполісах, шахтарських містах, селищах... Вони не можуть жити і думати лише у вакуумі абстрактних схем та зручних стереотипів, навіть якщо скласти з них текст, або створити образ міста.

Щодо подальших розвідок та перспектив дослідження проблеми, то вони здаються невичерпними. Оскільки взаємозумовленість мистецтва і “штучності”, екзистенціального досвіду та “масових” і “елітарних” стереотипів – це світоглядні проблеми, які культура постійно має вирішувати, беручи до уваги реалії сучасного життя.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Удовольствие от текста / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – С. 462 – 518. **2. Де Серто М.** По городу пешком [Электронный ресурс] / Мишель де Серто // Социологическое обозрение. Том 7. – 2008. – №2. – С.24 – 38. – Режим доступа: <http://sociologica.hse.ru/Transl.html>. **3. Лотман Ю. М.** Семиотика культуры и понятие текста / Лотман Ю. М. // История и типология русской культуры. – С.-Петербург : “Искусство-СПБ”, 2002. – С. 158 – 162. **4. Топоров В. Н.** Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121 – 132. **5. Руденко Л. В.** Порівняльна

оцінка сучасного розвитку шахтарських міст Донбасу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. економ. наук : спец. 08.00.05. “Розвиток продуктивних сил та регіональна економіка” / Л. В. Руденко. – Донецьк, 2008. – 20 с. **6. Костыря И.** Добрый Шубин. Правда и вымыслы шахтёрского эпоса [Електронний ресурс] / Иван Костыря // Донецк: история, события, факты. – Режим доступу: <http://infodon.org.ua/pedia/330> **7. Харви Д.** Краткая история неолиберализма / Дэвид Харви. – М.: Поколение, 2007. – 288 с. **8. Честертон Г. К.** Три типа людей / Гилберт Кийт Честертон // Вечный Человек. Эссе. Пер. с англ.; Сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – СПб. : Амфора, 2000. – С. 376 – 379. **9. Барт Р.** Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – С. 384 – 391.

Чантурія А. В. Шахтарське місто: задоволення від тексту

У статті проаналізовано особливості сприйняття шахтарського міста в сучасній культурній перспективі та суспільній свідомості. Текст міста постає як певний образ реальності, у якому знаходять відображення потреби людини співвідносити власне існування із загальнокультурними феноменами. Розглянуто проблеми практик повсякденного існування, соціокультурних впливів на масову свідомість.

Приділено увагу взаємним впливам ринкової ідеології та екзистенціального досвіду на формування образу сучасного шахтарського міста.

Ключові слова: місто, текст, екзистенціальна проблема, культурний феномен.

Чантурія А. В. Шахтёрский город: удовольствие от текста

В статье проанализированы особенности восприятия шахтёрского города в современной культурной перспективе и общественном сознании. Текст города рассматривается как определённый образ реальности, в котором отражаются потребности человека соотносить собственное существование с общекультурными феноменами. Рассмотрены проблемы практик повседневного существования, социокультурных влияний на массовое сознание.

Уделено внимание взаимным влияниям рыночной идеологии и экзистенциального опыта на формирование образа современного шахтёрского города.

Ключевые слова: город, текст, экзистенциальная проблема, культурный феномен.

Chanturiya A. V. Mining Town: the Pleasure of the Text

The article analyzes the characteristics of perception of a mining town in the contemporary cultural perspective and social consciousness. The text of the city is regarded as a certain image of reality, which reflects the human

need to relate their existence to general cultural phenomena. The problems of everyday life practices, socio-cultural influences on the mass consciousness are concerned in the paper.

Attention is paid to the mutual influence of market ideology and the existential experience on the formation of the image of a modern mining town.

Key words: city, text, existential problem, a cultural phenomenon.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.111.09 – 3

О. Є. Юніна, Н. О. Литвиненко

**ОБРАЗ ПАРИЖА В РОМАНІ ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА
“БАТЬКО ГОРІО”**

Місто, місце перебування людей, завжди цікавило письменників та поетів. “Місто – транснаціональний феномен, який визначає культурний розвиток усього людства” [1, с. 211]. З одного боку місто можна розглядати як сукупність людей, його мешканців, а з іншого – як самостійний організм. Місто є невід’ємною частиною культури людства. В західноєвропейській літературі образ міста грає помітну роль уже в античній міфології. Поступово воно перестає бути тлом, на якому розгортаються події, і набуває самостійності. У ХІХ столітті урбаністичний напрям в літературі привертає увагу Оноре де Бальзака, Віктора Гюго, Чарльза Діккенса та інших письменників. У більшості митців урбаністична тематика переростає в міфологію міста, що відображала зміни в житті людства ХІХ століття. Місто стає формою життя людства, яка захоплює в себе всю націю. Інтерес до урбаністичної тематики не зникає і в сучасній літературі: в останні роки з’явилося багато художніх творів, присвячених темі міста та взаємовідносин міста й людини.

Багато вчених присвятило свої наукові праці аналізу створення образу міста в літературі. Д. Д. Обломієвський, Б. А. Гріфцов, Є. П. Кучборская, Н. І Муравйова, Р. А. Резнік, Б. Г. Реізов є відомими дослідниками, які займалися дослідженням творчості Оноре де Бальзака та образом Парижа в його творах. Їх праці стали основою для нових літературних наукових пошуків. І запропонована робота, виконана відповідно до комплексної теми кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, стане ще одним поглядом на зазначену проблему.

Мета статті полягає у розгорненні та аналізі образу Парижа в романі Оноре де Бальзака “Батько Горіо”.

Париж – місто з багатою історією, яке пережило безліч змін за своє існування. Його специфічний образ, його соціальні та моральні контрасти давно вже привертали увагу письменників. Вони зображують не лише велич Парижа, його храми та палаци, але й пануючі звичаї, закони, контраст між багатством та крайньою бідністю.

Бальзак створює загалом реалістичний образ міста, прийнявши за естетичне кредо достовірне зображення життя.

Париж у Бальзака зображується з різних боків. Необхідно виділити два основні види епіки в його романах. Умовно кажучи, це проза виняткової реальності (проза ідеалу, абсолютна проза) та проза домінуюча, звичайної реальності (відносна проза). Абсолютна епіка – це духовний, світлий Париж. Центральні образи – Поліна Годен, учень Лавріль, студент Б'яншон – люди, які мають працелюбну та самовіддану люблячу душу.

Відносна проза Бальзака проявляється в створенні образу Парижа типового, земного, недосконалого. Це образи Ежена де Растіньяка та бунтівника Вотрена.

Роман “Батько Горіо” знаменує новий етап у творчому розвитку Бальзака, як і весь 1835 рік. У романі за зовнішнім фасадом буденності сховані найбільші трагедії людського життя. “Батько Горіо” не є історією життя одного персонажа – це зріз життя суспільства в певний період його розвитку.

Оноре де Бальзак достатньо повно розкрив образ Парижа. У його творчості Париж – “це місто-маяк провінційних честолюбців, які злітаються до нього наче метелики на вогонь” [2, с. 47].

У романі “Батько Горіо” було покладено початок зображення Парижа в творчості Бальзака. Автор прагне виявити драматизм життя того часу і його приховані пружини, він відображає і тлумачить зовнішню дійсність. Тут він зображує велич та багатство одночасно з убогістю. На початку роману ми переміщаємося до катакомб Парижа. Пансіон Воке – це не нарядний Париж, а передмістя, де проживає дрібний міський народ. Б. Г. Реізов помічає з цього приводу, що “драма роману розвивається в паризькому “пеклі”, однією з тортур якого є вульгарність та злидні” [2, с. 17].

Характеристика пансіону підкреслює застарілість та старомодність речей і людей, що знаходяться в ньому. “Тут є меблі “вигнані звідусіль, незламні та поміщені сюди, як поміщають відходи цивілізації в лікарні для невиліковних”, меблі “старі, ледь живі”; “мерзенні гравюри, від яких втрачаєш апетит”. Тут, нарешті, постійно зустрічаються погаслі, вицвілі очі, “зморщені” обличчя, тіла, які зберегли лише “залишки краси” [3, с. 92].

Пансіон пані Воке є своєрідним зосередженням, символом соціальних та моральних законів, характерних для Франції в період життя Бальзака.

Ця загальна атмосфера бідноти, згасання, холоду пансіону посилюється нудотним запахом, який стоїть тут. “В ньому відчувається затхлість, пліснява, гниль; він викликає здригання, льє чимось промоклим в ніс, просочує собою одяг, віддає їдальнею, де закінчили обідати; смердить кухню, лакейською, фурманською” [3, с. 8]. Автор не лише змальовує нам приміщення, але, й змушує нас вдихнути отруйний, страшний запах, яким дихають жителі пансіону.

Опис будинку пані Воке закінчується узагальненням: “Стисло кажучи, тут царство злиднів, де немає натяку на поезію, злиднів потертих, скарєдних, згущених. Хоча вони ще без дірок та без лахміття, але скоро перетворяться в тлін” [3, с. 9].

У цьому зображенні оточення вже є попередня характеристика діючих персонажів. Риси їх загального портрета закладені в описі житла. Таким чином, читач поринає в атмосферу цього маленького світу. Але пансіон не єдиний центр роману. Салон Сен-Жерменського передмістя, аристократичні особняки – це інша частина міста. Це два полюси Парижа – низ та верх, земля та небо, пекло та рай. Зверху – розкіш, внизу – злидні. Бальзак постійно порівнює ці два світи. Злидні на тлі розкоші, розкіш на тлі злиднів. Верх та низ у Бальзака стикаються один з одним, один в одному відображаються, один від одного залежать – вони ніби створюють двоєдиний образ. Тут Горіо, Растіньяк, Вотрен, віконтеса де Босеан майже в однаковій мірі можуть претендувати на головне місце у творі. При цьому кожен з них уявляє окрему соціальну групу та відповідний їй погляд: Горіо – буржуазну, Растіньяк – провінційне міщанство, віконтеса – паризьке вище міщанство, Вотрен – злочинний світ.

Найбільш яскрава безсердечність показана в історії життя батька Горіо, яку спостерігає Растіньяк. Горіо – багатий купець, який здобув свій статок не зовсім чесно. Більш за все на світі він любить своїх двох донечок, яким забезпечив розкішне щасливе життя, для їх виконував всі забаганки, віддав заміж одну за графа, іншу за банкіра, дав обом велике придане. Але незабаром після заміжжя вони стали соромитися свого простого батька, згадували про нього лише тоді, коли їм були необхідні гроші на розваги та коханців.

А батько був радий служити і навіть в якості гаманця, він віддавав, віддавав, і віддав усе, остаточно зубожівши. Кульмінацією роману стала наступна сцена. Батько Горіо віддав останні свої гроші для щастя одній зі своїх дочок, але тут несподівано прийшла друга донька та попросила дуже велику суму грошей, бо її чекала ганьба та злидні. У Горіо розривалося серце від того, що він не міг допомогти, старий готовий був на все: пограбувати банк, продати себе в солдати, лише б

його донечки були щасливі. У нього не витримало серце, і він помер у страшних злиднях, на похорон доньки навіть не з'явилися.

Батько Горіо – яскравий приклад того, як одержимість, нерозумний розвиток пристрасті призводить до повного руйнування особистості. Горіо весь поринув в батьківські почуття, він не думав ні про кого, окрім своїх доньок. Його пристрасть розвинулася на егоїстичному підґрунті, і сама сила цієї пристрасті призвела батька Горіо до загибелі.

У романі ми спостерігаємо протиставлення двох соціальних світів: зверху буржуазне і великосвітське суспільство, унизу – пансіон Воке – світ бідноти. У центрі кожного з цих світів Бальзак поставив жіночу фігуру: з одного боку – представник Сент-Жерменського передмістя віконтеса де Босеан, з іншого – власниця пансіону пані Воке. На перший погляд ці два світи зовсім різні і відокремлені непрохідною безоднею. Але в дійсності вони міцно зв'язані між собою, завдання автора в тому і полягало, щоб показати внутрішній зв'язок низів і верхів буржуазного суспільства. Це він і розкрив на долі Растіньяка, який одночасно належав і до того, і до іншого світів.

Знаходячись у салоні віконтеси, Растіньяк згадує пансіон: “Думки Ежена на одну мить перенесли його в сімейний пансіон, – його охопив великий жах...” [3, с. 85], а в пансіоні, Растіньяк думає про вищий світ.

Тема “пансіону” та тема “світла” в романі весь час перетинаються, а в кінці сплітаються в одне ціле. Низом та верхом керують одні й ті ж закони.

У романі дві сюжетно-композиційні лінії: перша – трагічна історія батька Горіо, який втратив не тільки все своє багатство, але і найдорожче в житті – любов своїх дітей. Він перед смертю впевнився в тому, що гроші дають усе.

Друга лінія – історія Растіньяка, який, поховавши батька Горіо, кидає виклик Парижу: “Ну, тепер хто кого!”.

Життя Парижа розкривається Растіньяку як арена боротьби. “Життя в Парижі – безперервна боротьба, – пише він матері, – я повинен виступити в похід” [3, с. 61]. Але Растіньяк не йде на боротьбу проти того розбещеного світу, який він пізнав, а лише на боротьбу за особисте своє досягнення успіху. Він не думає про злам устрою, а сприймає його таким, яким він є, вступає в “гру” та приймає її “правила”, добре засвоює мораль господарів життя, якої навчив його Вотрен.

Через декілька творів Бальзака ми зустрічаємо барона де Растіньяка, пера Франції. Честолюбний студент переродився під впливом Парижа, став рішучим. Людина або гине, або капітулює та розбещується в Парижі. Роман Бальзака, починаючи з “Батька Горіо”, стає соціально-психологічним, який досліджує не окрему особистість, а психологію суспільних відносин, психологію урбаністичного суспільства.

Таким чином, ми можемо сказати, що для Бальзака Париж – це місто-світоч, центр культури, у якому прагнуть жити всі провінціали, одержимі пристрастю показати свій талант та завоювати світ. Якась невидима сила змушує їх покидати провінції, рідні міста та рушати до Парижа. Там їх поле бою. Бальзак створив образ міста, переважно прекрасного і чаруючого як у своїй чистоті, так і в своїх гріхах. Але велике місто є одночасно цивілізатором та розбещувачем, адже, щоб використати свої здібності, молоді люди повинні їх спочатку переплавити: перетворити молодість на завзяття, розум в хитрість, довірливість в лицемірство, відвагу в приховану підступність [4, с. 56]. Париж – це місто, де неймовірна розкіш та жахаючі злидні поєднані разом. Париж подібний до їдучої кислоти, одних він роз’їдає, інших – змушує залягти на дно, і деякі в цій атмосфері викристалізуються, кам’яніють, як Ежен Растіньяк.

Перспективним видається поглиблене дослідження образу Парижа в інших творах Оноре де Бальзака.

Список використаної літератури

- 1. Меринов В. Ю.** Город и городские ценности в публицистике М. А. Булгакова / Меринов В. Ю. // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2007. – Вип. 51. – С. 211 – 214.
- 2. Реизов Б. Т.** Бальзак. Сборник статей / Б. Т. Реизов. – ЛГУ, 1980. – 92 с.
- 3. Бальзак Оноре де.** Собрание сочинений в 10-ти т / Под общ. ред. Н. Балашова / Оноре де Бальзак. – М., 1982.
- 4. Наливайко Д. С.** Оноре де Бальзак: Життя і творчість. – К., 1985. – 198 с.

Юніна О. Є., Литвиненко Н. О. Образ Парижа в романі Оноре де Бальзака “Батько Горіо”

Стаття присвячена дослідженню та аналізу образу Парижа в романі Оноре де Бальзака “Батько Горіо”. Париж – місто з багатою історією, яке пережило безліч змін за своє існування. Бальзак створює реалістичний образ міста. У романі спостерігається протиставлення двох соціальних світів: зверху – буржуазне і великосвітське суспільство, унизу – світ бідноти. Схарактеризовано два основні види епіки в його романах. Це проза виняткової реальності (проза ідеалу, абсолютна проза) та проза звичайної реальності (відносна проза).

Ключові слова: місто, Париж, епіка.

Юніна О. Є., Литвиненко Н. О. Образ Парижа в романі Оноре де Бальзака “Отец Горіо”

Стаття посвячена дослідженню та аналізу образу Парижа в романі Оноре де Бальзака “Отец Горіо”. Париж – город с богатой историей, который пережил множество перемен за время своего существования. Бальзак создает реалистичный образ города. В романе

наблюдается противопоставление двух социальных миров: сверху – буржуазное и великосветское общество, внизу – мир бедноты. Охарактеризованы два основных вида эпики в его романах. Это проза исключительной реальности (проза идеала, абсолютная проза) и проза обычной реальности (относительная проза).

Ключевые слова: город, Париж, эпика.

Iunina O. E., Litvinenko N. A. The Image of Paris in Honoré de Balzac' s Novel "Father Horio"

The article is devoted to investigation and analysis of the image of Paris in Honoré de Balzac' s novel "Father Horio". Paris is a city with rich history which had experienced a lot of changes during its existence. Balzac creates a real image of the city. There is an opposition of two social worlds in the novel: at the top – a bourgeois society, at the bottom – the world of the poor. Two main types of epic poetry are characterized in his novels. These are the prose of exceptional reality (absolute prose) and the prose of usual reality (relative prose).

Key words: city, Paris, epic poetry.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.112.2(436)

О. О. Бродська

ГРА І ДІЙСНІСТЬ У П'ЄСІ “ЗЕЛЕНИЙ КАКАДУ” АРТУРА ШНІЦЛЕРА

Сукупність стійких психічних властивостей людини, що формується у процесі її діяльності, характерна як для прозових творів, так і для зразків драматургії Артура Шніцлера. Гротескне тло творить основу для однієї з найвідоміших одноактних п'єс А. Шніцлера – “Der grüne Kakadu” (“Зелений какаду”, 1899). У цьому творі автор докладно розробляє тему гри, що була надто популярною наприкінці XIX століття і залишається актуальною для літератури сьогодення. Мається на увазі гра, що переплітається з реальністю настільки тісно, що не можна провести чітку межу між ілюзією і дійсністю. Автор майже математично точно будує сюжет, філігранно опрацьовує його неочікувані перипетії [1, с. 209]. Крізь увиразнену призму художня манера А. Шніцлера виявляє типологічні паралелі з письмом Г. Манна (1871 – 1950), Т. Манна (1875 – 1955), С. Цвайга (1881 – 1942), а також Е. Скріба (1791 – 1861), О. Вайлда (1854 – 1900), Дж. Б. Прістлі (1894 – 1984).

Події в аналізованому творі розгортаються у знаменний день, що припадає на 14 липня 1789 р., коли мешканці Парижа повстали проти можновладців і захопили Бастилію. У переповненому шинку неподалік від цієї державної в'язниці розважається аристократична публіка. Цей “заклад” під назвою “Зелений какаду” приваблює її тим, що тут збираються представники міського дна – злодії, громили, вбивці, повії та сутенери. Перебування в середовищі цих люмпенів привносить у порожнє і сите життя багатіїв “приємну гостроту”. Неоднозначність ситуації полягає в тому, що ролі покидьків суспільства грають безробітні актори, і аристократи про це знають. Попри це, володарі отримують від спілкування з ними перверсійне задоволення. Водночас актори цього дивного театру відчувають сильні і місткі емоції. Вони цілком “входять у свої ролі”, вельми брутально лають і ображають відвідувачів.

Lebret: Was für eine Vorstellung? ... Ist hier ein Theater?

Wirt: Gewiss ist das ein Theater. Ihr Freund hat noch vor vierzehn Tagen hier mitgespielt.

Lebret: Hier hast du gespielt, Grasset? ... Warum lässt du dich von dem Kerl da ungestraft verhöhnen!

Grasset: Beruhige dich ... es ist wahr; ich habe hier gespielt, denn es ist kein gewöhnliches Wirtshaus ... es ist eine Verbrecherherberge ... komm ...

Wirt: Zuerst wird gezahlt.

Lebret: Wenn das hier eine Verbrecherherberge ist, so zahle ich keinen Sou.

Wirt: So erkläre doch deinem Freunde, wo er ist.

Grasset: Es ist ein seltsamer Ort! Es kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen.

Lebret: So –?

Grasset: Ich mache dich aufmerksam, dass das, was ich eben sagte, sehr geistreich war; es könnte das Glück einer ganzen Rede machen.

Lebret: Ich verstehe nichts von allem, was du sagst.

Grasset: Ich sagte dir ja, dass Prospère mein Direktor war. Und er spielt mit seinen Leuten noch immer Komödie; nur in einer anderen Art als früher. Meine einstigen Kollegen und Kolleginnen sitzen hier herum und tun, als wenn sie Verbrecher wären. Verstehst du? Sie erzählen haarsträubende Geschichten, die sie nie erlebt – sprechen von Untaten, die sie nie begangen haben ... und das Publikum, das hierher kommt, hat den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen – unter Gaunern, Einbrechern, Mördern – und –

Lebret: Was für ein Publikum?

Wirt: Die elegantesten Leute von Paris.

Grasset: Adelige ... [2, с. 354 – 355]

(“**Лебрет:** Що за вистава?.. Хіба тут театр?

Господар: Звичайно, що тут театр. Ваш друг грав тут ще чотирнадцять днів тому.

Лебрет: Ти тут грав, Грассете? Чому ти дозволяєш цьому чоловікові так безкарно глузувати з тебе?

Грассет: Заспокойся... це правда; я тут грав, тому, що це незвичний трактир... це притулок злочинців... пішли...

Господар: Спочатку слід розрахуватись.

Лебрет: Якщо тут притулок злочинців, то я не заплачу жодного су.

Господар: Так поясни своєму другові, де він знаходиться.

Грассет: Це дивовижне місце! Сюди приходять люди, які грають злочинців – і інші, які не підозрюючи цього, і є злочинцями.

Лебрет: Так – ?

Грассет: Хочу наголосити: те, що я тільки-но сказав, було дуже дотепним, це могло б забезпечити успіх цілій промові.

Лебрет: Я нічого не розумію з того, що ти мені кажеш.

Грассет: Я ж казав тобі, що Проспер був моїм директором. Він і досі грає зі своїми людьми комедії; тільки у дещо іншій манері, ніж раніше. Мої колишні колеги і товаришки по службі проводять тут час, байдикуючи і вдаючи злочинців. Розумієш? Вони розповідають жахливі історії, які з ними ніколи не траплялися – говорять про лиходійства, яких ніколи не чинили... а публіка, яка сюди приходить, переживає приємне лоскотання нервів від того, що сидить серед

найнебезпечніших покидьків Парижа – серед злодіїв, погромників, вбивць – і ...

Лебрет: Що за публіка?

Господар: Найелегантніші люди Парижа.

Грассет: Знать...” – тут і надалі переклад мій – *О. Б.*)

Таким чином, наприкінці усталений хід особистого й суспільного життя мотивований так, що всі задоволені.

Мимоволі спадає на думку сцена у театрі, неподалік від якого знаходилася шарантонська божевільня поблизу Парижа. Це змальовано у п'єсі “Марат і маркіз де Сад” драматурга Петера Вайса (1916 – 1982). У цій драмі помітна осмислена тенденційність. Вона відтворює через переживання події, що мали місце в добу Наполеона: багатії їдуть у замський лікарняний будинок, щоб прилучитися до гри божевільних. Душевнхворі люди розігрують перед публікою епізоди кривавої історичної драми. Як глядачі, так і виконавці переживають зовнішньо подієве напруження. Скуті гальмівною сорочкою пацієнти випромінюють біль, відчай. Все це лоскоче нерви снобів. У будь-яку мить безумні актори можуть дійти до крихкої ремісії, а, можливо, й переступити межу, за якою – прірва.

Вірогідно, що німецькомовний письменник П. Вайс був знайомий із твором А. Шніцлера. Цікавим є й те, що постановки п'єс де Сада відбувалися у Шарантоні. Туди справді приїздив увесь тодішній бомонд. Аналіз твору показує, що він ґрунтується на подіях, що мали місце в реальному житті.

На ще одну, досить віддалену аналогію, вказує К. Шахова. Йдеться про п'єсу сучасного австрійського драматурга Петера Гандке “Publikumsbeschimpfung” (“Зневажання публіки”, 1966). Сцена наруги над аристократами, зображена у цій п'єсі, подібна до сцени у гротеску “Der grüne Kakadu”. Тут із вуст дядечка Проспера, власника шинку, зринає глузування над багатіями. Схожість між творами, за спостереженнями дослідниці, полягає “насамперед у тому, що сучасна заможна публіка на виставах за п'єсою Гандке із мазохістським задоволенням і сміхом сприймала грубу лайку, абсолютно серйозну критику на свою адресу, що звучить зі сцени, – як це робили й аристократи у творі Шніцлера” [3, с. 31].

Наступний розвиток подій у п'єсі “Der grüne Kakadu” засвідчує її оригінальність. Прем'єр у групі комедіантів Анрі дуже ревнивий, а його дружина Леокадія, як з'ясовується пізніше, дає йому вагомі підстави для ревнощів. У той час, коли дрібні крадії, власне переодягнені актори розповідають про свої злодійські витівки, у шинок вбігає Анрі і повідомляє про новину: він щойно вбив коханця своєї дружини герцога де Кадільяна, заставши парочку “in flagranti” (“на місці злочину”). Він розігрує сцену зізнання так переконливо, що всі відвідувачі переживають потрясіння, навіть актори і власник шинку – дядечко Проспер. Лише він знає про любовний зв'язок хтивого герцога та зрадливої Леокадії.

Проспер переконаний, що Анрі сказав правду. Тому він втішає вбивцю, наголошуючи на тому, що той був правий, вбивши Кадільяна, бо Леокадія дійсно зраджувала чоловіка. Те, що відбувається, глядачі сприймають як цікаву п'єсу. В кульмінаційну мить Анрі застигає, немов уражений громом. У цю хвилину раптом з'являється герцог де Кадільян. Він живий і здоровий. Тоді зневажений чоловік встромляє йому в серце кинджал і вбиває спокусника. Цього разу по-справжньому. Комісар поліції – свідок цієї сцени – хоче заарештувати вбивцю. Але до шинку вриваються учасники штурму Бастилії (адже події відбуваються 14 липня 1789 р.). І всі – і глядачі, й актори – рятуються втечею від розлючених санкюлотів.

В аналізованому творі гра і дійсність спочатку відбуваються у різних площинах. За стінами шинку “Зелений какаду” народ штурмує твердиню абсолютизму, а актори лише імітують протест. Аристократи до певного часу не вірять у реальність народного повстання, сприймаючи його як якусь ілюзію боротьби, на зразок тієї, яка розігрувалася акторами. Повсталі здаються їм галасливими базіками. Для аристократичного товариства життя – гра, яку не слід сприймати серйозно. Єдиний у п'єсі, хто все сприймає як правду, – якийсь шляхтич із провінції, не звиклий до столичних витівок. Грань між реальністю та грою в учасників дійства настільки стерта, що вони на початку і штурм Бастилії сприймають як захоплюючу театральну виставу. Лицедії, які їх звеселяють, позбавлені волі до справжніх дій – актор, який виконує роль злодія, не може вкрати. Але врешті-решт актор стає вбивцею насправді, а не за роллю. Аристократична вишукано-легковажна гра із власним життям закінчується екзистенціальним жахом реальної загибелі [4, с. 31].

Представлену в творі формулу життя-гри, химерного дійства виокремив П. Тичина: “Шніцлера завше цікавить суперечність між буденним життям і вищими питаннями людського існування. Моменти напруженого душевного стану, коли раптом в душі прокидається все те, що спало, Шніцлер називає життям. Тільки такі психологічні моменти цікавлять його, коли людина, піднявшись над рівень буденної дійсності, виявляє всього себе, коли вона в кожний свій вчинок вкладає духовне “я”, odkриваючи душу всьому світу. Все ж останнє в житті Шніцлеру здається безмістовним животінням, якимсь рослинним існуванням. Через це Шніцлер так любить малювати психологію вмираючих, його приваблює те, як відбивається на людині й на всіх, що його оточує, близькість смерті. І взагалі Шніцлер великий майстер в ділянці коротких психологічних етюдів й стислих одноактових п'єс, в яких душа людини прокидається під впливом нещасних обставин та трагізму зовнішніх подій. В центрі кожної його драми стоїть трагічний випадок, який робить переворот в душі героя чи героїні, і цими хвилинами напруження душевного стану Шніцлер користується для освітлення таємних закутків внутрішнього існування, дивуючи нас глибиною психологічного аналізу й несправедливістю створених образів. В характері творчості Шніцлера

лежить уривчастість, уміння вихопити з життя окремі яскраві моменти, а не розвивати з строгою логічністю одну якусь думку. В цім і захований той секрет, що шедеврами Шніцлера являються одноакти і що він після п'єс звичайного типу щораз вертається до форм одноактової п'єси" [5, с. 27 – 28]. Це твердження, що належить перу славетного українського поета, ілюструє грані духовного світу на рівні загострення контрастності (обов'язок і честь, конфлікт між емоційним і раціональним).

У творі "Der grüne Kakadu" А. Шніцлер не виступає як соціально-критично налаштований викривач вад вищого світу. Він лише гротескно розкриває непорозуміння між реальним і тим, що людина вигадує про себе і час. Драматург не відтворює трагічного світу, а робить зримою нездатність людини осягнути дійсність у її власних формах та масштабах і відповідати цьому як особистість. Вже у цій відносно ранній п'єсі А. Шніцлер демонструє володіння технікою створення захоплюючої інтриги, майстерністю динамічного діалогу, влучної характеристики персонажа. Йому притаманне відчуття конкретної історичної доби, вміння занурити дію п'єси в певну атмосферу часу, передати його дух і своєрідність. На відміну від популярних за його життя салонних сценічних творів Скріба або Сарду, що також не позбавлені витонченості й блиску, в драматургії А. Шніцлера наявний чітко виражений соціально-історичний підтекст.

Гротеск "Der grüne Kakadu" відзначається варіативною сценічністю, театральністю у кращому розумінні. А. Шніцлер, опанувавши закони сцени, вмів навіть на невеликому просторі одноактної п'єси створити захоплююче, стрімке, напружене дійство з неочікуваними поворотами сюжету, виразними персонажами, блискучими діалогами:

Wirt: Na, das Gesindel rückt ja heute früh ein?

Kommissär: Mein lieber Prospère, mit mir machen Sie keine Witze; ich bin der Kommissär Ihres Bezirks.

Wirt: Und womit kann ich dienen?

Kommissär: Ich bin beauftragt, dem heutigen Abend in Ihrem Lokal beizuwohnen.

Wirt: Es wird mir eine besondere Ehre sein.

Kommissär: Es ist nicht darum, mein bester Prospère. Die Behörde will Klarheit haben, was bei Ihnen eigentlich vorgeht. Seit einigen Wochen...

Wirt: Es ist ein Vergnügungslokal, Herr Kommissar, nichts weiter.

Kommissär: Lassen Sie mich ausreden. Seit einigen Wochen soll dieses Lokal der Schauplatz wüster Orgien sein.

Wirt: Sie sind falsch berichtet, Herr Kommissar. Man treibt hier SpaÙe, nichts weiter.

Kommissär: Damit fängt es an. Ich weiß. Aber es hört anders auf, sagt mein Bericht. Sie waren Schauspieler?

Wirt: Direktor, Herr Kommissar, Direktor einer vorzüglichen Truppe, die zuletzt in Denis spielte. ("Der grüne Kakadu") [6, с. 356]

Господар: Ну, покидьки займають сьогодні місця доволі рано?

Комісар: Мій любий, Проспере, зі мною не жартуйте; я комісар Вашого району.

Господар: Чим можу послужити?

Комісар: Мені доручили бути присутнім сьогодні ввечері у Вашому кафе.

Господар: Це буде особливою честю для мене.

Комісар: Це не тому, мій любий Проспере. Органи влади хочуть мати ясність у плані того, що у Вас відбувається. Вже кілька тижнів...

Господар: Це кав'ярня для втіхи, пане комісар, нічого більше.

Комісар: Дозвольте мені висловитись до кінця. Вже кілька тижнів це кафе стало своєрідною ареною розпусних оргій.

Господар: Вас неправильно проінформували, пане комісар. Тут жартують і нічого більше.

Комісар: З цього все і починається. Я знаю. Але закінчується це інакше, каже мій інформатор. Ви були актором?

Господар: Директором, пане комісар, директором чудової трупи, яка востаннє грала у Денісі” (“Зелений какаду”).

Мистецтво А. Шніцлера споглядальне, рефлексивне, скероване насамперед на аналіз багатоманітної гри настроїв та переживань. Імпресіоністична манера письма дозволяла відобразити багато моментів, обставин з “павутини” буття [7, с. 6], настроїв періоду зламу століть, коли руйнувалися старі цінності і виникала туга часом, що минав, коли на перший план виходили спонтанні хвилинні переживання, переливи почуттів і настроїв, коли перспектива завтрашнього дня здавалася неясною і невизначеною.

Підкреслимо такий факт: А. Шніцлер умів детально описати особливий душевний стан австрійця-віденця, його здатність “жити миттєвістю”. Мистецьке слово письменника спрямоване на відображення гри настроїв і переживань і постійний інтерес до психологічного аналізу, на переоцінку культурних цінностей, критичне ставлення до культури водночас із витонченістю літературних смаків автора. Усе це зробило його творчість дзеркалом віденського суспільства кінця XIX – початку XX ст.

Список використаної літератури

1. Friedrichsmeyer E. Schnitzlers “Der grüne Kakadu” // Zeitschrift für deutsche Philologie 88. – 1969. – S. 209 – 228. **2. Arthur Schnitzler:** Gesammelte Werke in drei Bänden. Band II: Dramen / Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Scheible. – Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002. – 999 S. **3. Шахова К.** Австрійська культура на межі сторіч / К. Шахова // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К.: Інст. літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2000. – № 2(11). – С. 24 – 42. **4. Hinderer W.** Der Aufstand der Marionetten: Zu Arthur Schnitzlers Grotoske “Der grüne Kakadu” // Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag / Hrsg. v. Paul Michael Lützel. – Frankfurt/M., 1987. – S. 12 – 32. **5. Тичина П.Г.** Зібрання творів: У 12-ти т. / П. Г. Тичина // Наука, критика, публіцистика: Т.8 – 10 / Редкол.: О. Т. Гончар (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 27 – 28. **6. Arthur Schnitzler:** Gesammelte Werke in drei Bänden. Band II: Dramen / Herausgegeben und mit einem Nachwort

versehen von Hartmut Scheible. – Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002. – 999 S. 7. **Наливайко Д.** Феномен австрійської поезії ХХ століття / Д. Наливайко // Двадцять австрійських поетів ХХ століття. Поезія. Антологія. – К.: Юніверс, 1998. – С. 3 – 8.

Бродська О. О. Гра і дійсність в п'єсі “Зелений какаду” Артура Шніцлера

Програмна для творчості А. Шніцлера п'єса “Зелений какаду” оповідає про стирання граней реальності та взаємопроникнення дійсності й ілюзії, у зв'язку з чим постулюється принцип “все наше життя – гра”. Це трактування подається крізь призму двох планів: індивідуально-особистісного та соціального. Точна вказівка місця і часу дії (Париж, 14 липня 1789) якнайкраще показує вторгнення світу фантазій в реальне життя. Фантазія і дійсність стають рівноправними.

Ключові слова: гра, дійсність, драматургія, художня манера, Артур Шніцлер.

Бродская О. О. Игра и действительность в пьесе “Зеленый какаду” Артура Шницлера

Программная для творчества А. Шницлера пьеса “Зеленый какаду” повествует о стирании граней реальности и взаимопроникновение действительности и иллюзии, в связи с чем постулируется принцип “вся наша жизнь – игра”. Эта трактовка дается сквозь призму двух планов: индивидуально-личностного и социального. Точное указание места и времени действия (Париж, 14 июля 1789) лучше всего показывает вторжение мира фантазий в реальную жизнь. Фантазия и действительность становятся равноправными.

Ключевые слова: игра, действительность, драматургия, художественная манера, Артур Шницлер.

Brodskia O. O. Acting and Reality in the Play of Arthur Schnitzler “Green Cockatoo”

Programme for A. Schnitzler's creative work play “Green Cockatoo” tells about wiping off the borders of reality and interpretation of the reality and illusion. In this connection postulates the principle “all our life is a game”. This treating is illustrated in the light of two plans: individual-personal and social. Strict indication of place and time of the action (Paris, 14 July 1789) the best shows the intrusion of the world of imagination to the real life. Imagination and reality become equal.

Key words: acting, reality, dramaturgy, artistic manner, Arthur Schnitzler.

Стаття надійшла до редакції 2.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д.філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 82 – 1:808.53

Ю. М. Бродюк

**ГЕНЕЗА ТЕРМІНА “ПОЕТИКА” КРИЗЬ ПРИЗМУ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Теоретичні канони поняття “поетика” надзвичайно розмиті. Незважаючи на те, що поетика – одне з найдавніших літературознавчих понять, воно чи не найважче піддається дефініціям [1, с. 1]. Науковий інтерес у літературознавстві до проблеми тлумачення означеної категорії зумовлений насамперед її термінологічною неузгодженістю. Термін позначений літературознавчою пластичністю, відсутністю чітких меж. А тому для подальшого вивчення і дослідження поняття виникає необхідність систематизації фактичного матеріалу попередніх дослідників.

Мета статті полягає в аналізі змістового наповнення поняття “поетика” в його різноманітних теоретико-літературних проявах у сучасних методологічних концепціях.

При визначенні змістових домінант поняття, важливим є історичний аспект, оскільки значення невизначеність пов’язана зі станом розвитку літературознавства в окремо взятий історичний період. Уперше означений термін зустрічається в літературі античних мислителів (Аристотель “Поетика”, Горацій “Послання до Пізонів”), де тлумачиться як учення про художню літературу загалом.

Поетика була об’єктом пильного інтересу в середні віки [2, с. 542]. Проблеми поетики вивчали і в Давній Індії, де певний інтерес викликали естетичні збудники та симптоми настроїв (раса), що виникали при сприйнятті художнього твору. У добу Відродження та класицизму поетика трансформувалася в самостійну науку (пітику) з чітко окресленими межами та завданнями [2, с. 542].

У ХІХ столітті поетикою називають науку, що вивчає поетичну діяльність, її походження, форми і значення; ту частину літературознавства, яка вивчає конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т. п.). На теренах вітчизняної критики до питань тлумачення поетики вдавався І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898 р.) У літературно-критичному нарисі класик аналізує психологічні основи поетичної творчості, акцентуючи увагу дослідників на трьох її основних складниках: 1) ролі свідомості в поетичній творчості; 2) законах асоціацій ідей як ключа до розуміння ідіостилу митця, стильових дефініцій різних мистецьких шкіл та угруповань; 3) поетичній фантазії письменника. Також розглядає естетичні основи поетичної творчості, де аналізує роль змислів, поезії, музики, зору, поетичної краси у художній творчості.

Письменник досліджує роль свідомості в поетичній творчості, закони асоціацій ідей, значення снів для творчого процесу написання твору, роль зміслів та поетичної краси. І. Франко порушує проблемні питання рецептивної поетики, а тому лишає ряд нерозв'язаних питань для подальших дослідників.

Варто особливо відзначити внесок учених 1920 – 1930 років у розробку концепції поетики. Представники ОПОЯЗу (С. Бернштейн, О. Брік, В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Є. Поліванов, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, Л. Якубинський, Б. Ярхо та інші) вважали підґрунтям своїх наукових досліджень формальний метод. Вони були зорієнтовані на аналіз форми художньої літератури, ревізуючи при цьому канонічну формулу єдності змісту і форми. Цариною художньої дійсності, на думку К. Фідлера, мало бути буяння барв, гра світла і тіні поза категорією змістовності [3, с. 304].

Дослідження представників формальної школи продовжилися у колі Празького лінгвістичного гуртка та сприяли формуванню структуралізму [3, с. 311]. У своїх дослідженнях структуралісти зосереджували увагу на проблемі поетичного мовлення. До цього часу вона лишається актуальною в літературознавстві. На переконання структуралістів, поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) та словесним утіленням (означник). Художній твір, у такому разі, розуміється як наслідок семіотичної діяльності автора. Водночас зазнає перегляду розуміння тексту, який переростає межі свого автора й свого реципієнта. Він стає самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача або дослідника полягає в адекватному його пізнанні, декодуванні, якомога точнішому трактуванні [3, с. 334].

Подальші дослідження в царині поетики належать групі літературознавців Женевської школи. Прихильники феноменологічної критики досліджували зв'язок між автором і твором, вважаючи літературу історією людської свідомості. Логіку творчого процесу вони вбачали у взаємозв'язку кількох елементів: свідомості, структури мови літературних творів, світобачення автора. Поетику Женевська школа розглядала як рефлексію над онтологічними проблемами.

У 70 – 80 роках розвинулася теорія рецепції, що хоч генетично і була пов'язана з тими методологіями, які їй передували, однак по іншому трактувала поетику. Основоположники рецептивної критики – Г. Яусс та В. Ізер у парадигмі “текст – читач” надавали перевагу останньому, наділяючи його здатністю творити з будь-якого тексту свій власний. За цією теорією художні твори, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, доносять до нього авторський задум. Ідеться про естетику сприймання, а не творчості, тому об'єктивна оцінка письменства минувшини перебуває поза сферою її інтересів, зорієнтованих на сучасника, який може творити власний текст з будь-якого іншого. Питання поетики, властивої рецептивній естетиці,

досліджували представники Вроцлавської школи (Е. Бальцежан, М. Гловінський, Я. Славінський), які звернули увагу не на конкретно-історичний процес, а на даний твір, що репрезентував позицію читача, закладену у співвідношенні знака і значення [3, с. 290].

Таким чином, головним завданням рецептивної естетики, на протипагу формалізму, було дослідження рівня сприймаючої свідомості в процесі читання літературних текстів. В українській літературі означена методологія розвинулася наприкінці 60-их років у працях В. Брюховецького, М. Ігнатенко, Б. Кубланова, Г. Сивоконя та інших. У своїх наукових дослідженнях вони спиралися на праці О. Білецького, Л. Білецького, О. Потебні та І. Франка (“Із секретів поетичної творчості”). Положення рецептивної естетики підтримував й апробовував у своїх працях Г. Клочек.

Радянське літературознавство розвивало структурний підхід до розвитку поезики. У словнику літературознавчих термінів В. Лесина (1985 р.) автор пояснює поезику як один із основних розділів літературознавства – теорію літератури. Він зазначає, що поезикою називають також “розділ теорії літератури, який вивчає форму творів (композицію, образність, ритміку і строфіку вірша тощо)” [4, с. 162]. Поезикою у вузькому значенні В. Лесин вважає систему принципів якогось літературного напрямку чи окремого поета. Натомість у літературознавчому словнику-довіднику Р. Гром’яка таке твердження відкидається, адже розуміння поезики як літератури є наявною спробою “замінити її одним із напрямів теорії літератури – стилістикою, присвяченою висвітленню поетичного мовлення” [5, с. 542 – 543].

В українському літературознавстві останніх десятиліть ХХ століття активно популяризуються дослідження поезики окремого письменника й поезики окремого твору. Осмислення твору як внутрішньо узгодженої системи провокує термінологічну дифузію поняття поезики. Побутує розуміння поезики як системи. Так, Р. Гром’як розглядає поезику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження” [5, с. 21]. М. Гуменний доводить, що “поезикою... можна назвати ідейно-тематичну і формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу” [6, с. 27]. М. Кодак у монографії “Поетика як система” вважає твір нерозривною єдністю, результатом внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки. Літературознавець розглядає п’ять компонентів, які, на його думку, формують системність твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація [7]. У наступній праці “Авторська свідомість і класична поезика” (2006) М. Кодак розвиває цю концепцію. Він зауважує, що конкретизуючи зміст понять “суб’єкт творчості”, “індивідуальність художника”, відкриваються підходи до цілісного, системного розуміння поезики твору і творчості митця [8, с. 4].

У подальші роки спостерігається помітна тенденція вирішувати проблему поезики в контексті системного підходу. На особливу увагу

заслугове монографія вітчизняного науковця Г. Клочека “Енергія художнього слова”. Автор засвідчує системний підхід аналізу поетики літературного твору, стверджуючи, що: “нам багато чого відкриється в літературному творі, якщо зуміємо побачити його як системно організовану цілісність, всі компоненти котрої “працюють” на “кінцевий результат” [9, с. 6]. Проте головним завданням для дослідника лишається проаналізувати як, яким чином прийоми (засоби), що є функціонуючими складниками художнього тексту, впливають на читача, заряджаючи його тими чуттями і смислами, що закодовані автором у тексті [9, с. 6]. Удаючись до детального аналізу визначень терміну “поетика” його попередниками, Г. Клочек доводить, що зміст означеного поняття досить рухливий. Це зумовлено різновидовими дефініціями поетики, серед яких дослідник виділяє такі, як: нормативна, описова, історична, функціональна та загальна (теоретична) поетики. Хоча відразу ж запевняє, що питання про сучасне розмежування поетики залишається відкритим.

Як зазначає літературознавець, розуміння терміна “поетика” як системи творчих принципів, дозволяє поетиці увійти в систему категорійних понять таких видів мистецтва, де її використання ще донедавна здавалося неможливим. Вона почала вживатися у сфері не тільки кіно, театру, музики, але й архітектури [9, с. 14].

Розмежовуючи поняття “поетика”, “майстерність письменника” та “художність”, Г. Клочек зауважує що останні є не що інше, як постійні смисли тієї ж таки поетики, до яких, окрім вищезазначених, входять ще система творчих принципів, художня форма, цілісність, системність.

Отже, поетика, за Г. Клочеком, містить такі постійні смисли: 1) художність; 2) система творчих принципів; 3) художня форма; 4) цілісність, системність; 5) майстерність письменника [9, с. 16].

Дослідник не вміщує термін “поетика” у завузькі рамки якої-небудь методологічної концепції. Він наголошує на тому, що “слово поетика пройшло довгий історичний шлях і тому воно багато пам’ятає” [9, с. 16]. Відсутність загальноприйнятих дефініцій Г. Клочек компенсує аналізом смислової структури поняття, вивченням його “внутрішнього змісту”.

Г. Клочек розвиває наукову думку про сучасне становлення системологічної поетики, адже протягом другої половини ХХ століття в поетиці відбулися значні еволюційні зміни – з описової вона поступово перетворювалася на функціональну. Тепер майже повністю усталилися уявлення про поетику художнього твору як про систему, що складається із взаємопов’язаних функціональних елементів. Відтак, на нашу думку, слушним є розмежування системологічної поетики, яке пропонує літературознавець. А саме: поетика окремих компонентів (поетика метафори, композиції і т. п.); поетика окремого літературного твору; поетика окремого письменника (індивідуальна поетика); поетика

окремого жанру; поетика літературної течії (школи, напряму); поетика національної літератури; поетика літератур окремого регіону [9, с. 17].

Останнім часом ряд вітчизняних (Т. Денісова, В. Єшкілев, Д. Затонський) та зарубіжних (Х.-Л. Борхес, О. Вялікова, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотар, Ю. Хабермас) науковців тлумачать термін “поетика” в контексті філософії постмодернізму. Американський лінгвіст Д. Каллер визначає поетику як науку про стратегії і тактики літератури, що не зводиться до вивчення риторичних фігур. У ній можна побачити ширше розуміння риторики, яка вивчає можливості мовленнєвих актів будь-якого типу [10, с. 80]. Д. Каллер вважає поетичний текст інтертекстуальною структурою, “відлунням віршів, створених у минулому, від впливу яких важко позбутися” [10, с. 91]. До розуміння поетики науковець підходить з точки зору постмодернізму, і трактує як колективну систему поглядів, що формувалася світоглядним досвідом багатьох поколінь. Досвід переданий нам у спадок як ключ до розуміння творів минулого, сучасного та прийдешнього часу.

Таким чином, тлумачень терміну “поетика” в сучасному літературознавстві надзвичайно багато. Існує кілька концепцій розуміння означеного поняття. Праці, присвячені проблемам поетики (Д. Каллер, Г. Клочек, М. Кодак, М. Ласло-Куцук, О. Потебня, Ю. Тинянов, А. Ткаченко, Б. Томашевський, та ін.), дозволили зробити висновок, що, з одного боку, ця категорія характеризується певною “мінливістю”, а з другого – експлікує найважливіші змістові домінанти поняття. По-перше, про поетику більшість дослідників висловлюється як про цілісну систему художніх засобів, їх естетичну єдність; по-друге, робиться акцент на принципах будови літературного твору. Ці “постійні смисли” (Г. Клочек), безсумнівно, обумовлені авторською індивідуальністю й конкретними завданнями окремого твору. У процесі аналізу виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого дослідження, серед яких, зокрема, особливості індивідуальної поетики митця та художнього твору.

Список використаної літератури

- 1. Хархун В.** Дефінітивні розбіжності терміна “поетика” в літературознавчих методологіях ХХ століття / В. Хархун // Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – №1 – С.1 – 2.
- 2. Літературознавча енциклопедія:** У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. / Ю. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
- 3. Ковалів Ю. І.** Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник [Худож. оформ. Д. В. Мазуренка] / Ю. І. Ковалів – К.: Твім інтер, 2009. – 460 с.
- 4. Лесин В. М.** Літературознавчі терміни: Довідник. / В. М. Лесин– К.: Рад.шк., 1985. – 251 с.
- 5. Літературознавчий словник-довідник** / [за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
- 6. Гуменний М.** Поетика О. Гончара-прозаїка // Филологический анализ. Теория, методика, практика. Сборник научных

статей. / М. Гуменний. – Херсон, 1993. – С. 22 – 28. **7. Кодак М. П.** Поетика як система. / М. П. Кодак– К.: Дніпро, 1988. – 158 с. **8. Кодак М. П.** Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак– К. : ПЦ “Фоліант”, 2006. – 336 с. **9. Клочек Г.** Енергія художнього слова. Збірник статей. / Г. Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с. **10. Каллер Джонатан.** Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер: пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Астрель: АСТ, 2006. – 158, [2] с: ил. **11. Франко І.** Літературно-критичні праці (1897 – 1899) Т. 31. / І. Франко. – Київ: “Наукова думка”, – 1981. – 594 с.

Бродюк Ю. М. Генеза терміна “поетика” крізь призму сучасного літературознавства

У статті проаналізовано генезу терміна “поетика”, виокремлено його дефінітивні розбіжності. Крізь призму різноманітних методологічних концепцій осмислено зміст терміну в ширшому та вужчому розумінні.

Ключові слова: поетика, методологічна концепція, поетична творчість, літературний твір, текст, читач.

Бродюк Ю. Н. Генезис термина “поэтика” сквозь призму современного литературоведения

В статье проанализирован генезис термина “поэтика”, выделены его дефинитивные разногласия. Сквозь призму различных методологических концепций осмысленно содержание термина в широком и узком смысле.

Ключевые слова: поэтика, методологическая концепция, поэтическое творчество, литературное произведение, текст, читатель.

Brodyuk Y. The Genesis of the Concept “Poetics” through the Prism of Modern Theory of Literature

The article analyzes the genesis of the concept of "poetics", singled out his definitive differences. In the light of different methodological concepts meaningful content of the term in a broader and narrower sense.

Key words: poetry, methodological concept, poetry, literary work, text, reader

Стаття надійшла до редакції 21.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д.філол.н, проф. Мазоха Г. С.

УДК 821.161.1 – 2.09 + 929Лунц

М. О. Воробкало

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПЬЕСЫ ЛЬВА ЛУНЦА
“ГОРОД ПРАВДЫ”**

Сегодня творческое наследие Льва Натановича Лунца всё чаще привлекает к себе внимание, становясь объектом серьезных научных исследований. Именно поэтому современные ученые М. Вайнштейн, И. Горюнова, А. Евстигнеева, К. Ичин, М. Йованович, М. Краснова, Е. Лемминг, Б. Фрезинский, Б. Чурич, В. Шарик, В. Шубинский подчеркивают своеобразие его художественного сознания и указывают на недостаточную изученность поэтики произведений Лунца.

Рассматривая драматургию Лунца, которая в свою очередь была основной сферой интересов писателя, следует отметить, что в этой области отчетливо проявилось тяготение к западноевропейским традициям. Перу драматурга принадлежат пять пьес: “Вне закона”, “Бертран де Борн”, “Обезьяны идут”, “Город Правды”. Отвергая театр чеховский, будничный, связанный с психологическими установками и подробностями быта, Л. Лунц провозглашает театр бури и натиска: “Не чувств требую я, а страстей, не людей, а героев, не правды житейской, а правды трагической. <...> Вместо театра настроений, голого быта и голых фокусов я пытался дать театр чистого движения ” [1, с. 493]. Однако, в пьесе “Город Правды” автор размышляет именно над традиционными для русского мировоззрения нравственно-философскими вопросами: как жить? возможно ли всеобщее счастье и равенство на земле? С формальной точки зрения пьеса Лунца не является традиционной для русской драматургии, тем не менее, внутренний пафос и поиск нравственных начал сближает ее с чеховским театром, и с европейской литературной традицией.

Все это обуславливает актуальность и цель нашей статьи – изучить интертекстуальность пьесы Льва Лунца “Город Правды”.

Таким образом, пьеса “Город Правды” была выбрана для исследования наличия интертекстуальных связей, посредством которых создается определенная концептуальная картина драматического произведения. В пьесе наиболее часто встречается аллюзия, как “фигура интертекста, состоящая в ассоциативной отсылке к известному для адресата факту виртуальной либо реальной действительности. В соответствии со своим источником (литературный текст, историческое событие и т. д.) аллюзии подразделяются на литературные, библейские, мифологические (эти три вида аллюзий можно назвать текстовыми), исторические и бытовые” [2, с. 27].

Пьеса “Город Правды” (1924) представляет собой первую пьесу-антиутопию не только среди драматических произведений Лунца, но и в

России. Однако она не нашла должной оценки в литературоведении и не заняла своего места в драматургии XX века. Содержание драмы вобрало в себя ведущие мотивы творчества писателя и соответствовало непосредственно типу художественного мышления Лунца, скептическому, антиутопическому, не принимающему голую, абстрактную истину, проверяющему ее многовековым опытом истории. В понимании Лунца художник – это некто, способный узреть вневременной смысл, соотнести настоящее с прошлым и предвидеть будущее, в отдельных событиях современности.

Город Правды, похожий на мираж, – это не просто игра воображения или выдумка автора, за ней – мечта народа о земле обетованной и определенные социально-утопические модели, которых, начиная с середины XX века, в России было значительное количество. Скучный порядок Города Правды вместе с его безликими праведными гражданами выглядят, по крайней мере, пародийными. Утрируя подобный расклад жизни Города Правды, Лунц “доводит до абсурда распространенную в этот период тенденцию отождествления справедливости и уравниловки” [3, с. 27].

Интертекстуальная разработка вечной темы вождя и массы включает диалог с большим числом литературных и других источников, который взят Лунцем за основу в пьесе “Город Правды”. Здесь очевидны переклички с ветхозаветным сюжетом сорокалетних скитаний Моисея и его народа в пустыне, отраженные в книге Исхода. После многолетнего рабства Моисей и, соответственно, Комиссар в “Городе Правды”, должны освободить и вывести своих людей: первый – из Египта, второй – Китая, и привести всех в “землю обетованную”. В Исходе всё отдано в руки Всевышнего и именно Он покровительствует выходу Израиля из египетского рабства, в пьесе же Лунца освобождение от китайского рабства входит в полномочия Комиссара. Подобно сынам Израиля задумавшим бунт против Моисея в момент их передвижения по пустыне, Лунц изображает бунт солдат против Комиссара, которые тоже пребывают в пустыне, но в другой – в Гоби. Следует заметить, что бунт этот в обоих случаях наступает после шести недель пребывания в пустыне (“Шесть недель шли мы сюда – шесть недель пути назад!” [1, с. 216]). Мотивы бунта заключаются и в сомнениях в скором прибытии в “землю обетованную” и в желании возвращения в исходный пункт. Об этом свидетельствуют следующие слова, обращенные к Моисею: “Не это ли самое говорили мы тебе в Египте, сказав: оставь нас, пусть мы работаем Египтянам? Ибо лучше быть нам в рабстве у Египтян, нежели умереть в пустыне” (Исх. 14:12). Все это созвучно и герою Лунца: “<...> Шесть недель! Назад! Зачем ты увел? Назад! Не пойду дальше! И я! И я! Назад! Назад! Назад!” [1, с. 16]. Еще одной причиной бунта выступает голод, который мучает и солдат, и сынов Израиля (“О, если бы мы умерли от руки Господней в земле Египетской, когда мы сидели у котлов с мясом, когда мы ели хлеб досыта” (Исх. 16:3), “Устал!

Устал! Мы были сыты там! А здесь смерть! <...> Ты вывел нас оттуда – накорми!” [1, с. 216]).

Нужно отметить и философский характер пьесы Лунца, раскрывающий некий диалог с философскими прототекстами его предшественников. Таким образом, очевидным становятся намеки или, скажем, параллели с отдельно взятыми фрагментами из “Государства” и “Законов” Платона. Но Лунц не перенимает, а предлагает собственную критику идеального государства.

Идеальное государство Платона построено на справедливости, это же мы наблюдаем в самом названии пьесы Лунца “Город Правды”. Платон, проектируя идеальное государство, представляет его как общину, которая состоит из трех каст: философов, солдат (или сторожей), мастеровых (или земледельцев). Подобную аллюзию наблюдаем в Городе Равенства Лунца, где философы – это три старейшины, которые управляют городом и приглашают в него солдат: “Город правды и Равенства – наш город. Мы одиноки в пустыне. Вы первые пришли – мир вам. Мы все равны. Мы работаем равно, живем равно. Вы искали правды, счастья, работы. Придите, работайте, живите с нами” [1, с. 224]. Платон, объясняя причины отсутствия равенства и единства граждан, говорит о потребности в собственности. Следуя этой мысли, Лунц создает свое государство, в котором “все владеют всем, ни один не владеет ничем. Все равны перед законом” [1, с. 231]. К тому же все горожане идентичны, тотально одинаковы: “Мы говорим вместе, думаем вместе, работаем вместе” [1, с. 231].

Нетрудно заметить, что с одной стороны Лунц основывает свою антиутопическую пьесу на сравнении с утопическими представлениями античных авторов, и на наблюдении превращения этой самой утопии в антиутопию в процессе воплощения утопических идей в государстве, с другой стороны. Лунц вступает в диалог с “Политикой” Аристотеля, которая вступает в полемику с “Государством” Платона, вырабатывает собственную модель “идеального государства”. Отсюда, интенция Лунца показать бунт Доктора против Комиссара и его продолжительных поисков рая (“<...> Думаешь, я поверил тебе брехуну? Правда, справедливость, счастье?.. Рай на земле, и все как один?.. А если и так, если и верно – так я не хочу твоего рая!.. Не хочу, чтобы вы дошли, – погибайте, и я с вами, но туда не пушу, нет, нет! Я ненавижу твой рай, не хочу!” [1, с. 220]), невольно отсылает читателя к бунту Аристотеля против философской концепции Платона, утверждающей государство равных.

Безусловно, Е. Замятин, который предсказал возникновение и узаконивание “великого друга и отца”, оказал влияние на антиутопическую пьесу Лунца. Именно Замятин охарактеризовал механизм унификации умов и поддержания порядка, в котором строго выстроена иерархическая система социального устройства общества. Граждане Единого Государства вовлечены только в социальные

отношения и категорически отрицают семейные, дружеские. В государстве такого порядка человек абсолютно одинок, безлик, а его природу пытаются подчинить разуму. Таким образом, Замятин узрел и предупредил о последствиях, которые несет человеку такое Единое государство. Говоря о пьесе Лунца, отметим, что он не озадачен проблемой социальных механизмов или составления конкретной характеристики идеального государства. Априори его интересует, как эта государственная система зависит от человеческой природы. Лунц создает модель всечеловеческого бытия, в которой воплощается картина действительности. Но, как и в романе Е. Замятина “Мы”, его герои такие же безликие, без имен, они живут в таких же условных пространстве и времени. Поэтому действующих лиц пьесы можно представить как систему масок, которая отсылает нас к итальянской комедии дель арте. Рассматривая пьесу Лунца сквозь призму подобного толкования, невольно напрашиваются параллели – Комиссар замещает Капитана, Доктор отождествляется с самим собой, Угрюмый, Толстый, Веселый, Молодой, Старый – такие же персонажи, как и в комедии дель-арте.

Сцена четвертая второго действия является кульминацией пьесы, она изображает столкновение двух миров, двух мировоззренческих систем. Это своего рода диалог непонимания двух лагерей, сторон – левой (горожане) и правой (солдаты). В третьем действии (развязке) солдаты покидают город, оставляя после себя кладбище, но в их разговорах звучит раскаяние: “А ведь жалко их ребята. Шутка ли, целый народ в ночь укокошили”, “Тоже люди” [1, с. 237]. Произошедшее этой кровавой ночи отсылает нас к событиям исторической давности и напоминают Варфоломеевскую ночь.

Таким образом, Лунц утверждает, что невозможно найти абсолютный идеал, человеческую природу изменить невозможно. “Город Правды” – пьеса-антиутопия, состоящая из интертекстуальных включений, исследует соотношение идеала и действительности, сталкивает утопическую модель с моделью человеческой природы. В пьесе обнаруживаются параллели с ветхозаветным Исходом, Государством, Законами Платона, Политикой Аристотеля, Мы Замятина, традициями театра дель-арте. Перспективы нашего исследования заключаются в поиске интертекстуальных связей в других пьесах Лунца.

Список использованной литературы

- 1. Лунц Л.** Обезьяны идут! / Лев Натанович Лунц. – СПб. : ООО “ИНАПРЕСС”, 2003. – 752 с.
- 2. Москвин В. П.** Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь-справочник / В. П. Москвин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.
- 3. Тарасенко Ю. В.** Драма-антиутопия в русской литературе начала XXв. / Ю. В. Тарасенко // Филология. – 2006. – № 3. – С. 26 – 29.

М.О. Воробкало. Интертекстуальность в пьесе Л. Лунца “Город Правды”

В данной статье автором рассматривается проблема интертекстуальности в пьесе Л. Лунца “Город Правды”. Основное внимание в работе автор акцентирует на интенции драматурга включить в пьесу элементы взаимодействия с другими прецедентными текстами на основе связей посредством аллюзий. Выделяются и описываются характерные особенности подобных интертекстуальных связей.

Ключевые слова: интертекстуальность, антиутопия, аллюзия, идеальное государство.

М.О. Воробкало. Интертекстуальність у п'єсі Л. Лунца “Місто Правди”

У даній статті автором розглядається проблема інтертекстуальності в п'єсі Л. Лунца “Місто Правди”. Основну увагу в роботі автор акцентує на інтенції драматурга включити в п'єсу елементи взаємодії з іншими прецедентними текстами на основі зв'язків за допомогою аллюзій. Виділяються і описуються характерні особливості подібних інтертекстуальних зв'язків.

Ключові слова: інтертекстуальність, антиутопія, аллюзія, ідеальна держава.

M. O. Vorobkalo “Intertextuality in L. Lunts’ Play ‘City of Truth”

This article done by M. O. Vorobkalo “Intertextuality in L. Lunts’ play ‘City of Truth” deals with the problem of intertextuality in Lunts’ play “City of Truth”. In the focus of the paper is author’s emphasis on the playwright’s intention to include in the play elements of interaction with other precedent text-based links through allusions. The characteristics of such intertextual connections are defined and described.

Key words: intertextuality, dystopia, allusion, ideal state.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, доц. Вернік О. А.

УДК:821.161.2.– 31.09 Виннич

Я. С. Гладир

**КОНФЛІКТ “ВІЛЬНОГО КОХАННЯ” З ІНСТИНКТОМ
БАТЬКІВСТВА В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА “ЗАПИСКИ
КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ”**

Складний конфлікт Кирпатового Мефістофеля з самим собою по-різному бачився і переважно коментувався багатьма літературознавцями. Так, М. Жулинський вважав, що В. Винниченко, оволодівши “особливо чутливим інструментарієм пізнання ірраціонального”, досягнув “нові рівні людської природи” і віддзеркалив у такому внутрішньому конфлікті Кирпатового Мефістофеля “повсякчасний внутрішній двобій інстинктів і свідомості в людині” [1, с. 8], котрий доходив аж до психологічного самотравмування людини її сумнівами [1, с. 12]. І Р. Багрій переконана, що наскрізним у романі є типовий для цього автора конфлікт центрального персонажа між його “розумом і ірраціональними силами інстинкту” [2, с. 221]. А В. Панченко доводить, що показ автором саме такої розв’язки внутрішнього конфлікту Якова Михайлюка (заміна в розв’язці центрального конфлікту роману “Записки Кирпатового Мефістофеля” “дитини-жертви”, як було в творах “Memento” і “По-свій”, на “дитину-переможницю”) засвідчив принципову зміну багатьох позицій автора: “Коло Винниченкових роздумів про гру інстинктів у людській поведінці, про боротьбу життя і схеми замкнулося” [3, с. 232]. І все-таки, поетапно-системного вивчення процесу внутрішнього конфліктування головного персонажа Якова Михайлюка з самим собою ще не здійснено – саме це й є свідченням необхідності заповнити названу “прогалину”.

Змістоформних та функціональних особливостей цей конфлікт має дуже багато, але ще задовго до його початку (тобто, ще до зав’язки) автор готує читача до розуміння того, що героя твору Якова вже близько року мучить (“болоче ние” і спричиняє йому щохвилини “глухий біль” [4, с. 28]) жорстокий сумнів: чи раптом не він батько сина Соні, його колишньої партійної товаришки, оскільки вісім років тому, незадовго до її весілля з іншим, між ними один раз виникла “хвилева близькість” [4, с. 29]. До того ж, усе ще закохана в нього Соня, випадково зустрівшись із ним через ті самі вісім років, натякнула, що, можливо, Андрійко – його син. Та й зробила вона це свідомо – для того, щоб піддати його “безперестанній, вічній карі сумніву” [4, с. 30].

І в ситуації випадкового статевого єднання, і в припущеннях чоловіка й жінки дуже помітно проглядаються дві основні протилежності, на яких вибудовуватиметься внутрішній конфлікт: з одного боку, Яків переконаний, що кохання (як статевий акт) ні до чого не зобов’язує ні жінку, ні, тим більше, чоловіка; але, з іншого, його

пристрасне бажання дізнатися, чи справді то його син, засвідчує й підкреслює силу його природного батьківського інстинкту, що й доводить його трохи не до божевілья. Саме так виявляється базові протилежності і внутрішні суперечності між “безвідповідальністю” за статевий акт і бажанням зватися батьком, між бажанням позбутися дитини й жалістю до неї. Ці суперечності підсилюють ще й порівняння зовнішніх рис Якова і малого Андрійка під час його відвідин родини Сосницьких, а при виявленні будь-яких “невідомостей” Якова терзали думки про те, що Соня могла й вигадати це, “щоб усе життя мати” над ним “жорстоку владу” [4, с. 30]. Та справжній клубок суперечностей розкручується й сплітається тоді, коли Кирпатий Мефістофель починає думати ще й про ще одну жінку – “духовно” близьку йому майбутню дружину, котра по-справжньому “знає, що таке любов”, і з якою йому все-таки не хочеться “ні загубити, ні зв’язати себе” [4, с. 28].

Не менш помітно загострюють суперечності й думки про те, що він (як справжній “батько”), може подумки запропонувати Соні, щоб вона взяла Андрійка з собою й прийшла до нього жити разом [4, с. 30].

Ще помітніше загострюють ситуацію й такі суперечності: з одного боку, Яків більше не хоче “думати про Андрійка”, але знову й знову непомітно повертається до роздумів саме про нього; з іншого, щонаочі проклинаючи Соню (“Будь проклята!! Будь проклята! Нічого нема, нічого! Відчепись од мене!” [4, с. 32]), Яків стає все більше й більше завжди “понури” і “злим” [4, с. 33]. Так довго готує автор зав’язку майбутнього глибокого й гострого внутрішнього конфлікту Якова не дарма, адже першою колізією (зав’язкою) цього поєдинку героя з самим собою стає його рішення сходити до Соні й поговорити про їхнє можливе співіснування втрьох із дитиною, і нехай, мовляв, приходить її ревнивий чоловік Дмитро, довідається про все, “хай вони самі придумують”, що він має робити [4, с. 83]. Та все то були тільки ті думки, котрі не вирішували ні проблеми поєднання (чи хоча б гармонізації) “вільних стосунків”, ні реалізації його пристрасного батьківського інстинкту, оскільки на його прохання (“ – Соню! <...> Скажи мені щирю правду! Забудь усе, що було, скажи от так, з глибини душі: чий Андрійко? Ради Бога, Соню, зрозумій!”) вона відповіла криком: “ – Не знаю!!!” [4, с. 86]. Саме тоді Яків уперше відчув, що він не зможе з’єднатися ні з Сонею, ні з сином – він лише знітився і промовив: “Прости мене, бідна!” [4, с. 87]. Більше того, вони з Сонею домовляються про те, що в будь-якому випадку визнають Андрійка сином Дмитра [4, с. 87].

Отже, перша конкретна колізія начебто вирішується (через кілька місяців Андрійко стає дуже схожим зовні на Дмитра). Та справді глибокий і наскрізний внутрішній конфлікт Кирпатого Мефістофеля з цього моменту тільки почав по-справжньому загострюватися, оскільки і виявлені вже протилежності у свідомості Якова Михайлюка, і розмова з Сонею одразу видаються не надто надійними. Та й той факт, що у

свідомості Якова вже сформувалися два ставлення до жінок – дві чітко виражені позиції: є жінки, статеві зносини з якими “нікого й ні до чого не зобов’язують” (Соня та Клавдія); і є жінки, “призначені для родини”, тому що вони “духовно споріднені” з чоловіками (Ганна – “Біла Шапочка”). А всьому цьому протистоїть вічний батьківський інстинкт і обов’язок перед дитиною – вони залишаються у свідомості Якова незмінними. Після зав’язки конфлікту Яків “розважається” з жінкою першого типу, але коли Клавдія виявила якісь претензії до Кирпатого Мефістофеля, той спробував із самого початку спочатку пояснити його ставлення: “Хиба я присягався любити її? Хиба ми колись навіть балакали про любов? Невже вона не розуміє наших відносин?” [4, с. 107]. І тому вони тихо “розстаються на вокзалі” [4, с. 110]. А з Білою Шапочкою він планує одружитися.

Усе це начебто помітно гальмує розвиток основного внутрішнього конфлікту героя, бо на якийсь час усі думки присвячує коханій Ганні, бачить її “казкою”, “новим життям” [4, с. 224], готовий боротися за неї [4, с. 225]. Та коли Клавдія раптом повідомила йому, що потай від нього “родила дитину” схожу на нього [4, с. 227 – 228], Яків ніби одразу відчув, як “упала важка залізна стіна, зразу брутално перерізвавши всі нерви” [4, с. 228]. Після цього Яків зрозумів: того, що може з ним “трапитися”, він “повинен уникати всіма силами” [4, с. 236]. Лише після всього того настав новий етап (нова колізія) внутрішнього конфлікту – необхідність вибирати між життям із коханою, “духовно” рідною йому жінкою, і життям із матір’ю його “випадкової” дитини. Але цей вибір “розтягнувся” на кілька гострих, напружених колізій: спочатку на рівні протилежних почуттів і бажань, потім – на рівні слів, і, нарешті, на рівні дій: він допомагає Клавдії матеріально і заявляє: “Дитина ця тільки твоя, <...>. Я не хотів її. Мене обдурено, обікрадено, знасилувано в ній” [4, с. 239]. Та коли він дивиться на свою дитину в колисці, раптом “із здивуванням відчуває”, що дитина нібито “свідомо втримує його” – у його голові народжується думка: “Але ж це моя дитина, це – я!”, і на якусь мить ця думка переважає бажання негайно йти до Шапочки [4, с. 249 – 250]. Більше того, у його свідомості вже з’являються й думки про “невиразну вдячність до Клавдії” [4, с. 251 – 252]. Саме ця тимчасова перемога батьківських почуттів загострює внутрішній конфлікт – знову все відбувається раптово, інстинктивно, знову в Якова фактично не стає ні сумнівів, ні суперечностей. Просто над ним “нависло” “неспокійне, тяжке чуття” від того, що в ньому поєдналися “незадоволення” Клавдією і “турбота за Міку” [4, с. 259]. Наступна внутрішня колізія в свідомості Якова відбувається на основі усвідомлення ним батьківської прив’язаності до дитини, котра, з одного боку, породжує думку про те, що він не зможе піти від сина, а, з іншого, – зневагу до Клавдії, котра доводить його до “кипіння”: “Гей, Клавдіє, бережись! Погану гру граєш! <...> не хочу я цього! Не приймаю, не скорюсь!” [4, с. 271]. І в той же час він говорить Шапочці, що Клавдія йому “гидка”, “ненависна, але

рідніша” за кохану, бо в неї його син: “Вона – моя справжня жінка <...> Я просто готов убити її!” [4, с. 285]. Так поступово й невідворотно внутрішній конфлікт Кирпатого Мефістофеля наблизив його до кульмінаційної колізії – “п’яної люті муки” та “вихору болю й огиди”, котрі штовхають Якова на справжній злочин – він розмотав на дитині пелюшки й підніс її “до самої квартирки”, бажаючи смертельно застудити: “Я зубами підіймаю сорочинку на її грудях і стараюсь підставити груди під течію. Не знаю, скільки стою так. Рукам моїм холодно. Тільце слабне. Крик стає сипкий. Я стою з заплющеними очима й скажено-зціпленими щелепами” [4, с. 299]. Але в ту хвилину, коли тільце дитини “дрібно-дрібно труситься”, Якова “охоплює одчай і <...> огида” до його вчинку. Саме тоді він хапає “задубілі покірні рученята”, дмухає на них, розтирає, цілує, знову кидається до пелюшок [4, с. 300]. Жалкуючи про свій вчинок, Яків зігріває дитину своїм диханням, замотує в шубу – і йому “хочеться закричати, впасти перед сим лагідним, тихим, холодним личком і жадно з риданням цілувати його” [4, с. 301] – батьківські почуття перемогли в принципі все: і “вільне” кохання, і “одухотворене” кохання (до Шапочки), і навіть огиду до “самиці” Клавдії. І недарма саме тоді на лиці Клавдії засвітилася “якась тиха радість” [4, с. 303] – вона побачила в ньому справжнього батька.

Та й на цьому конфлікт не завершується – порив до “вільного” й “одухотвореного” одруження знову штовхає Якова на злочин – він знову йде до Клавдії з наміром і бажанням остаточно застудити сина Міку – він навіть знову почав було розмотувати дитину, але цього разу чоловік зупинився, побачивши налякані очі сина. І от Яків уже “хапає його, виймає з колиски, міцно пригортає до себе, немов боронячи від когось”, “носить його по хаті, бурмоче найніжніші слова”, “пригортає його до себе” [4, с. 311] – батьківський інстинкт і обов’язок торжествують і над його “свободою”, і над коханням до “рідної душі”, і над огидою до самиці-Клавдії: “Тепер кінець, Шапочко!”, додає до всього того сам герой [4, с. 312]. Мабуть, це трапилося тому, що саме вона найкраще зрозуміла стан Якова. Ганна, уберігаючи його від останніх принизливих пояснень і самовиправдань, залишає йому записку: “Коли Ви читатимете цього листа, мене вже не буде в Києві. <...>Ви й самі розумієте все. Прощайте, дорогий, бідний! Ваша Шапочка” [4, с. 312]. Врешті-решт, заради сина “Мефістофель” одружується з Клавдією.

Отже, і цей далеко не антагоністичний, але справді гостродраматичний внутрішній конфлікт виписаний по-винниченківськи надскладним: сумніви не лише виконали чіткі ролі детермінантів усіх процесів боротьби героя з “протилежностями” в його свідомості та із суперечностями в переконаннях, а й постійно посилювали гостроту цього конфлікту; вони стали й спонуками до з’ясування (хоч і трохи штучних, але реалістичних і дійсно знакових для персонажа) протилежностей, та перш за все – переконань. Суперечності ж, чи не найвиразніше зображені автором у дії від самого початку конфліктування й до останнього

моменту самоборотьби, також помітно загострили внутрішні колізії та вмотивували дієву поведінку персонажа. Навіть тоді, коли він напівсвідомо йшов за потягом батьківського інстинкту, суперечності Якова і загострювали, і по-своєму гальмували досить жорстокі дії Якова у боротьбі за його особисту свободу.

Особливістю цього конфлікту є й майже повна відсутність безпосередніх словесних суперечок-колізій між персонажами – майже всі вони відбувається у свідомому й підсвідомому мисленні героя, котре фіксується автором – він “підмінив” їх іншими (описовими) формами зіткнень: відчуттів, бажань, станів і переконань. Колізій (як складових конфлікту) досить багато, і всі вони виразні, чітко окреслені, умотивовані й демонструють поступовий (аж до перемоги батьківства) наступ кращих інстинктів і почуттів персонажа.

Функції цього конфлікту в творі важко переоцінити, оскільки, на нашу думку, задля його демонстрації та інтерпретації і писався весь роман (тобто, він склав і основу змістоформи, і саму сутність твору). А тому в межах статті можна говорити про кілька основних висновків. По-перше, досить традиційний для В. Винниченка конфлікт має ще й автобіографічно відчутний відтінок – твір написаний у 1916 році, тобто тоді, коли автор уже пережив особисту драму з народженням і смертю небажаної дитини та важку хворобу коханої дружини й не менш важку звістку про те, що вони вже ніколи не матимуть дітей. З усього цього випливає й бачення автором схожих сумнівів, суперечностей та конфліктних протилежностей і більшості колізій конфлікту. (У листі до Є. Чикаленка (травень 1916-го року) В. Винниченко писав: “інстинкт останніми часами так розвився, що без жаху не можемо думати про те, що нас буде позбавлено бути батьками” [5, с. 279]). По-друге, внутрішній конфлікт фактично складає основу фабули роману, оскільки саме до нього, так чи інакше, прив’язані всі без виключення сюжетні лінії твору. І, нарешті, по-третє, конфлікт, безумовно, відображає і втілює головну ідею роману – батьківський інстинкт і батьківський обов’язок є найсильнішими й найблагороднішими факторами в психофізіології людини – вони оволодівають навіть не слабкими від природи особистостями і тому мають потужний вплив на ціле суспільство й на людство взагалі. Та вирішити всі проблеми взаємостосунків між чоловіками й жінками і проблеми їхнього ставлення до дітей лише силою волі, твердить автор, не так-то й легко, оскільки людина має самотужки здолати безліч її внутрішніх сумнівів, суперечностей і суперечок-колізій, що складають конфлікт. Саме таким є центральний конфлікт роману “Записки Кирпатого Мефістофеля” – він і справді яскравий приклад такої внутрішньої боротьби людини самої з собою, поданий у формі суто романного типу (хоч теоретики й не радять уживати таке означення), якого у творах іншого жанру не можна так повно й багатогранно, глибоко й масштабно показати. Цей конфлікт – основний доказ того, що роман “Записки Кирпатого Мефістофеля” є класичним зразком

“психологічного роману”, в якому весь конфлікт і основа всієї фабули побудовані на діяльності психіки та психофізіології героя.

І, нарешті, ще однією суттєвою художньою особливістю і роману в цілому, і безпосередньо внутрішнього конфлікту є той факт, що його розвиток у свідомості головного персонажа віддзеркалює ще й емоції, настрої та передусім мешканця міста, але то вже тема окремої розмови й окремого спеціального дослідження.

Список використаної літератури

- 1. Жулинський М.** Собою возвеличити українську людину // В. Винниченко. Записки кирпатого Мефістофеля / Упоряд. І. О. Кошова; передм. М. Г. Жулинського. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 5 – 14.
- 2. Багрій Р.** “Записки кирпатого Мефістофеля”, або Секс, подружжя і ще деякі проблеми // В. Винниченко. Записки кирпатого Мефістофеля / Упоряд. І. О. Кошова; передм. М. Г. Жулинського. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 215 – 228.
- 3. Панченко В.** Щаслива поразка Мефістофеля // В. Винниченко. Записки кирпатого Мефістофеля / Упоряд. І. О. Кошова; передм. М. Г. Жулинського. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 229 – 234.
- 4. Винниченко В.** Записки Кирпатого Мефістофеля / В. Винниченко. – Київ – Ляйпціг: Українська накладня, 1923. – 317 с.
- 5. Чикаленко Є., Винниченко В.** Листування. 1902 – 1929 роки / Є. Чикаленко, В. Винниченко. – К.: Темпора, 2010. – 448 с.

Гладир Я. С. “Конфлікт “вільного кохання” з інстинктом батьківства в романі В. Винниченка “Записки Кирпатого Мефістофеля”

Стаття присвячена проблемам дослідження структури, специфіки та функцій поединку персонажа з самим собою як головного конфлікту твору. При цьому значна увага приділяється ролі сумнівів, суперечностей та кожної з колізій цього надскладного процесу, що й дало можливість достатньо глибоко проникнути в саму його сутність.

Ключові слова: сумнів, протилежності, суперечність, колізія, внутрішній конфлікт, центральний конфлікт.

Гладырь Я. С. “Конфликт “свободной любви” с инстинктом отцовства в романе В. Винниченка “Записки Курносого Мефистофеля”

Статья посвящена проблемам исследования структуры, специфике и функций поединка персонажа с самим собой как главного конфликта произведения. При этом отдельное внимание уделяется роли сомнений, противоречий и каждой из коллизий этого сверхсложного процесса, что и даёт возможность углубиться в самую его суть.

Ключевые слова: сомнение, противоположности, противоречие, коллизия, внутренний конфликт, центральный конфликт.

Gladyr Y. S. “Conflict of “Free Love” with Instinct of Paternity in the Novel of V. Vynnychenko “Messages of Snub-nosed of Mefistofel”

Article sanctified to the problems of research of structure, specific and functions of duel of personage with by a soba as a main conflict of work. Thus separate attention is spared to the role of doubts, contradictions and each of collisions of this process, what gives an opportunity to be intent on his sum and substance.

Key words: doubt, oppositions, contradiction, collision, internal conflict, central conflict.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д.ф.н, проф. Козлов А. В.

УДК 821. 111. 09 (092)

З. Р. Дубравська

**РОЛЬ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ
У ФОРМУВАННІ СВІТОГЛЯДУ МАРТИНА ЕМІСА**

Мартін Еміс (нар. 1949 р.) – митець-новатор, віртуоз англійського слова. Він – відомий англійський прозаїк і критик. Увірвавшись у 24 роки на літературну сцену, Еміс завоював репутацію провідного англійського письменника кінця 60-х років, часто його ставлять в один ряд з В. Набоковим та С. Белловим. За визначеннями критиків, Еміс – “письменник, який майстерно володіє словом, винахідливий і нещадно-дотепний критик суспільства” [1, с. 240 – 242]. У біографічних нарисах С. Беллов прирівнював Еміса-стиліста до Г. Флобера та Дж. Джойса.

Актуальність нашої розвідки зумовлена майже повною відсутністю комплексних досліджень, присвячених вивченню життєвого та творчого шляху Мартіна Еміса.

Метою статті є висвітлення ролі англійської літературної спадщини у формуванні світогляду Мартіна Еміса. Матеріалом для дослідження слугують романи “Гроші: записка самогубця” та “Записки про Рейчел”.

У дитинстві письменник багато подорожував з батьками, змінив 13 шкіл в Англії, Іспанії та США. У 1971 блискуче закінчив Оксфордський університет. Згадки про його студентські роки вміщено в упорядкованій Енн Твейт (Ann Thwaite) книжці “Мій Оксфорд” (“My Oxford”, 1977) [2, с. 213].

З 1971 М. Еміс рецензував видання для Лондонського “Обзервера”, пізніше співпрацював із “Таймз Літерарі Сапплемент”.

Пройшов шлях від редакційного помічника до редактора відділу прози та поезії. У 1975 – 1979 працював заступником літературного редактора, згодом літературним редактором щотижневика “Нью Стейтсмент”. З 1980 присвятив себе літературній діяльності, але не припиняв писати рецензії та статті.

У 1973 р. Еміс дебютував романом “Записки про Рейчел” (“The Rachel Papers”) [3, с. 232]. Критики, за невеликим винятком, оцінили майстерність створення комічних ситуацій. У 1974 р. книгу було удостоєно премії Сомерсета Моема.

У четвертому романі Еміса “Гроші: записка самогубця” (“Money: A Suicide Note”) [4, с. 364], який критика сприйняла з неабияким захопленням, герой-оповідач Джон Селф (англ. “сам”, “власна персона”), за словами рецензента, “втільює всіх тих, з ким мама не дозволяла Вам гратись. Немає такої раси, національності чи віровизнання, для якої в книзі не знайшлося б уїдливого слова. У будь-якому іншому романі непристойна поведінка Селфа видалась би вам образливою, проте центральний персонаж Еміса – це не тільки втілення вульгарності, але й шарм, краса”. Пародійне дублювання, двозначні репліки, подвійна гра, інші “я” та інші форми “подвійності” присутні в романі. Селф навіть добирається до письменника Мартіна Еміса, котрий проживає в Лондоні, для того, щоб переписати його сценарій. Вигаданий письменник погрожує підкорити собі реальний роман. Чільне місце в аналізованих романах посідають рефлексії над англійською літературою.

Ще з дитинства Мартін Еміс був пов’язаний з літературою. Син блискучого британського письменника Кінгслі Еміса, Мартін намагався перейняти все найкраще від свого батька. Зустрічі з письменниками, літературні вечори, які часто відбувалися в Емісовому будинку, закладали підвалини його майбутнього стилю.

Важливу роль у формуванні світогляду хлопця відіграла відома письменниця Елізабет Джейн Говард (Elizabeth Jane Howard). Після розлучення батьків саме вона стала мачухою для дітей. Про її спроби прищепити хлопцям любов до літератури йдеться в автобіографічному романі “Досвід” (“Experience”) [5]. Письменниця вміла вдало підібрати книги для читання, підготувати їх до сприйняття, обговорити прочитане, дати можливість зробити власні висновки та вислухати коментарі.

Під час навчання в коледжі хлопець листувався зі своїми батьками. Часто в листах Мартін описував прочитані твори, аналізував їх, цікавився думкою Елізабет. Це також можна віднайти на сторінках Емісової автобіографії.

Є й опис домашньої бібліотеки Джона Селфа: “I went next door and ran my eye over my book collection: Home Tax Guide, Treasure Island, The Userers, Timon of Athenes, Consortium, Our Mutual Friend, Buy. Buy, Buy, Silas Marner, Success!, The Pardoner’s Tale, Confessions of a Bailiff, The Diamond as Big as the Ritz, The Amethyst Inheritance – and that’s about it” [4, с. 67]. (“Я перейшов в іншу кімнату і пробіг очима по книжковій

полиці: “Довідник платника податків”, “Острів скарбів”, “Лихварі”, “Тимон Афінський”, “Консорціум”, “Наш спільний товариш”, “Покупки і витрати”, “Сайлас Марнер”, “Успіх”!, “Розповідь продавця індульгенції”, “Сповідь судового виконавця”, “Діамант розміром з готель Ріц”, “Аметистовий спадок” – ось, власне, і все” (тут і далі переклад з англ. наш – З. Д.).

У романах Мартіна Еміса часто подибуємо прізвища відомих письменників, їхні цитати, образи героїв з їхніх творів. Так, в автобіографічному романі “Досвід” Мартін Еміс використав ім’я шекспірівського персонажа – Озрик.

Роман “Гроші: записка самогубця” не є винятком. На сторінках твору часто можна відстежити потяг молодого героя Джона Селфа до книжок, його обізнаність літературою. Відомий вислів В. Шекспіра: “Бути чи не бути” (“To be or not to be”) [4, с. 124] також фігурує у творі.

Скажімо, герой упізнав портрет Шекспіра, який побачив над входом до бару. Саме такий він пам’ятав зі шкільних років. Щоправда Джон Селф його критикує. Йому не до вподоби його зображення. Дивується, невже рекламники не могли підібрати якийсь його кращий портрет. “Above the entrance to the saloon bar there is a picture of Shakespeare on the swinging sign. It is the same picture of Shakespeare that I remember from schooldays, when I frowned over *Timon of Athens* and *The Merchant of Venice*. Haven’t they got a better one? Did he really look like that all the time? You’d have thought that by now his publicity people would have come up with something a little more attractive... [4, с. 137] (“Над входом у бар гойдалася вивіска з портретом Шекспіра. Це був саме той портрет, який я пам’ятаю ще зі школи, коли насуплював брови, читаючи “Тимона Афінського” та “Венеціанського купця”. Невже немає кращого? Невже він насправді так завжди виглядав? Взагалі-то, його рекламники могли б давно вже підшукати щось краще...”).

Одна з героїнь роману носить ім’я Мартіна – Мартіна Твен (Martina Twain), яке перегукується з ім’ям відомого американського письменника, сатирика та гумориста Марка Твена. Ця дівчина впадає в око молодому хлопцеві. Головний герой постійно шукає зустрічі з нею. Але Мартіна поставила свою умову: зустрітися вони зможуть лише після того, як Джон прочитає книгу Джорджа Орвела (George Orwell) “Скотоферма” (“Animal Farm”), яку вона йому подарувала.

Разом з Мартіною Джон Селф відвідує оперу – шекспірівського “Отелло”. Хоч головний герой і не в захопленні від постановки, але задля супутниці готовий на все, навіть досидіти до завершення. Натомість Мартіна настільки перейнялася побаченням, що не в змозі стримати сльози.

Неодноразово Джону доводилося цитувати філософію Фрейда, Кафки, Еліота, що також свідчили про його інтелектуальний рівень.

Помітний вплив на М. Еміса мав також С. Беллов (Saul Bellow), відомий американський письменник, російського походження, з ним

Еміс підтримував тісні контакти. Його стиль, манера письма, окремі вислови – усе це знайшло відбиток.

Не менш цікавими є епізоди з роману Мартіна Еміса “Записки про Рейчел”, де також можна відстежити аналогічні моменти.

Про своє захоплення літературою та про письменницькі спроби головний персонаж роману Чарльз Хайвей розповідає вже на перших сторінках роману: “I read every readable book in the house, and also most of the unreadable ones. I wrote two epic poems: an heroicall romance in twenty-four cantos entitled “The Tryst” (1968), and an asthmatic, six-thousand-line *Waste Land* called “Only the Serpent Smiles” (1970), some parts of which reappear in the aforementioned “Adolescent Monologue” sonnet sequence. I wrote cameos of everyone I had ever met. I recorded all I saw, felt, thought. I had myself a time” [3, с. 27] (“Я прочитав вдома все, що можна було прочитати, і навіть багато з того, чого читати неможливо. Я написав дві епічні поеми: лицарський роман на 24 пісні під назвою “Побачення” (1968 р.) та “астматичну” на шість тисяч лінійок поему “Лише змія посміхається” (1970 р.), окремі частини якої знову з’являються в щойно наведеному циклі сонетів “Монологи юнака”. Я присвячував вірші всім, кого лише знав. Я записував все, що бачив, відчував, думав. Часу було достатньо”). Часу було багато через те, що Чарльз захворів на астму і тривалий час йому доводилося лікуватися вдома. “I spent a lot of time in bed with illness. I read a lot of them. Even dictionaries” [3, с. 113]. (“Я провів багато часу вдома, хворіючи. Читав дуже багато. Навіть словники”).

Як і герой роману “Гроші”, і герой роману “Записки про Рейчел” захоплюються класиками світової літератури. На сторінках роману подибуємо: “I read the collected works of Oskar Wilde, Gerard Manley Hopkins, A. E. Housman, and (for what title it was worth) E. M. Forster.” (“Я читав вибрані твори Оскара Вайлда, Джерарда Менлі Хопкінса, Д. М. Хаусмена і (хоча це і не варто було) Е. М. Форстера”).

Коли Чарльз очікував на прихід Рейчел, він ретельно готувався для цього. Довго роздумував, у якому порядку краще поставити платівки, які книги залишити в полі зору, де зробити закладки в книгах – усе для того, щоб справити гарне враження на дівчину своєї мрії. “The coffee-table featured a couple of Shakespeare texts and a copy of *Time Out* – an intriguing dichotomy, perhaps, but I was afraid that, no, it wouldn’t quite do. The texts were grimy and twisted after a year of A-Level doodling. I replaced them with the Thames an Hudson *Blake* (again can’t be wrong) and *The Poetry of Meditation*, in fact a scholarly American work on the Metaphysicals, although from the cover it could have been the collection of beatnik verse: Rachel could interpret it as she wished...” [3, с. 44]. (“На кавовому столику лежало декілька текстів Шекспіра і журнал “Тайм – аут” – інтригуюча дихотомія, можливо, та боюсь, що... але це не підійде. Сторінки були заязленими та зім’ятими після року носіння їх до школи. Я замінив їх на книгу Блейка видавництва “Темз енд Хадсон” (знову ж таки, безпрограшно) та “Поезією Медитації”, яка насправді була науковою

працею з метафізики, хоча, якщо судити з палітурки, могла б видатися збіркою віршів бітників: нехай Рейчел інтерпретує так, як їй більше до вподоби...”).

Досить вдало використовує автор також і цитати Ч. Діккенса, порівнюючи образ свого головного героя Чарльза Хайвея із образом Гаппі, коли обоє закохалися. “I remembered Dickens character, Guppy in *Bleak House*, telling Esther, for whom he had the hots, that ‘the soul recoils from food at such a moment’. ‘Such a moment’: it bothered Guppy only when he was in a flap... It occurred to me that I might be in love” [3, с. 74]. (“Мені спав на гадку персонаж із Діккенса, Гаппі із “Холодного будинку”, коли він звертається до Естер, що “в такі моменти душа відчуває відразу до їжі”. “Такі моменти” відбувалися в Гаппі, тоді коли той “заводився”... Тоді я збагнув, що скоріш за все я закохався”).

Автор захоплюється філософією, і це добре видно на сторінках його романів. Як і Джон Селф, Чарльз Хайвей зачитується Ф. Кафкою. Головні герої часто філософствують. Про сенс людського життя Чарльз Хайвей роздумує так: “... although Eden, then, is the “goal”, not a social construct, even as a possibility. The argument applies also to the literary utopias, which are not the dreary fascist states popularizers try to extrapolate from them, but, rather, analogies of the well-tempered mind: rigidly disciplined, highly selective as regards art, and so on. Thus, Blake, like Milton, [hesitate] saw the hidden world, the animal world in which we are condemned to live, as the inevitable complement to man’s imagination. Man was never meant to escape death, jealousy, pain, libido – what Wordsworth calls ‘the human heart by which we live’. [perplexed three-seconds silence] Perhaps this is why Blake paints the created Adam with a serpent already coiled round his thigh.” [3, с. 112] (“Хоча Рай і є метою людського життя, він залишається лише уявною ціллю, а не соціальним компонентом, навіть як можливість. Це твердження можна також застосувати і до літературної утопії, яку мало не ототожнюють із буденним фашистським режимом і намагаються донести популяризатори, а радше моделлю гармонійного усвідомлення: надто дисциплінованого, досить вибіркового щодо мистецтва тощо. Отже, Блейк, як і Мільтон [задумався] бачили прихований світ, а також реальний світ, у якому нам судилося жити, як невідворотне доповнення до людської уяви. Людина не може уникнути смерті, задрощів, болю, потягів – усього того, що Вордсворт афористично узагальнює словами: “Людське серце сповнене тим, чим ми живемо” (трисекундне вагання в задумі). Можливо, саме тому Блейк малює щойно створеного Адама зі змієм, що вже обвивається навколо його ноги”).

Чарльз, як вдумливий дослідник, простудіював велику кількість програмної літератури. Це і Сартр, і Камю, і Джойс. Він неодноразово перечитував греко-римські трагедії, щоразу по-новому відкриваючи для себе Ліра, Гамлета, Тимона [3, с. 141]. І від цього герой отримує велике задоволення.

Докладно описує Мартін Еміс процес складання іспиту з літератури в Оксфордський університет. Своєю ерудицією Чарльз Хайвей вразив екзаменаторів. Схвальними киваннями голови Оксфордські професори дали

герою зрозуміти, що він склав цей іспит [3, с. 185]. Останнім завданням на іспиті було написати есе на одну із трьох тем. Темі склалися лише з одного слова: “Весна” (“Spring”), “Пам’ять” (“Memory”) та “Досвід” (“Experience”). Чарльз обрав третю. Саме таку назву носить його автобіографічний роман, написаний 2000 року.

Під час інтерв’ю Чарльзу ставили велику кількість запитань до написаного. Але хлопцеві вистачило мужності вистояти і достойно відповісти на всі поставлені запитання. Після тривалих дискусій та обговорень Чарльз повертається додому. І ось ми читаємо: “Hello”, I said. “I’ve been for my interview – and I got in!.. I’ve been accepted. To Oxford”. [3, с. 216]. (“Привіт! – я сказав. Я був на співбесіді – і я пройшов. Мене прийняли. В Оксфорд”). Для підкреслення емоційного стану героя Мартін Еміс віднаходить лаконічні емотивні репліки.

Усе це свідчить про неабияку обізнаність автора, його філологічну компетентність. Як бачимо, Мартін Еміс захоплюється не лише класиками англійської літератури, а й філософами, науковцями та письменниками інших країн. Саме ці чинники і виступають засадничими у формуванні світогляду автора, з одного боку, з іншого, саме вони допомагають увиразнити його цілісний образ та загальний автобіографічний струмінь романів.

Наша розвідка є фрагментом дисертаційного дослідження, у завдання якого входить висвітлення образу автора в біографічних та мемуарних творах (на матеріалі творчості Мартіна Еміса).

Список використаної літератури

1. Эмис М. Джон Леннон: от “битла” до “домохозяйки” / Мартин Эмис. – Иностранная литература. – 1999. – № 6. **2. Thwaite A.** My Oxford / Ann Thwaite. – Robson, 1977. – 213 p. **3. Amis M.** The Rachel Papers / Martin Amis. – Harmondsworth : Penguin, 1984. – 232 p. **4. Amis M.** Money: A Suicide Note / Martin Amis. – London: Penguin books, 1986. – 364 p. **5. Amis M.** Experience: A Memoir / Martin Amis. – New York: Vintage, 2001. – 401 p.

Дубравська З. Р. Роль англійської літературної спадщини у формуванні світогляду Мартіна Еміса

На прикладі романів “Гроші: записка самогубця” та “Записки про Рейчел” Мартіна Еміса у статті розглянуто роль англійської літературної спадщини у формуванні світогляду автора.

Ключові слова: автор, письменник, біографічний роман, англійська література.

Дубравская З. Р. Роль английского литературного наследия в формировании мировоззрения Мартина Эмиса

На примере романов “Деньги: записка самоубийцы” и “Записки о Рейчел” в статье рассматривается роль английского литературного наследия в формировании мировоззрения автора.

Ключевые слова: автор, писатель, биографический роман, английская литература.

Dubravka Z. R. The Role of English Literature Heritage in the Formation of Martin Amis's Outlook

In the article an attempt has been made to enlighten the role of English literature heritage in the formation of Martin Amis's outlook. The novels "Money: A Suicide Note" and "The Rachel Papers" are analyzed.

Key words: author, writer, biographic novel, English literature.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, доц. Бродська О. О.

УДК 821.111.09 (410)

Н. О. Інденко, О. О. Шутько

**ГРА ЯК МОДЕЛЬ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ В РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА
“ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА”**

Дж. Фаулз – один із найяскравіших представників літератури постмодернізму, найдовершеннішим зразком якого є його роман “Жінка французького лейтенанта”. Цей твір є прикладом вдалого поєднання елементів реалістичного та постмодерністського стилю. Ця стильова дифузія стала можливою, зокрема, завдяки використанню в “Жінці французького лейтенанта” прийому гри.

Особлива увага письменника приділена створенню складної композиційної системи роману, ускладненню сюжету. Гра з читачем у творі полягає не тільки в переосмисленні деяких проблем буття, а й у створенні певного композиційно-сюжетного лабіринту, вихід з якого частково вказує сам автор.

Роман “Жінка французького лейтенанта” розбитий на розділи, що об’єднуються в більші елементи композиції, наприклад: опис життя Чарльза Смітсона та Ернестіни, Чарльз і Сара Вудраф, Сем і Мері та ін. Роман складається з кількох історій і фіналів, один з яких є головним. Дж. Фаулз грає з простором і часом: основна дія відбувається у вікторіанській Англії, але також змальовується подорож Смітсона країнами Європи й Америкою, а також автор постіно відсилає читача у ХХ століття. Усе це складає хронотоп роману, у якому “має місце злиття просторових та часових прикмет у осмисленому та конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії” [1, с. 235]. Особливістю хронотопу роману Дж. Фаулза є передусім зміна епох, ущільнення, розтягування дії у просторі.

Дж. Фаулз намагається наголосити на еволюції роману разом з еволюцією головного персонажа, який залежить від цілком консервативної Вікторіанської епохи, але робить деякі кроки на шляху до зміни свого світогляду. Швидка еволюція Чарльза, залежність його долі від Сари Вудраф, а не від проведіння, випадку – усе це говорить про певну пародійність роману “Жінка французького лейтенанта”.

Дж. Фаулз створює пародію на грецький авантюристичний роман випробування. Головною особливістю такого роману є те, що головні персонажі “наділені виключною красою, вони також виключно цнотливі. Вони випадково зустрічаються один з одним. Вони спалахують один до одного раптовою та миттєвою пристрасною, непереборною як фатум, як невиліковна хвороба” [2, с. 238]. Головним є те, за висловом М. Бахтіна, що “роман завершується благополучним з’єднанням закоханих у шлюб” [2, с. 238]. Проте роман Дж. Фаулза завершується обранням героєм власного шляху, шляху вільної людини, яка повинна боротися, щоб не зникнути з мапи безглузлого світу.

Гра в романі “Жінка французького лейтенанта” поширюється далеко за межі композиції, сюжету й особливостей часопросторової будови. Вона загострюється на зміні світобачення персонажів твору та знаходить свій відбиток в інтертекстуальності.

Досить яскраво інтертекстуальність роману “Жінка французького лейтенанта” простежується у 18 розділі, де гра відбувається у свідомості Чарльза. Протагоністу здається, що перед ним дівка Марія: “Зараз їй надав якоїсь чаклунської чарівності косий блідий промінь сонця, який прорвався через вузький просвіт у хмарах... Він освітив її обличчя, увесь її стан на передньому плані в обрамленні зелені, і обличчя це раптом зробилось прекрасним, принадно-сутінковим, хоча й сповненим не тільки зовнішнім, але й внутрішнім світлом. Точнісінько так, згадав Чарльз, одному селянину з Товарні, в Піринях, з’явилася, за його словами, дівка Марія” [3, с. 134]. Письменник порівнює Сару Вудраф з сиреною та Каліпсо, а Чарльза – з Одисеем: “Можливо, йому заважало занадто прочно вкорінене уявлення про те, як виглядає сирена і на якому фоні вона може з’явитися – розпущене довге волосся, цнотлива мраморна нагота, русалковий хвіст – під стась Одисею з зовнішністю завсідника аристократичного клубу. На терасах не було грецьких храмів, але перед ним була Каліпсо” [3, с. 135]. Чарльз, як і Одисей, здійснює “символічну подорож, результатом якої є формування власного “я” та переосмислення відносин з навколишньою дійсністю” [2, с. 76].

Роман “Жінка французького лейтенанта” перенасичений цитатами, алюзіями, епіграфами, у ньому переосмислюються сюжети інших відомих творів, мотиви й образи, що свідчить про його інтертекстуальність. В інтертекстуальному дискурсі роману превалює цитатність, що властива мисленню героїв роману: так, зокрема, місіс Поултні “мислить біблійними цитатами”, лікар Гроган – “текстами медичних записів із психіатрії” [4, с. 162]. Визначна роль у грі з текстами

належить епіграфам, що широко використовує Дж. Фаулз. Епіграфи в романі є одночасно натяком на те, що буде відбуватися в певному епізоді твору, й виразниками світобачення автора, який наголошує на своїй “позазнаходжуваності” (М. Бахтін) щодо тексту.

Своєрідність роману полягає у грі з міфологічним алюзіями, що ними насичений текст. Одна з міфологічних алюзій, як вважає В. Л. Фрайбергс, “пов’язана з міфом про Едіпа, уведеним в оповідь за допомогою образу Сари, яку автор постійно порівнює зі сфинксом” [2, с. 77]. Приміром, Гарі Монтегю говорить Чарльзу про необхідність його зустрічі з Сарою: “Вам неодмінно варто задати питання сфинксу... тільки не забувайте, що загрозувало тим, хто не міг відгадати загадку” [3, с. 442].

Особлива роль у романі також відводиться біблійному інтертексту. У творі згадуються: Ісус Христос, Понтій Пілат, святий Павло, святий Грааль, діва Марія, Біблія. Наявні в романі і біблійні цитати та притчі. Це також елемент гри, бо сам автор наголошує на антигуманності церкви, що гальмує прогрес, рушієм якого, на думку автора, є еволюція.

Характерним для роману Дж. Фаулза є явище гіпертекстуальності, що проявляється у формі гри. Полягає гіпертекстуальність у нелінійності, дисперсності та мультимедійності тексту. Усе це постає грою, яка має складну будову. О. Коляса справедливо стверджує: “Довільна гра з текстотворенням дає змогу не лише деформувати логіку подій, простір, тілесність, мову персонажів, а й розхитувати фізичні межі тексту, вміщуючи до нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи” [5, с. 48].

Форма, композиція, інтертекстуальність, гіпертекстуальність роману Дж. Фаулза – усе це лише зовнішні нашарування елементів гри. Сама ж гра в романі відбувається на філософському, релігійному, психологічному рівнях, а також на рівні світовідчуття. Вона постає моделлю світосприйняття (авторського та персонажного). З одного боку, в боротьбу вступає консервативна частина суспільства, а з іншого – нова сила. Сара Вудраф виступає каталізатором позитивних зрушень у свідомості Чарльза, а вікторіанське суспільство слугує фоном, на тлі якого яскраво видно застарілість моральних устоїв тодішньої Англії. На початку твору Сара постає жертвою емансипації, безглузких моральних норм. Як породження нового світогляду, вона розпочинає гру з суспільством на інтелектуальному та психологічному рівнях. Її метою є зміна свідомості хоча б одного з членів вікторіанського суспільства.

Її образ безперечно має деяку психоаналітичну складову, що і передбачалось автором. З. Фройд наводить таке важливе розмежування щодо наявності в жінок певної загадки: “І тим з вас не вдасться уникнути цих роздумів, хто відноситься до чоловіків; від жінок серед вас цього не очікують; вони самі є цією загадкою” [6, с. 351]. З. Фройд при цьому не наголошує на тому, “чи було жінкам, на його думку, завжди вже відомим

вирішення загадки, чи вони, не підозрюючи про загадку, якою вони нібито є, стали німим об'єктом здогадок-розгадок, або ці розгадування і роздуми просто-напросто відбувається в сфері проекції чоловічої фантазії.." [6, с. 351].

Сара Вудраф кидає виклик суспільству, вона – абсурдний персонаж, який в умовах жорсткої емансипації, визнанні тільки усталених істин, стає на захист власного світогляду. Саме Чарльз відчуває цю особливість Сари: "Траплялося й раніше, що жінки – нерідко й сама Ернестіна – жартівливо суперечили Чарльзу. Але тільки жартома. Жінка не оскаржує точку зору чоловіка, якщо він говорить серйозно, а якщо й вступає з ним у суперечку, то дуже обережно. Сара ж начебто претендувала на інтелектуальну з ним рівність, причому саме тоді, коли їй, здавалося б, варто було триматися особливо шанобливо, якщо вона бажала добитися свого" [3, с. 138].

Протагоністка роману висуває ідею рівноправ'я, переваги інтелектуального над релігійним, порушує усталені суспільні канони. Х. Ортега-і-Гасет стверджує: "Висувати ідею означає вірити, що вона розумна й справедлива, а тим самим вірити в розум і справедливість..." [7, с. 325]. Автор роману створює сміливу, розумну жінку, яка вірить у себе, будує свій власний світогляд, передає свої думки за допомогою діалогу: "Судження є звертанням до цієї інстанції, визнання її, підкорення її законам і вирокам, а значить, і переконання, що краща форма співжиття – діалог, де зіштовхування аргументів вивірює правильність наших ідей" [7, с. 325]. Саме такий діалог відбувається між Сарою та Чарльзом упродовж усього твору. Виразником істинно правильного постає Сара. Вона перемагає у грі та ставить Чарльза на шлях істини. Поведінка Сари, її стосунки з Чарльзом становлять модель, що значно випереджає вікторіанську епоху. Тому зрозуміти цю інтелектуально розвинену жінку може лише рівний їй чоловік.

Окремий елемент гри в романі становить усе, що пов'язується з теорією еволюції Чарльза Дарвіна та екзистенціалізмом. Дж. Фаулз наголошує на особливостях головного персонажа свого роману вже тим, що Чарльз є прихильником теорії еволюції Дарвіна, займається палеонтологією, не визнає релігійних догм церкви, а, отже, дещо відрізняється від своєї епохи. Еволюція в романі займає окремий рядок світосприйняття, є рушієм розвитку особистості Смітсона. Невипадково саме до Чарльза з проханням допомоги звертається Сара, а потім пояснює: "Тому що ви побачили світ. Тому що ви освічена людина. Тому що ви джентельмен... тому що... я сама не знаю чому" [3, с. 137 – 139]. Саме Сара є уособленням гри, вона грає з Чарльзом, який на підсвідомому рівні відчуває це: "Чим більше він віддалявся від Сари в часі та просторі, тим ясніше усвідомлював усю безглуздість своєї поведінки. У її присутності він осліп, побачив у ній зовсім не те, чим вона насправді була: жінкою, поза всяким сумнівом, небезпечною, яка –

може бути, несвідомо, але абсолютно очевидно – відчувала жорстоку емоційну незадоволеність і соціальне обурення” [3, с. 142 – 143].

Своєрідним поштовхом у стосунках Чарльза та Сари став її лист: “Прошу Вас зустрітися зі мною ще один, останній раз. Я буду чекати сьогодні вдень і завтра вранці. Якщо Ви не прийдете, я більше ніколи не буду Вас турбувати” [3, с. 200]. Після цього була їхня зустріч, що завершилася поцілунком. Продовження історії кохання знаходимо в розділі 46, де Сара та Чарльз зустрічаються в сімейному готелі. Вже в 47 розділі роману Смітсон дізнається про Сарин обман щодо історії з французьким лейтенантом Варгеном. Гра відбувалася на психологічному рівні, вона була організована Сарою за її особистими правилами: “Настала напружена мовчанка. Чарльз мовчки дивився їй у спину. Нещодавно він відчував, що якась хвиля нестримно несе його до неї; і так само нестримно зараз його несло геть. Тоді вона вабила його, зараз відштовхувала – обидва рази винна була вона одна” [3, с. 356]. Після цього настала тривала розлука, а Чарльз знову опинився на межі вибору. Це була не перша його межева ситуація, але одна з найбільш відповідальних. М. Вайдхорн стверджує: “Межеві ситуації використовуються для виділення героїчного вибору, що з ним зіштовхуються звичайні індивіди, які живуть у невизначеному майбутньому” [8, с. 128].

Головною для Смітсона стає проблема вибору. Чарльз вперше зіштовхується з нею, коли вирішує відмовитись від пропозиції батька Ернестіни почати займатися комерцією. Але найяскравіше вибір Смітсона простежується в ситуації, коли він розриває заручини з Ернестіною. Цей крок – своєрідний виклик суспільству, адже Чарльз відмовляється від вигідного одруження заради кохання.

Дж. Фаулз упродовж роману формує екзистенційного героя, який перебуває на межі вибору свого подальшого шляху. Чарльз вирішує здійснити подорож іншими країнами Європи та Америкою, що здійснить переворот у свідомості Чарльза, направить його на шлях самопізнання. Протагоніст роману “Жінка французького лейтенанта” дещо схожий на героїв творів літератури екзистенціалізму. Особистість у екзистенціалістів, як відомо, “має протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому “іншому”. Вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають у свободі особистості” [9, с. 14]. Концепт гри присутній і в переході Чарльза на певний рівень абсурдного світобачення. Дж. Фаулз грає зі своїм героєм, адже справжнього екзистенційного світогляду Смітсон впродовж роману не мав, справжнього виклику суспільству не робив, не збирався покінчувати життя самогубством, а в обіймах жінок він не шукав втечі від абсурду світу. Але він на підсвідомому рівні бажає свободи.

Головний персонаж роману кидає виклик суспільству на інтелектуальному рівні, переростаючи основну масу людей своїм світобаченням, що формувалося на основі теорії еволюційного розвитку

видів і гуманізму. Поєднання рис реалістичного й екзистенційного романів, створення пародії на них слугує меті розшифрування справжньої суті життя людини, яка має еволюціонувати насамперед інтелектуально. Апогеєм еволюція головного персонажа роману “Жінка французького лейтенанта” досягає в останніх розділах твору. Чарльз Смітсон знаходить свою кохану, розуміє, що його використовували як іграшку, але це не стає для Чарльза фатальним, адже завдяки цій грі він змінює свій світогляд, стає новою людиною.

В останніх двох розділах роману Дж. Фаулз пропонує увазі читача два фінали. Перший фінал відповідає грецькому авантюрному роману (закінчується щасливо). 60-й розділ “Жінки французького лейтенанта” відповідає до певної міри вікторіанській епосі: божественне проведення відіграє у долі протагоністів головну роль.

Чарльз, Сара та їхня донька стають справжньою родиною: “Його губи притискуються до її волосся. Безталанна баришня в сусідньому будинку хлопає кришкою рояля: хтось явно втратив терпіння – чи вона сама, чи багатостраждальний дух Шопена. І Лалаге, яку довгоочікувана тиша навела, вочевидь, на роздуми про музикальну естетику і яка, подумавши, починає барабанити куклою по щоці свого батька, нагадує йому – і вельми вчасно! – що без ударника можуть швидко набриднути навіть найбільш солодкоголосі скрипки на світі” [3, с. 464].

Останній (третій) фінал роману – екзистенційний. Цей фінал наголошує на виборі головним героєм свободи, на утвердженні його віри в себе, розумінні ним проходження шляху світом, який постійно змінюється. Чарльз перебуває у ситуації Сарі, яка мала те, чого до цього моменту не мав він. Вона мала свободу. Смітсон пізнає себе завдяки Сарі, яка використовувала його до певної міри, але й сформувала людину, котра не боїться світу, такого ворожого й непривітного. Чарльз відчуває зміни в собі: “І біля воріт, уже не в майбутньому, а в теперішньому, сповільнив крок, не знаючи куди йти. Йому здавалося, що він другий раз народився на світ, хоча всі його дорослі властивості, уся пам’ять прожитих років залишались при ньому. Але одночасно було почуття дитячої безпорадності – все потрібно починати спочатку, всьому вчитися заново” [3, с. 470]. Дж. Фаулз розкриває головну таємницю свого роману в останньому розділі: життя полягає у пошуку себе, у боротьбі за свободу існування. Саме тому Чарльз почав “поступово усвідомлювати, що життя (як би дивовижно не підходила Сара на роль Сфінкса) все ж не символ, не одна-єдина загадка та не одна-єдина спроба її розгадати, що вона не повинна втілюватися в одному конкретному людському обличчі, що неможна, одного разу невдало кинувши кістки, виходити з гри; що жити необхідно – з останніх сил, зі спустошеною душею і без надії вціліти в залізному серці міста – терпіти” [3, с. 472]. Чарльз буде продовжувати своє паломництво вже вільною людиною, здатною самостійно приймати рішення. А стало можливим це завдяки грі автора

зі своїм персонажем, завдяки грі Сари – незвичайної жінки, в очах якої видно свободу.

Роман Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта” є яскравим зразком моделі гри з текстом і відповідно – зі свідомістю читача. Твір не випадково має декілька фіналів, один з яких викристалізовується вже в середині твору англійського письменника, а інші два – постають у фінальних розділах як символ дуалістичності світу. “Жінка французького лейтенанта” – постмодерністський роман з широкою художньою канвою, в основу якої вплетена інтертекстуальність, глибока психологія характерів героїв, філософські роздуми над світобудовою та місцем людини в світі. Усе це розкривається в процесі гри, що виступає імпульсом до інтелектуального вдосконалення у творі.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. литература, 1975. – 504 с. **2. Жук М. И.** Мифологический подтекст в романе Джона Фаулза “Женщина французского лейтенанта” // Вестник Пермского ун-та. – 2009. – Вып. 3. – С. 76 – 84. **3. Фаулз Дж.** Любовница французского лейтенанта: Роман / Под ред. М. Горшкова. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – 509 с. **4. Левицька О.** Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта” // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 160 – 167. **5. Коляса О. В.** Гіпертекстуальні риси постмодерністського художнього твору // Наукові праці. – 2009. – Т. 124. – Вип. 111. – С. 46 – 49. **6. Немецкое** философское литературоведение наших дней: Антология / Сост. Д. Уффельман. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – 552 с. **7. Ортега-и-Гассет Х.** Эстетика. Философия культуры / Сост. Б. Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. **8. Лепьохін Є.** “Граничні ситуації”: роль і значення у літературі екзистенціалізму // Вісник Львівського ун-ту ім. Івана Франка. – 2009. – Вип. 16. – С. 127 – 133. **9. Назарець В. М.** Світоглядні позиції та творча еволюція Альбера Камю // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – №10. – С. 14 – 19.

Інденко Н. О., Шутько О. О. Гра як модель світосприйняття в романі Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта”

У статті досліджується прийом гри в романі Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта”. Проводиться аналіз ігрової моделі твору. Наголошується на участі в її формуванні протагоністів. Утверджується думка про концепцію гри в романі як основи світосприйняття.

Ключові слова: гра, еволюція, інтертекстуальність, характер.

Инденко Н. А., Шутько Е. А. Игра как модель мировосприятия в романе Дж. Фаулза “Женщина французского лейтенанта”

В статті досліджується прийом гри в романі Дж. Фаулза “Женщина французского лейтенанта”. Проводиться аналіз ігрової моделі произведения. Делается упор на участии в ее формировании протагонистов романа. Утверждается мысль о концепции игры в романе как основы мировосприятия.

Ключевые слова: игра, эволюция, интертекстуальность, характер.

Indenko N. O., Shut’ko O. O. Game as a Model of Worldview in the John Fowles’s “The French Lieutenant’s Woman”

The method of game in the John Fowles’s “The French Lieutenant’s Woman” is examined in the article. The game model of the novel is also analysed. It is emphasis on participation in game formation by protagonists. Author maintains the idea of the concept of the game in the novel as the basis of worldview.

Key words: game, evolution, intertextuality, character.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, ст.викл. Нестелеєв М. А.

УДК 826. /6/.2(477.65): 82. 091

С. О. Колісник, Т. С. Яровенко

**ДОСЛІДЖЕННЯ КІРОВОГРАДСЬКИХ НАУКОВЦІВ З ПОЗИЦІЙ
АКТУАЛЬНОСТІ СТВОРЕНОЇ БАЗИ НАПРАЦЮВАНЬ
МАТЕРИКОВОГО ВИННИЧЕНКОЗНАВСТВА**

Загальновідомим і беззаперечним фактом на сьогодні є визнання Кіровоградського педагогічного університету одним із центральних осередків дослідження і популяризації творчої спадщини В. Винниченка. Важко уявити розвиток винниченкознавства в Україні без імен науковців-земляків письменника: літературознавців А. Гурбанської, Г. Клочека, М. Ковалик, В. Марка, С. Михиди, В. Панченка, М. Смоленчука; лінгвістів В. Білоуса, В. Дмитрука, Н. Задорожної, О. Крижанівської, Л. Кричун, О. Семенюка; істориків та краєзнавців О. Житкова, С. Шевченка та ін.. Спектр проблемних питань справді величезний: від дослідження “моральної лабораторії” творчості історичного й культурного діяча України до кодифікацій Винниченка в контексті національних та європейських літературних напрямків; від етико-психологічної концепції “чесності з собою” до гендерного трактування жіночих образів; від екзистенційних “лабіринтів” до націєтворчого дискурсу в публіцистиці; від особливостей лінгвокультурної ситуації в синтаксисі його драм до особливостей

функціонування фразеологізмів у мові прозових творів письменника. А ще ж паралелі й протистояння з Горьким, Ніцше, Арцибашевим, Коцюбинським, Андрєєвим, Достоевським, Лесею Українкою; типологічні сходження з Ердманом, Ібсенем, Золя, Хвильовим, Багряним, Підмогильним; “силові тяжіння” з Шевченком і Франком; листування з Чикаленком, Грушевським, Шаповалом та ін. як джерело просопографічної інформації; врешті, діаріуш, обсягом у сорок років... [1, с. 15 – 17].

Саме тому розвідку можна окреслити як дослідження наукових практик кіровоградських літературознавців, які виробили методологічне підґрунтя для вивчення творчого доробку В. Винниченка і посіли чільні місця в когорті діаспорних та материкових винниченкознавців. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання трьох кардинальних завдань: 1) з’ясувати специфіку підходів і прийомів дослідження життєпису і творчості В. Винниченка літературознавцями Кіровоградщини; 2) систематизувати, класифікувати, узагальнити історико-літературні здобутки у сфері вивчення творчості В. Винниченка з огляду на сучасні теоретичні й філософські практики; 3) окреслити місце й роль доробку літературознавців регіону у вітчизняному літературознавстві.

Така робота мога б стати спробою цілісного викладу історії дослідження вченими-краянами творчого доробку В. Винниченка, що в підсумку окреслило б можливі варіанти створення універсальної моделі дослідження літературно-художніх явищ у їх багатоаспектності.

Наприкінці 80-х років творчість В. Винниченка стає предметом наукових зацікавлень І. Дзеверіна [2, с. 3 – 20], М. Жулинського [3, 128 – с. 151], М. Слабошпицького [4, с. 62 – 68], П. Федченка [5, с. 49 – 59]. Це були переважно нариси життя письменника, в яких більшу увагу дослідники приділяли обставинам політичної діяльності і біографії В. Винниченка, окреслювали масштаби та ідейно-тематичні доміанти його творчості. Кіровоградським літературознавцем М. Смоленчуком реконструюється факт місця і часу народження В. Винниченка, що становить краєзнавчий інтерес і пробуджує свого часу науковців Кіровограду звернутися до цієї неоднозначної постаті [6, с. 106 – 111]. Найпершими це роблять В. Марко, Г. Клочек, В. Панченко та С. Михида. На початку XXI ст. формуються школи винниченкознавства, засновані в Ніжині (В. Хархун, О. Ковальчук) та в Кіровограді (В. Панченко, С. Михида).

Творчий доробок В. Винниченка в контексті літературознавчого вивчення материкової України 1987 – 2010 років В. Панченко висвітлив шляхом наукового екскурсу в історію досліджень художньої спадщини митця. Літературознавець простежив дискурс критичних матеріалів, покликаних обсервувати творчий доробок В. Винниченка в Україні (20-ті роки минулого століття) та поза її межами (20-ті – перша половина 80-их ХХ ст.); проаналізував еволюцію критичної та літературознавчої оцінки (20-ті – 80-ті рр. ХХ ст.) художніх та публіцистичних творів письменника

в діаспорі під кутом їх значущості для розвитку української літератури в цілому, а також здійснив аналіз творчості митця у взаємозв'язку з представниками інших літератур і течій.

“Будинок з химерами” (1998) – монографія В. Панченка, яка стала етапною у вивченні творчості В. Винниченка і накреслила нові напрямки дослідження його творчості, спрямувала компаративістичні пошуки, заглиблення у психологію творчості митця, у його світогляд. Якими можуть бути тези аналізу концепції В. Панченка?

По-перше, об'єктом дослідження стає весь масив творчого доробку В. В. (на відміну від Л. Мороз, яка дослідила тільки драматургію). Це дає можливість через визначення наскрізних загальних літературознавчих ідей осмислити творчість митця. Завдяки цьому В. Панченко своєю роботою “задав” тональність подальших винниченкознавчих досліджень, але наступникам його важко “переспівати”, оскільки вчений визначив суть мистецької концепції В. Винниченка і визначив її складові-концепти.

По-друге, слід звернути увагу на своєрідність методології, що забезпечила “всеохопність” питання:

- вихідною стала теза про необхідність дослідження процесів модернізації української літератури на межі століть. Поштовхом до цих роздумів стає ідеологічно та естетично модернова творчість В. Винниченка. Автор відштовхується від концептуальної ідеї налаштованості новітньої літератури на європеїзацію літератури (психологізм, увага до особистості, естетичні шукання, формальні знахідки, філософічність), крізь призму якої інтерпретує конфлікт молодого і старшого поколінь.

- дослідник прагне створити світоглядний і психологічний портрет В. Винниченка, аби вмотивувати його модерність. Це властивість внутрішня, а не слідування моді. Він накреслює такі параметри особистості письменника, які потребують особливої уваги: його ідеали, переконання (де зауважує про внутрішню роздвоєність Винниченка, дуалізм національного і соціального, що визначає творчість митця і його долю) та ціннісні орієнтації (політичні, філософські, моральні та естетичні, виходячи із лектури В. Винниченка та імовірних впливів західноєвропейських мислителів і письменників на нього). Відносно останнього моменту (естетичних цінностей, філософських та етичних шукань) кристалізується методологія дослідника, в основі якої лежить необхідність виявлення генетичних та типологічних зближень ідей і концепцій В. Винниченка із концепціями західноєвропейських митців, тобто здійснює реконструкцію особистості митця.

- розпочинаючи розмову про творчий доробок В. Винниченка дослідник спирається на класифікацію творчості письменника, здійснену М. Зеровим. Органічно продовжуючи тему роздумів про батьків і дітей в літературі, В. Панченко розглядає конфліктне входження В. Винниченка в літературу: налаштованість на

епатаж, протиставлення, ідейно-естетичне протистояння старшому поколінню (літературна полеміка з Нечуєм-Левицьким, що не була особистіною, а лише естетичною). Це дає можливість оптимально (крізь призму одного ракурсу) осягти творчість В. Винниченка 1902 – 1908 рр., визначивши доміную для мистецької позиції, яка в цей час формується, ознаку – експериментаторство в сфері моралі насамперед, експеримент над людиною і її можливостями, конфлікт фізичного та інтелектуального, інтелекту та душі і т. д.

По-третє, В. Панченко продовжує тему життєвості “нової моралі” у типологічному зближенні Винниченка і Достоевського. Завдяки цьому кристалізується і розглядається художній експеримент В. Винниченка по реалізації принципу “чесності із собою”: його смислове наповнення, ідеологічне наділення, естетичне втілення (формування нового типу героя). Окреслюється дослідницька стратегія: через пошук типологічних та генетичних зближень В. Панченко реконструює мистецьку лабораторію (комплекс провідних ідеологічних настанов автора, які той прагне реалізувати у творчості, естетичні принципи, завдяки яким він це робить: художні мотиви, специфіка героїв, конфліктологія).

По-четверте, літературознавець продовжує тему нового героя в творчості письменника: ніцшеанська доміюанта і соціалістичні переконання створили дуалістичність образу головного героя В. Винниченка, його випробуванням життєвими ситуаціями принципу “чесності із собою”. Останнє присвячено окремій наскрізній темі у творчості В. Винниченка, яка генетично пов’язана із його концепцією “чесності із собою” – проблемі статі, що розглядається дослідником завдяки низці мотивів, визначених як провідні: природа і цивілізація (інстинкт і суспільна мораль), біологічність поведінки людини, проблеми моралі, кохання і шлюбу. Дослідник здійснює аналіз завдяки виявленню генетичних і типологічних зближень В. Винниченка із Арцибашевим, Стріндбергом, Пшибишевським, Купріним, Андреевим. Це робиться для того, аби довести, що подібні ідеї були предметом роздумів світової літератури, а не лише виявом епатажної суті В. Винниченка; вони були актуальними для тогочасного суспільства, а поштовхом стало вчення З. Фрейда. Таким чином, В. Панченко, послуговуючись компаративістськими прийомами і методологією створює мистецький портрет В. Винниченка на тлі епохи – української та європейської дійсності, яка поставила перед українськими митцями вимогу подолання відмежованості та відчуженості літературного процесу в Україні від світового, долання “літературознавчого комплексу меншовартості” (до цього моменту типологія і генетика виводилася виключно від російського літературного процесу); окреслює художні знахідки В. Винниченка; здійснює цілісний ідейно-тематичний (концептуальний) та естетичний аналіз його доробку крізь призму провідних ідей, тем, мотивів, які перетинають прозу і драматургію митця, В. Панченко дає

уявлення про героя, конфліктологію творів В. Винниченка (експериментаторство), особливості його стилю (філософічність, пошук нових художніх способів вираження ідей (психологізм, увага до деталей, роль деталі, драматургійність художнього мислення митця, використання символів і т. д.). Тому завершальним (логічно) є розділ, присвячений спробі окреслити стильову манеру В. Винниченка – неореалізм (автор визначає його естетичні доміанти) [7, с. 285].

Наступний напрям винниченкознавчої школи пов'язаний з ім'ям С. Михиди. 1995 року С. Михида захистив дисертацію “Конфлікт у драмах В. Винниченка: змістові доміанти і поетика”, присвячену драматургії В. Винниченка. Конспективно висвітливо здобутки літературознавця, які виявились спрямовуючими для подальших досліджень винниченкознавців України (основні тези):

- Визначив, охарактеризував та описав механізм дії такої особливості художнього мислення В. Винниченка, як драматургійність (простежив формування драматургічного конфлікту та визначив ознаки драматургійності в ранніх прозових творах Винниченка, продемонстрував еволюційність художнього мислення та творчого почерку письменника).

- Дослідив конфліктологію творів В. Винниченка (особливості художнього мислення митця, які детермінують конфліктологію його доробку – парадоксальність мислення та експериментаторство). Простежив, як ці властивості художнього мислення митця реалізуються у драмах, позначаються на специфіці вибору та розвитку сюжету, формують концепцію героя та образу систему творів.

- Проаналізував діалектику соціального та національного в його доробку на рівні світоглядному та естетичному, які були втілені у драмі “Між двох сил”.

- Віднайшов недруковані драми (“Мохноноге”, “Дорогу красі”), увів їх до літературного та літературознавчого кола (друковані у кіровоградському часописі “Вежа”), вони були вперше проаналізовані дослідником та винниченкознавцем В. Панченком. Ранні п'єси дають уявлення про витоки та формування драматургічного таланту В. Винниченка, пошуки ним засобів сценічності своїх драм.

- Вперше знайшов і проаналізував п'єсу “Панна Маара” – єдину комедію В. Винниченка: витоки, умови й обставини її появи, внутрішню мотивацію (перевірка принципу чесності із собою, боротьба В. Винниченка із лицемірством сучасного йому українського інтелігентського кола); зовнішні причини (реалізуватися в межах української культури, самоствердження, сформувати чергову традицію сатиричних творів); модернізація традицій корифеїв; проаналізовані й дешифровані, визначені прототиби та авторська установка в їх трактуванні (авторська ідея, закладена в кожен із образів); розкрита авторська ідея та настанова комедії [8, с. 159].

Продовженням вивчення творчої постаті В. Винниченка стала монографія С. Михиди 2012 року, в якій автором розроблено оригінальний підхід до вивчення постаті письменника, який ґрунтується на досягненнях аналітичної психології, психоаналізу та останніх досягненнях психології творчості. Спираючись на мегатекст митця (епістолярій, щоденник, твори, спогади сучасників і т. д.), літературознавцем створюється психоаналітичний портрет письменника, окреслюються внутрішні конфлікти, які визначають життя та світогляд художника, простежується специфіка їх трансформації у художньому просторі Винниченка, визначається та охарактеризовується його психологічний тип, досліджуються особливості проявів властивостей цього типу на художньому письмі, що дало можливість наблизитися до таємниці витоків таланту В. Винниченка, особливостей його реалізації [9, с. 91 – 243].

Методологія створення психологічного портрету митця, виявлення мотивації його творчості та психологізму художнього тексту, емпіричної насиченості ще остаточно не розроблена науковцями і знаходиться у стані розвитку, тому й викликає особливий інтерес літературознавців Кіровоградщини. Розгляд означеного аспекту не втрачає актуальності на сучасному етапі розвитку літературознавчої думки і набуває нової якості під час його аналізу крізь призму критичної рецепції.

Список використаної літератури

1. Колісник С., Яровенко Т. Володимир Винниченко: “Бо я – українець” (дайджест-конспект життя і творчості за матеріалами досліджень Володимира Панченка) / Колісник С., Яровенко Т. – Кіровоград, ІМЕКС – ЛТД, 2011. – С.15 – 17. **2. Дзевєрін І.** Про В. Винниченка та його ранню прозу // В. Винниченко. Краса і сила / Дзевєрін І. – К., 1989. – С.3–20. **3. Жулинський М.** Володимир Винниченко // Жулинський М. Із забуття в безсмертя. – К., 1990. – С. 128 – 151. **4. Слабошпицький М.** Письменник світового масштабу: Штрихи до портрета Володимира Винниченка / Слабошпицький М. // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 2. – С. 62 – 68. **5. Федченко П.** Оцінюємо з класових позицій: Про політичне обличчя і художню творчість В. Винниченка / Федченко П. – Київ. – 1987. – № 12. – С. 49 – 59. **6. Смоленчук М.** Помилки у жандармському формулярі / Смоленчук М. // Київ. – 1990. № 7. – С.106 – 111. **7. Панченко В.** Будинок з химерами / Панченко В. – Кіровоград. – 1998. – 285 с. **8. Михида С.** Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Михида С. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 159 с. **9. Михида С.** Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника (монографія) / Михида С. – Кіровоград: “Поліграф – Терція”, 2012. – С. 91 – 243.

Колісник С. О., Яровенко Т. С. Дослідження кіровоградських науковців з позицій актуальності створеної бази напрацювань материкового винниченкознавства

Стаття є стислим викладом наукових практик винниченкознавців кіровоградської літературознавчої школи В. Панченка та С. Михиди. Увага зосереджується на компаративістському підході вивчення творчості митця та ролі мегатексту в процесі аналізу прозових і драматичних творів письменника.

Ключові слова: контекст, компаративістика, кодифікація, мегатекст, парадигма.

Колесник С. О., Яровенко Т. С. Исследования кировоградских ученых с позиций актуальности созданной базы наработок материкового винниченковедения

Статья является кратким изложением научных практик винниченковедов кировоградской литературоведческой школы В. Панченко и С. Михиды. Внимание сосредотачивается на компаративистском подходе изучения творчества писателя и на роли мегатекста в процес.

Ключевые слова: контекст, компаративистика, кодификация, мегатекст, парадигма.

Kolisnyk S., Yarovenko T. Research of the Kirovohrad Scientists from Positions of Actuality of the Created Base of Works of Mainland Vynnychenkoznavstva

The article is the compressed exposition of scientific practices of винниченкознавців of Kirovohrad study of literature school of V. Panchenko and S. Myhyda. Attention is concentrated on comparativist approach of study of work of artist and role of мегатексту in the process of analysis of prosaic and dramatic works of writer.

Key words: context, компаративістика, кодифікація, мегатекст, paradigm.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, проф. Михида С. П.

УДК 82 – 1:821.161.2

У. З. Коржик

ГРАФІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Поетичні тексти протягом багатьох століть функціонували в усній формі. З появою писемності вони почали існувати у двох сферах: усно-фонетичній і графічно-фонетичній, або фіксованій. Тривалий час другу сферу вважали тільки засобом фіксації художнього тексту, а не засобом творення образів, символів, тощо. Графічній організації твору також належить роль творення художнього ефекту, як і іншим рівням тексту: фонетичному, лексичному, метричному, синтаксичному, смисловою.

“У всіх випадках, коли ми вловлюємо в графіці умисну організацію, можна говорити про поетичне значення графіки, оскільки все зорганізоване в поезії стає значущим”, – стверджує Ю. Лотман. Проте далі дослідник зауважує: “Але графіка вже організована в загальній системі мови. То чи значима ця організація? Можна припустити, що в усіх випадках, коли графічна система збігається з фонологічною і вони постають у свідомості носія мови як єдина система, графіка рідше стає носієм поетичних значень. Але там, де автоматизм їхнього зв'язку руйнується і оголюється конфлікт між цими системами, виникає потенційна можливість насичення графіки поетичним смислом ” [1, 74].

О. Бадаєв у своєму дисертаційному дослідженні “Функціональні типи поетичної графіки” наводить не тільки історичні факти звернення письменників-авангардистів, зокрема футуристів, та поетів доби Бароко до творчого потенціалу графіки (що сприймається багатьма дослідниками як закономірність, данина конкретній історичній епосі та естетиці), а й факти, які засвідчують, що проблема графічної організації тексту практично завжди була й залишається актуальною для будь-якого стильового напрямку, епохи, поезики. Так, дослідник наводить спогади режисера Марка Захарова, який одного разу на заняттях режисури запитав у студентів, чи можна за розташуванням тексту на сторінці і протяжністю фраз розпізнати фізіономію автора. Студенти дали ствердну відповідь, із чим погоджувався і сам режисер. “Якщо автор талановитий, усі сліди, залишені ним у цьому світі, можна розглядати як ноти, які можуть зазвучати... Так, чому ж, наприклад, у Достоевського такий довгий абзац? Для чого йому така багатоступенева і складна словесна в'язь? Мені здається, – зауважує Марк Захаров, – що фраза у Достоевського дуже часто не є прямим описом події чи предмета. Вона сама по собі швидше процес, аніж фіксація”. Показовим О. Бадаєв називає також наполегливість, із якою О. Блок вимагав, щоб його збірка віршів, яку він подав до друку до реформи орфографії 1918 року,

опублікували за старою правописною системою. Перехід на нову графіку змінював текст непередбаченим поетом чином. Така реакція простежувалася не в нього одного. Модернізація графіки для багатьох сучасників О. Блока стала не настільки нешкідливим і безболісним явищем, як здається [2].

О. Бадаєв доводить системність графічних складових поетичного тексту. “Поетична графіка як комплекс матеріальних, зорово сприйманих знаків являє собою складну функціонально-текстову систему, в організації якої велику роль відіграють матеріалізатори (шрифт, колір, розташування знаків тощо) графічної, а значить, і дискурсивної, форми поетичного тексту. Усі мовні, парамовні і частково позамовні (естетичні, етичні, історичні, в цілому – культурологічні) одиниці поетичного тексту є включеними в активний процес графічної матеріалізації вірша в цілому, виповнюючи певну словесну інформацію” [2, с. 62].

Тобто поетична графіка – це основа і фіксації одиниць тексту, і власне текстобудови, і вираження художніх смислів.

Усі функціональні типи поетичної графіки дослідник ділить на дві групи. О. Бадаєв спочатку розглядає поетичну графіку, яка належить до так званої традиційної/класичної графіки поетичного тексту. Це поезія у класичному її вияві від часів становлення до наших днів, але серед якої можна відзначити низку віршів, які виділяються із загальної парадигми особливою строфічною організацією. Ця група ділиться на два види: строфічно-зміщену поетичну графіку і строфічно-виражальну (образотворчу), у межах яких виокремлюються підвиди. Друга група – це так звана нетрадиційна/авангардна графіка. Встановлюючи їх типологію, автор зауважує, що така поезія досить різноманітна і важко піддається класифікації. І це не дивно, адже ця сфера літературознавства досі залишалася на маргінесі наукових досліджень. Тому ще не вироблено єдиної термінологічної системи для позначення понять з галузі графічної організації тексту або візуалізації тексту. Вказуємо другий термін, оскільки багато з тих функціональних типів, які О. Бадаєв виділяє в групі нетрадиційної/авангардної графіки, у науковій періодиці класифікуються також як жанри, різновиди візуальної поезії. Наприклад, деякі зразки, які науковець вважає репрезентантами емблематично-символічної поетичної графіки, геометричної і геометрично-зображальної (образотворчої) у літературознавстві, зокрема в українському, класифікуються як фігурний вірш.

Тобто багато одиниць, які російський дослідник називає функціональними типами поетичної графіки, паралельно йменуються жанрами або видами візуальної поезії. Пояснити це можливо тим, що з традиційних типів поетичної графіки постають нові явища, формується те, що ми зараз класифікуємо як жанри візуальної поезії. Така поступальність розвитку визначається як правдива при інтерпретації традиційного літературознавства. Що насправді було первинним, ми не зможемо встановити через синкретизм, нелінійність мистецтва та

системи як такої. Крім того, багато зразків зорової поезії дійшли до нас ще з доби Бароко та Античності. А це спростовує твердження про те, що візуальні експерименти притаманні тільки авангардизму.

Якщо раніше візуальна поезія чи візуалізація тексту була “грою” і автори піддавали свої тексти тільки частковим експериментам у даній площині, то зараз багато поетів цілеспрямовано працюють у до цих пір малодослідженій галузі поезії. “Пряма розвитку поезії дійшла до логічного завершення, і тепер поезії необхідно знову звертатися до витоків культури, адже початково мистецтво було синкретичним, тобто всі види мистецтва були об’єднані в одне” [2, с. 39]. В. Колотвін вважає незадовільною спробу визначити феномен візуальної поезії виключно в аспекті синтезу зображення з текстом і розвитку нових комунікативних технологій. Дослідник називає три причини, які це підтверджують. “По-перше, текст сам по собі є явищем синтетичним: графічним зображенням мови (мовлення) і процесів мислення. По-друге, обширна поетична і зображальна (образотворча) спадщина людства представляє нам немало різноманітних варіантів синтезу зображення з текстом... По-третє, найновіші досягнення комунікативних технологій електроніки, очевидно, є результатом не тільки технологічної революції, але й глибоких вагомих змін, які проходять у нашому мисленні та сприйнятті” [3].

З метою ілюстрації вищесказаного (що поетична графіка – це невід’ємний компонент і форми, і змісту, і функцій поетичного твору, який притаманний як традиційній, так і нетрадиційній графіці тексту) розглянемо функції, які є спільними для обох. О. Бадаєв стверджує, що поетична графіка як частина поетичного дискурсу виконує в тексті функції як загального, так і часткового характеру. До перших належать: а) функція письма, малюнка, зображення; б) функція вираження і передачі певної інформації. Ці функції мають постійний, об’єктивний характер. У конкретному ж поетичному тексті функції часткового характеру можуть як актуалізуватися, так і згасати. Серед них: а) функція текстоформування; б) функція строфічна; в) функція зображальна (образотворча); г) функція декоративна або орнаментальна; г) функція смислоутворювальна. Сам автор допускає, що цей перелік може бути доповненим [2]. Для аналізу візьмемо поетичний текст В. Женченка “Трагедія” [4, с. 13]:



Другим твором для порівняльного аналізу обрано поезію А. Мойсієнка “Нікого і нічого...” [5, с. 34]:

Нікого і нічого,
нікого і нічого
У хаті цій уже давно нема.
Ні образів, ні образу святого...
Ранкова сутінь і вечірня мла.
Мала стежина
й широчінь-дорога,
Що влякли у бездонну каламуть,
Нікого і нічого,
нікого і нічого
сюди вже по собі не приведуть.
На пагорбі,
де замість епілога
Цих дум гіркуючих –
лиш вітри круті,
На пагорбі, як стій, моя німа тривога
При кетязі
калини
золотім.

Вірш А. Мойсієнка віднесемо до класичної поетичної графіки. Але при подальшому аналізі намагатимемось показати, що в так званих традиційних текстах графічна організація також виконує специфічні функції і несе додаткове смислове навантаження.

Безсумнівно в обох текстах реалізовані загальні функції поетичної графіки: по-перше, усі слова зафіксовані на письмі буквами українського алфавіту за правилами орфографії; по-друге, дані графічно зафіксовані лексеми виражають певні конкретні лексичні значення. У даних зразках представлені і функції часткового характеру. Але інтенсивність їхньої реалізації різна. Так, функція текстоформування є домінантною для другого зразка. Вірш А. Мойсієнка в графічному

відношенні представляє собою компакту єдність графем, яка утворює окремі вірші (рядки), а ті у свою чергу строфу. У поезії В. Женченка строфа навпаки руйнується графічними засобами. Через таке візуальне сприйняття поезії ще більше підсилюється зміст твору, адже слова розташовані так, щоб конкретизувати реалії, образи, символи вірша. Слово “Колима” за допомогою шрифту виділене як центральне, інші постають як похідні, ті, які уточнюють його, виступають його означниками. Ця друга частина тексту: “Сніги, бараки, дріт, пільма... і мільйоннокрике “Ма-мо!... Ма...”, – наче “розкидані” на площині сторінки (функція зображальна). Їх розташування несе додаткове смислове навантаження, а саме: неможливість впорядкованого затишного життя за дротом радянських таборів. Лексема “дріт” реалізується також через наявність додаткового графічного зображення відрізка колючого дроту, який наче “прошиває” текст (декоративна функція). За допомогою цього елемента лексичне значення слова “дріт” розширюється, уточнюється. Декоративне зображення дроту в свідомості реципієнта породжує нові конотативні його означення: “колючий”, “гострий”, “біль”, “страх”. Як бачимо, виділення специфічних значень лексеми здійснюється не тільки через контекст, але й через візуалізацію тексту, а це інша природа утворення художнього ефекту, що потребує іншого підходу до аналізу поезії.

Твір А. Мойсієнка ілюструє зразок поезії із зміщеними віршами (рядками), які поступово нарощують напругу в тексті. Вірш має свій поетичний розмір, який, проте, коригується графічним членуванням тексту. Тобто шляхом зміщення друкованих рядків досягаються цікаві особливості інтонації. Наприклад, через поділ вірша: “мала стежина / й широчінь-дорога”, – перелічувальна інтонація, яка диктується наявністю єднального сполучника “й” дещо модифікується. Така організація тексту вимагає довшої паузи та повільнішого темпу прочитання і наступних рядків.

Ці зміщені вірші також утворюють окремих, відділений текст: “нікого і нічого / й широчінь-дорога, / ніколи і нічого / де замість епілога / лиш вітри круті, / при кетязі калини золотім”, – який не втрачає змістової єдності навіть при такому вибіркового читанні. Тобто ця графічна організація (зміщення віршів) дозволяє виділити текст в тексті. Причому саме ці рядки можна назвати квінтесенцією всього сказаного. Таке порушення монолітності будови тексту поезії підсилює основні образи вірша, а саме: самотність, минушість, зникнення, занепад. Як і вірші строфи зміщуються, “розпадаються”, так і духовний простір, про який пише А. Мойсієнко втрачає, або втратив свої первинні властивості, попередню наповненість (“нікого і нічого / у хаті цій уже давно нема”, “ніколи і нічого / сюди вже по собі не приведуть”).

Таким чином, на основі цього зразка ми не можемо стверджувати, що поетична графіка кардинально змінила, вплинула на семантику вірша. Цей вплив другорядний (але він існує). Графічність в

даному випадку служить для передачі змісту поезії з більшою точністю через видозмінене інтонаційне прочитання та порушення монолітності будови тексту.

Порівняння віршів традиційної поетичної графіки і авангардної свідчить, що графічність як особлива складова, як нова якість поетичного тексту в обох випадках виконує свої функції загального і часткового характеру, тільки інтенсивність їх вияву різна.

Список використаної літератури

1. Лотман Ю. Аналіз поетического текста. Структура стиха. / Ю. М. Лотман. – Л. : Издательство “Просвещение”, Ленинградское отделение, 1972. – 270 с. **2. Бадаев А.** Функциональные типы поэтической графики (на материале русской поэзии XVII – XXI вв.): диссертация на соискание ученой степени кандидата филол. наук: спец. 10.02.01 “Русский язык” / Бадаев Алексей Феликсович. – Екатеринбург, 2005. – 233 с. **3. Колотвин В.** Визуальная поэзия – альтернатива линейной организации восприятия / Валерий Колотвин. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://spintongues.msk.ru/Kolotvin01.htm> **4. Женченко В.** Зорова поезія / Віктор Женченко. – Париж-Львів-Цвікау : Зерна, 2000. – 35 с. **5. Мойсієнко А.** Нові поезії / Анатолій Мойсієнко. – Париж-Львів-Цвікау : Зерна, 2000. – 96 с. **6. Поэтическая графика** // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 467 – 477.

Коржик У. З. Графічна організація поетичного тексту

У статті розглядається проблема поетичної графіки як невід’ємний компонент форми, змісту, функцій поетичного твору. Аналізується співвідношення функціонування традиційної поетичної графіки та сучасної візуальної поезії.

Ключові слова: поетична графіка, візуальна поезія, синкретизм, традиція, авангард.

Коржик У. З. Графическая организация поэтического текста

В статье рассматривается проблема поэтической графики как неотъемлемый компонент формы, содержания, функций поэтического произведения. Анализируется соотношение функционирования традиционной поэтической графики и современной визуальной поэзии.

Ключевые слова: поэтическая графика, визуальная поэзия, синкретизм, традиция, авангард.

Korzyk U. Z. Graphical Organization of the Poetic Text

The article deals with the problem of poetic graphic as an inalienable part of the form content and functions poetic work. Analyze the correlation of function of the traditional poetic graphic and modern visual poetry.

Key words: poetic graphic, visual poetry, syncretism, tradition, avant-gardism.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – кфн, доц. Баран Є. М.

УДК 801.614

О. В. Кудряшова

ПРИЙОМИ МЕЛОДИЗАЦІЇ У ЗБІРЦІ МАР'ЯНИ САВКИ “КВІТИ ЦМИНУ”

На дослідження мелодики вірша або її складових свого часу особливу увагу звертали мовознавці та літературознавці кінця XIX – початку XX століття (Е. Сіверс, А. Бєлий, О. Брік, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.); під певним кутом зору до цього поняття зверталися й сучасні дослідники, такі як В. Ковалевський, Н. Чамата, Н. Костенко, Б. Гончаров та ін.

Підходячи до аналізу засобів мелодизації вірша Мар'яни Савки у збірці “Квіти цмину” (2006), прагнемо звузити заявлене термінологічне поняття від “зміни висоти голосу у процесі мовлення” [2, с. 70] до “звучності взагалі та не будь-яку інтонацію вірша <...> а лише розгорнуту систему інтонування, з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторності, нарощення, кадансування і т.д. У цьому випадку окремі мовленнєві інтонації слугують матеріалом для побудови мелодичних прийомів. Спостерігаючи закономірності цих побудов, можна говорити про прийоми мелодизації” [8, с. 10 – 11]. Отже, мета статті – структурувати поняття мелодизації, відповідно, завдання – визначити основні прийоми мелодизації у збірці Мар'яни Савки “Квіти цмину”.

У 90-х рр. XIX століття проголошений лозунг Е. Сіверсом “слухової” філології замість “зорової” спонукав науковців до нових розробок не тільки у мовознавстві, а й у літературознавстві. Сіверс у своїх працях не різнить поняття “інтонація” та “мелодика”, а говорить про “мелодію” вірша. Б. Ейхенбаум говорить про мелодіку як інтонаційну систему, “тобто про сполучення певних інтонаційних фігур, які реалізовані в синтаксисі” [8, с. 17]. Дослідник до засобів мелодизації відносить ритм, метр, акцентний наголос; підкреслює присутність у мелодійних текстах “магії слів”, культивування “духу музики” [8, с. 20], тобто, наголошує на певному розташуванні звуків, ритму тощо, які, утворюючи бажану інтонаційну зміну, водночас підсилюють мелодизацію тексту.

На нашу думку, “магія слів” виявляє себе саме в евфонії – естетично спрямованій організації “звукового матеріалу в поетичному творі”, в якому “вибір та сполучення звуків здійснюється <...> на основі певного іманентного упорядкування” [3, с. 147]. Я. Мукаржовський явище евфонії групує у дві категорії: 1) вибір та 2) сполучення звуків (евфонічні утворення) [3, с. 147]. Відповідно, перша категорія “регулює” певний набір (або виключення) звуків у тексті, а друга за основу обирає „цілеспрямоване сполучення звуків в контексті (у реченні, вірші, абзаци, строфі)” [3, с. 147].

Мар’яна Савка найчастіше послуговується другою категорією як у реченнях, так і у віршорядках та строфах. Наприклад, у вірші “не на суд” [5, с. 9 – далі у цитуванні за збіркою вказується лише сторінка в круглих дужках] виділяються окремі віршорядки: “не на суд // не на осуд // несу тобі тіла хлібину” (сполуки звуків ненасу – ненасу – несу – тбі – тіл – ліб); “і рибина пірнає в глибини” (ірбина – ірна – бини), “ми шукаємо суті у сутіні древніх дерев” (суті – суті, древ – древ), “і зіниці в зіницях” (зіниц – зіниц). Як можна побачити, що фактично звуки “чіпляються” один за другого, утворюючи гармонійний сплав та перехід. А ось приклад, як звуки усього вірша, а не поодинокі рядки, створюють звукову “зав’язь” (великими буквами позначаємо однакові звуки в суміжних рядках):

не жалить жито	Нжит – житО
ні долонь ні лона	НіОлон – нілон
не жалить жито	нжит – Жито
стоптано межу	то – то – ЖУ
і три зозулі	ТРИ ЗОЗУЛ
здалека	ЛК
з поклоном	КЛ
і три зозульки	ТРИ ЗОЗУЛК
в серці споришу	ср – срУ
і ми такі	М
потомлені спітнілі	птМлні – пітнл
як переспілі вижаті жита	ППІ – ижат –жита
і небеса від спеки сполотнілі	ес – спе – сПОЛОТНл
солодка днина	СОЛОда – ДНІна
диня золота (59).	ДИНА – ОЛОА

Такий трохи дивний запис дає можливість побачити “зав’язь” звуків не тільки у віршорядку, а й між ними (вказуємо звуки і попередніх, й наступних віршорядків). Цей вірш цікавий не тільки сполученням звуків, а й ритмічним малюнком: астрофічний вірш, в якому віршорядки мають різний ритм (ямбічний та хорейний), але, якщо графічно об’єднати усі короткі рядки по два в один, отримаємо чіткий 5-стопний хорей (у передостанніх двох вже Х 5). Поетка цілеспрямовано означила рядки саме таким способом, виділяючи в них певний набір звуків та прагнучи завершувати в деяких з них фразовий наголос, при

цьому повністю зберігаючи ритм (при декламації), а, отже, й мелодику вірша.

Можна сказати, що такі випадки у збірці не поодинокі. Отже, саме евфонічні утворення та метрико-ритмічний малюнок вірша дає усі підстави стверджувати, що мелодика такого тексту підвищується, а римові співзвуччя як внутрішні, так і кінцеві, поглиблюють мелодизацію твору.

Вірші збірки Мар'яни Савки можна справедливо віднести до наспівного типу інтонації, який підтверджується думкою Б. Ейхенбаума про те, що “природа вірша (особливо ліричного) органічно пов'язана з виголошено-слуховими моментами і що мовленнєва інтонація часто втрачає тут своє смислове логічне забарвлення, зазнаючи наспівної деформації”, а “розвиток наспівної лірики природно супроводжується культивуванням “духу музики” [8, с. 20].

Така природність “музичності” віршів Мар'яни Савки зрозуміла, оскільки авторка та її рецензенти неодноразово наголошували на артистизмові читання поезій, на залюбленості в ритм, музику, танець (“пише майже по-пісенному, по-народнопісенному”, “Вірші в її виконанні – дивовижна суміш музикальності й акторської майстерності, й навіть байдуже, про що вона каже, важливо, як вона промовляє” [7]; “Просто так настроєне твої внутрішнє вухо” [6]; “я не уявляю собі близьких стосунків з людиною, яка позбавлена почуття ритму” [6] тощо).

Наприклад, поезія “тіло у теплім” (58) певною мірою дублює сказане про попередній вірш, лише можна додати, що ритм цього тексту коливається танцювальним па:

тіло у теплім
намисті краплин
ноги засмагли
чашки колін
в кроці ритмічно гойдаються

курява сонця
ніжність сліпа
пам'ять як низка
коротких па
з ритму усе починається

літ остю літа
злістю зими
з ритму єдиного
створені ми
ти і я
ти і я
я і ти
я і ти

зупини відпусти

зупини відпусти

Щодо інтонаційних фігур, які зреалізуються в синтаксисі поетичних текстів майстрині, і які є одним із прийомів мелодизації, то тут можна виділити звукові повтори: звукову анафору, звукову епіфору, звукову анепіфору тощо.

Наприклад, анафора рядків (“будь мені ангелом” (8)); анафора та епіфора рядків (“Юлі Міщенко” (120)); анепіфора рядків (“Жовтневі нотатки. I” (86)); епанафора “В когось багатства комора...” (45); анепіфора строфи та епанафора рядків “Квіти цмину зацвітають” (56); а то й епіфора, анафора й анепіфора:

Якби вітер тобою став,

він би тіло моє гортав

і нестримно горнув і пестив,

якби вітер тобою став.

Якби сонце було, як ти,

то б від ніжної сліпоти

засльозилися в нього очі,

якби сонце було як ти.

Якби небо було, як ми, –

заховало б свої громи

і спочити лягло у травах,

якби небо було, як ми (57).

А ось приклад майстерно-“слухового” поєднання повторів звуків, слів, ритму та метру, внутрішньої та кінцевої рими – і все це постає певним “набором” засобів та прийомів олітературеної народної пісні (внутрішні рими, повтори, паралелізм, здрібнілі суфікси), мабуть, на кшталт української з мотивами східної:

Птахолови, дивні птахолови.

На багдадському базарі пахлава.

Похолело в серці, похолело –

впала, пташка, впала нежива

Що тобі, красунечко шафранна,

Мертву пташку, крильце золоте?

Птахолов від рана і до рана

тонко-тонко ниточку плете (79).

Звісно, “відточеність” майстерності поетеси відчувається не тільки в “об’ємних” віршах, а й в окремих віршорядках, фразах присутність алітерації, асонансів одночасно створює певний ефект музичності: “вітри все колишуть віти” (114); “мовить осінь за літом літо” (114); “Ранок просіює світло крізь сито” (121); “не місто, а містика” (103); “солодка як смоква” (73); “така спаде на тебе самота” (10); “Від вологого вітру сиріють светри, // і волосся до скроні, як водорість, липне” (54) тощо.

А ось вірш “Різдвяне” (115) – це взагалі дивовижно-мелодійне поєднання звуків. Наприклад, записавши всі наголошені голосні звуки першої строфи порядково, можна побачити, що в I-му переважає Е, в II-му – А, в IV-му – І, і лише третій рядок має абсолютно різний набір голосних наголошених звуків: А – І – V – О; дві строфи об’єднані анафорою “Виходить вечір”; епіфора першої строфи “окраєць хліба”; у першій строфі тричі зустрічається слово “хліб” та двічі слово “сіль” у різних граматичних категоріях. Підсилюється мелодійність й римами як кінця рядків (голі – солі, хліба – срібла, теплий – вертепна, бровах – нова), так і внутрішньої (сіль – срібла, сивих – бровах (дисонансна)). Звісно, мелодійність досягається й ритмом чотиристопного ямбу, який у певному фіксованому положенні (на третій стопі) має один нарощений склад, певною мірою зумовлений повітряним видихом декламатора.

Щодо рими, як прийому мелодизації, то у Мар’яни Савки вона дивовижна тим, що може виникати в будь-якому місці будь-якого віршорядка. Найчастіше рими майстрині неточні, що надає семантиці таких сполук “непередбачуваності”, оригінальності й часто – змістової наповненості, наприклад, внутрішня: ступиш – не вгледити (10), солодка – смоква (73), літо – Лету (73), тіло – тло (73), не та – альта – сюїта (103), дитина – дитинно (75), голосно – млосно (76); кінцева: двічі – віче (99), теракота – гіркоту – щедроти – теракоти (53) тощо, отже, оригінальна рима більше привертає уваги, її смислова роль зростає [4, с. 82]. Я. Мукаржовський стверджує, що “рима – не декоративна прикраса віршів, а законна складова частина й діючий елемент ритмічної, звукової й смислової побудови усього твору” [3, с. 198]. Наприклад, “ланцюгова” рима, яка виникає в потрібному місці для того, щоб “перетягнути” звуки в наступний віршорядок (і навіть в його середину), створюючи ефект постійної присутності певних звуків:

на те ж вона м’ята
аби м’яти її розминати
коби лишень не розминутися
з долею
очі опустивши долі
а вінки за водою
ой м’ято
ой руто
дай перебути
лихо з бідною
аби лишень бути
такою як ти
молодою (62)

Як бачимо, таке “перетікання” звуків, переважання жіночої рими, присутність внутрішньої рими, вигуки, навіть мотив долі (часто оспіваний у народних піснях) наближає вірш до народнопісенної поезії.

Вірш “Інфанта” (75) цікавий тим, що тут можна побачити застосування більшості прийомів мелодизації: алітеровані звуки, ритм чотиристопного амфібрахію, що переривається в останніх рядках пуантом – двостопним амфібрахієм, та рима “скріплюють” п’ять шестирядкових строф. Зокрема, кінцева рима останніх двох рядків повторюється в кінці кожної строфи: пуантах – інфанта: пан ти – інфанти, Данте – інфанту, діаманти – інфанти, банти – інфанти.

Отже, для досягнення мелодизації вірша Мар’яна Савка в інтонаційній системі збірки використовує різні прийоми, такі як евфонія (алітерація, асонанс, рима), ритм, синтаксичний паралелізм. Такий прийом мелодизації як строфічний або рядковий перенос (enjambement) інколи важко виділити у віршах Мар’яни Савки, оскільки більшість її віршорядків пунктуаційно не виділені, що й створює додатковий елемент прийомів вже декламатора: читець зробить паузу, поставить кому, крапку і т.д. у потрібному йому місці, і тим самим створить свою версію читаного. Власне авторка уважно ставиться до форми верлібрів, які на її думку “повинні мати внутрішню гармонію і звучання”, проявляється її активна позиція у знехтуванні іншими авторами римою, уважаючи, що наша мова “має внутрішню структуру, можливості для римування” [1].

Список використаної літератури

- 1. Андрищенко І.** Блукання полем квітів Мар’яни Савки [Електронний ресурс] / Ігор Андрищенко. – Режим доступу: <http://sumno.com/literature-review/maryana-savka-kvity-tsmynu-i/>
- 2. Бернштейн С. И.** Словарь фонетических терминов / С. И. Бернштейн. – М. : Изд. фирма “Восточная литература РАН”, 1996. – 175 с.
- 3. Мукаржовский Я.** Структуральная поэтика. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 480 с.
- 4. Колупасва О. М.** Рима в архітектоніці англomовного та українomовного сонета (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Колупасва О. М. // Наукові праці Кам’янець-Подільського нац-го ун-ту імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Вип. 23. – Кам’янець-Подільський: “Аксіома”. – 2010. – С. 81 – 85.
- 5. Савка М.** Квіти цмину / Мар’яна Савка. – Львів : ТОВ “Видавництво Старого Лева”, 2006. – 128 с.
- 6. Савка М.** “Письменник повинен бути мандрівником”. Інтерв’ю газеті “Високий замок” [Електронний ресурс] / Мар’яна Савка. – Режим доступу: <http://www.wz.lviv.ua/articles/67659>.
- 7.** Тепло родинного альбому [Електронний ресурс] / барабОлька. – Режим доступу: <http://www.odnoklasnyk.org.ua/magazine.php?storyid=313>.
- 8. Эйхенбаум Б.** Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – Петербург: “ОПОЯЗ”, 1922. – 200 с.

Кудряшова О. В. Прийоми мелодизації у збірці Мар’яни Савки “Квіти цмину”

У статті автор аналізує поняття “мелодика”, “мелодизація”, послуговуючись набутками попередників. Визначаючи прийоми мелодизації, досліджує збірку Мар’яни Савки “Квіти цмину”.

Подаючи приклади майстерного поєднання різних звуків у різних позиціях віршорядків, чіткого та зламаного ритму, авторка статті доводить вправність мисткині у передачі “духу музики” та її підвищеної уваги до форми вірша.

Серед інтонаційних фігур, анафори та епіфори, наводячи певні приклади, авторка звертає увагу на можливість їх поєднання в одному тексті.

Ключові слова: мелодизація, інтонація, інтонаційні фігури, евфонія, ритм, рима.

Кудряшова О. В. Приемы мелодизации в сборнике Марьяны Савки “Цветы бессмертника”

В статье автор анализирует понятия “мелодика”, “мелодизация”, опираясь на опыт предыдущих ученых.

Приводя примеры мастерского объединения разных звуков в разных позициях строки, четкого или сломанного ритма, автор статьи доказывает умение поэтессы в передаче “духа музыки” та ее повышенного внимания к форме стихотворений.

Среди интонационных фигур, анафоры и эпифоры, приводя определенные примеры, автор статьи обращает внимание на возможности их объединения в одном тексте.

Ключевые слова: мелодизация, интонация, интонационные фигуры, эвфония, ритм, рифма.

Kudryashova O. V. Methods of Melodization in the Book of Poems “Everlasting Flowers” by Mariana Savka

The article examines the concept of “melody”, “melodization”, using works by earlier investigators. Defining methods of melodization, author explores the book of poems “Everlasting flowers” by Mariana Savka.

Giving examples of a skillful combination of various sounds in different positions verses, the clear and broken rhythm, the author of the article proves skillfulness of the poetess in the rendering of “spirit of music” and her increased attention to the form of the poem.

Among intonation figures of an anaphora and epiphora, giving certain examples, the author pays attention to the possibility of their combination in one text.

Key words: melodization, intonation, intonational figures, euphonia, rhythm, rhyme.

Стаття надійшла до редакції 13.08.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2 – 32

В. М. Миронюк

**ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ
В МАЛІЙ ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ**

Проблема автора і пов'язане з нею питання авторської свідомості та форм її вираження є однією з центральних проблем сучасного літературознавства. До вивчення поняття авторської свідомості, її впливу на різні рівні твору зверталось чимало дослідників: М. Бахтін, І. Франко, В. Виноградов, Р. Барт, М. Брандес, М. Гірняк, К. Фролова, Н. Бонецька, А. Ткаченко та ін.

Мета дослідження полягає в простеженні еволюції авторської позиції та способів її вираження в новелах Марка Черемшини.

Шлях до розуміння художнього змісту твору – це досягнення авторського задуму, виявлення авторської оцінки. Авторська позиція не є якоюсь окремою формою у структурі твору, але вона завжди імпліцитно виражається в тексті, в системі художніх образів-характерів, сюжетній, композиційній структурі. Концепція автора – це внутрішній стержень, навколо якого групується вся стилістична система твору. Навіть у тих випадках, коли в ньому відсутні прямі авторські оцінки і старанно приглушено авторський голос, позиція письменника виявляється у прихованих, внутрішніх художніх елементах стилю, в комбінаціях і групуванні сцен, осіб. Це, таким чином, концентроване вираження суті твору, що об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачами.

Суттєво важливим, пов'язаним із способами і формами втілення авторської позиції, є питання про “точку зору”. Уперше цей термін був запропонований англійською “новою критикою”. Це поняття допомогло дати відповідь на такі складні питання, як своєрідність опанування авторською думкою життєвого матеріалу, специфічність вираження ставлення автора до своїх героїв, психологізм і автопсихологізм у його творчості. Правильне розуміння твору починається саме із визначення центру зору: хто веде оповідь чи опис, на що вони спрямовані, і в чому сутність авторського бачення.

У літературознавстві вживається декілька термінів-синонімів на позначення цього поняття: “центр зору” (В. Фащенко), “точка зору” (О. Виноградов), “промінь зору” (К. Фролова) та інші. Всі вони визначають систему оцінок і суджень, що одержує буття в певному голосі відповідно задуму художника, який потрібно розуміти як словесно-мовне втілення характеру. За цим голосом завжди постає уявлення про певний образ автора або його посередників. “Вдаючись до аналогії, можна сказати, що це чарівний ліхтар, який то видимо, коли розповідь будується від “я”, в формі монолога одного чи декількох

героїв, то невловимо, коли авторська оповідь перемишується з відтворенням події, наче очима якогось персонажа, – освітлює, переходячи з рук в руки, найпотаємніші закономірності буття, дає можливість зблизька осягнути поведінку людини, мотиви її вчинків” [1 с. 217]. Пошуки єдино правильної думки, що якнайкраще б відповідала темі твору, інколи стають для письменника складною творчою проблемою. Особливою гострото це питання набуває у малій прозі. За допомогою вдало обраної позиції автора фокусується образний матеріал, досягається єдність враження. А це, в свою чергу, зумовлює лаконізм.

Свідомість автора, його світосприйняття передаються читачеві двома шляхами: опосередковано – через сюжет, композицію, відбір фактів і зображувальних засобів, тобто форми позасуб’єктні, і безпосередньо – завдяки суб’єктивним формам. Наратор у прозових творах виступає як відносно самостійний суб’єкт, наділений індивідуальними рисами, він виразник позиції автора, посередник між автором і читачем.

Суб’єктна форма вираження авторської свідомості – це спосіб розкриття індивідуальності, її співвідношення з розвитком дії у творі. Аналіз цих суб’єктивних форм у поєднанні з позасуб’єктивними формами є необхідною передумовою для кращого розуміння концепції твору в загальному.

Для малої прози Марка Черемшини найхарактернішою є така організація твору, коли наратор як носій певної думки, максимально наближений до автора і виступає учасником змальованих подій. Роль такого оповідача в творі може бути різною. Він може засуджувати або схвалювати дії героїв (“Верховина”), а може бути й підкреслено нейтральним (“Марічку головка болить”). Риси наратора як особистості в цих творах майже не зазначаються і виявляються лише крізь нюанси сприйняття й висвітлення матеріалу, окремі оціночні епітети, вигуки та висловлювання.

Так, у новелі “Марічку головка болить”, наратор прагне приховати, опосередкувати свою думку, посилаючись на неозначених осіб: “Кажуть, що нема над побратимство та над приятельство, а то однако невгадно” [2, с. 218]; “Хтось пустив гать на село, бо жовнірня напливає в село, гей вода в долину” [2, с. 113].

Наводячи подібним чином судження односельців, наратор полемізує з героєм. У рамках полеміки постає живий образ сільської громади: хлопця, жінки, дбайливої господарки, люблячої матері тощо. Здається конструктивною позиція письменника, коли оповідач, наділений функцією нейтрального спостерігача, дотримується принципу нейтралітету, неупередженого судді.

У новелі “Марічку головка болить” завдяки прийому самовикриття персонажа досягається високий ступінь об’єктивності зображення дійсності. При цьому авторське ставлення до протиріч яскраво емоційне, хоч з позицій художнього міркування і не знаходить зовнішнього вияву. Надаючи можливість персонажу (головному

персонажу) висловитися, наратор приховує свою позицію, що створює ілюзію реальності подій. У творі майже повна зовнішня неупередженість поєднується з напруженою внутрішньою динамікою.

Почуття автора, з погляду зображуваного, залишаються невизначеними та невизначеними аж до фіналу новели “Дід”. Прозаїк ховається за спинами своїх героїв, намагається приховати і свою оцінку подій, надаючи можливість читачеві самому зробити висновки. У цьому творі оповідач знає набагато більше за героїв твору. Його всеобізнаність пов’язана із часовою дистанцією між оповідальним і сюжетним часом, що є традиційним для жанру оповідання. Розповідь про героя йде в теперішньому часі, але раз у раз вона переривається відступами, що починаються словами: “бувало не раз”, “було се так”, “сталось так” тощо. “Сталось так, що дід не дждався помочі із свого внука” [2, с. 27]. Такі раптові коментарі зумовлюють стрімкі зміни часової позиції оповідача. Взаємовідношення оповідача та героїв виражається у формі художнього простору і часу. Постфактумна оповідь гарантує вірогідність події, що складає основу сюжету.

У цьому ракурсі показовою є вагомість співвіднесення часових прислівників “ще” та “вже”. “Ще за дьиді пас він козу дома, пас межами та поточинами, але не ціле літо, лише доти, доки жиди козу назад не відобрали. Тоді йому було святе життя, він пастушив. І тепер ще ходить з батіжком...” [2, с. 53]. Ці прислівники підкреслюють послідовність плину зовнішніх подій і, водночас, сигналізують про межі внутрішніх змін у душі героя. “Вже” ніби відсікає проміжки часу, фіксуючи і біологічні зміни в житті героя (“Злодія зловили”). Автор акцентує, що буття героя поступово позбавляє його найголовнішого духовного змісту. Подібне зображення героя набуває особливого морального сенсу, бо висвітлює втрату людського почуття власної гідності.

Як відомо, сукупністю думок у творі відверто або приховано керує позиція автора. Саме вона “регулює їх та приводить у гармонійну єдність” [3, с. 126]. Жанр новели дозволяв Марку Черемшині вдало використовувати прийом поліфонічного “переключення” різних “голосів”, що дає можливість лаконічно змальовувати постаті персонажів (новела “Верховина”).

Багатоголосся і підтекст як його логічний наслідок не є самоціллю прозаїка. Вони завжди підпорядковуються розкриттю характеру та висвітленню авторської позиції. Прикметною жанровою ознакою Марка Черемшини-новеліста є поєднання реальних деталей об’єктивного світу з відображенням суб’єктивного внутрішнього світу героя. Це характерно для новел “Верховина”, “Писанки”, “Парасочка” тощо.

Багатофункціональна описовість, що приховує у собі погляд суб’єкта сприйняття – героя відтворює багатогранність навколишньої дійсності, підкреслює емоційну єдність автора і героя твору (“Село вигибає”). Ця єдність виразно виявляється і в непомітному переході

авторського голосу в монолог баби. У результаті такого злиття виникає так званий “діалогізований монолог”. Наприклад: “Я тільки мир без попа поховала, що гай! А дек лежить озде в трупарни, та нема кому яму викопати. А паламар у відорщі погиб на цу болу чорну. А ти гадаєш, що піп тут би закрутивси? Ніби тут є кому відправу робити, ніби є куди опроважети? Таже це все село тутечки! Як це колоде повигибає, та й селу конец. А з трупарні до гробу екі опроводи? З-під смеречини та гайда в глину” [2, с. 141]. Авторську пристрасність і схвильованість передають неодноразові риторичні запитання, певна недомовленість та смислові контрасти.

Особливістю авторської оповіді є точна визначеність позиції незримого оповідача, який поступово розкриває внутрішню суть центрального образу. Він багато в чому є умовним, синтезує ті психологічні, соціальні та національні риси, які визначають масштабність сприйняття ним світу, його можливість оцінити ті наслідки, що несе в собі зіткнення війни і миру. У розвитку ідейного задуму твору життя протиставляється смерті. Це визначає його головний конфлікт. “Ідеалом новелістичної композиції є концентрація уваги на розкритті одного протиріччя, своєрідне самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів” [1, с. 60].

Поліфонія, як принцип організації матеріалу, є властивою для новелістичної оповіді Марка Черемшини. Дійові особи в його прозі в переважній більшості висловлюються незалежно від автора, згідно логіці основної доміанти свого характеру. Проте багатоголосся ніколи не заглушує голосу автора, а, навпаки, посилює його функцію. Різні види чужої мови переплітаються у творах Марка Черемшини в найрізноманітніших пропорціях, дозуючись залежно від художньо-естетичної значимості персонажів. Мова автора легко переходить у внутрішній монолог, який, у свою чергу, інколи доповнюється діалогічними репліками, а вони переходять таким чином у діалог чи полілог. Прикладом будуть новели: “Парасочка”, “Верховина”, “Інвалідка”, “Зведениця”, “Парубоцька справа” та інші, в яких внутрішній монолог – спогади головного героя переплітаються з таким же діалогом-рефлексією.

Марко Черемшина – оригінальний майстер психологічної оповіді, побудованої на взаємопереході: авторський голос – оповідач – герой. Художньої переконливості наратора письменник часто досягає за допомогою авторського голосу, введення оповідача, який інтонує твір, виконує декілька функцій та іноді зливається з героєм. Письменник широко використовує невласне пряму мову, прийом, що є традиційним в українській літературі (І. Франко, В. Стефаник, М. Коцюбинський та інші).

Марко Черемшина вміє віднайти влучні ознаки живої індивідуальної мови, які виокреслюють образ оповідача, хоча, він є умовним, незримим персонажем твору. Показова в цьому плані новела

“Парасочка”. Взаємопереходи, що повторюються декілька разів в системі: *автор – оповідач – герой*, сприяють яскравому виписуванню психологічних портретів героїв.

У деяких інших Черемшининих творах авторський голос зовсім невідчутний. Автор ніби відсторонюється, довіряючи головну роль оповідачеві-масці. Так, у новелах “Хіба даруймо воду”, “Грушка”, “Злодія зловили” розповідач веде синхронний подіям “репортаж”, що створює ефект читацької співпричетності. Традиційний спосіб викладу від першої особи лише на перший погляд може видатися простим. У новелі наявна єдність двох образно-мовних течій – літературної і сказово-розповідної. Досить легко віднайти в мові оповідача-маски елементи розповідного стилю: звертання до читача-реципієнта, емоційні оклики, розмовні звороти.

Якщо у згаданих вище творах автор ніби ховається за своїх героїв, їхніми вустами подає оцінку подій, надаючи читачу право самому розібратися у тій чи іншій ситуації, то в новелах воєнної тематики із циклу “Село за війни” з перших рядків чітко відчувається позиція автора. Окремі новели об’єднані ідейно-тематичною спільністю: усвідомлення трагізму війни, оцінка минулого з позицій сучасного та авторський погляд на зображуване, який розкривається через оповідача. Оповідач – не автор, але дуже близький до нього.

Логіка розвитку сюжету, побудова опису та діалогу, вибір пейзажу та інша позасюжетна інформація – все це у взаємозчепленні стає формою і змістом вираження позиції автора.

Вираз суб’єктивної позиції автора у творах цієї збірки відбувається через ліричні відступи. У новелах “Зрадник”, “Село вигибає” ліричні відступи сюжетно пов’язані з художнім часом і простором.

Крім ліричних та публіцистичних відступів, позиція автора найбільш відчутно розкривається в традиційному письменницькому резюме, підсумку до розказаного. Вони бувають короткі, стислі, як скажімо, в новелах “Село вигибає”, “Зрадник”, “Після бою”, “Село потерпає” та інших. Але можуть бути й розгорнуті, як у новелі “Перші стріли”. Авторське резюме відкрито підкреслює позицію письменника, засвідчуючи його співпереживання.

Важливе значення в новелах письменника набувають монологи та діалоги. Особливістю діалогічної мови у Марка Черемшини є відсутність гострої полеміки. У діалозі – могутній соціально-психологічний резонанс, велика типізуюча і викривальна сила, що примножується з кожною новелою.

Дошукуючись визначення того граничного стану свідомості, який був властивий основному його героєві, письменник-психолог збагнув виняткову для дослідження свого предмета змістовність монологу.

Отже, підсумовуючи сказане, зазначимо, що відповідність форми змісту, а змісту – творчому задуму автора зумовлена, перш за все, позицією письменника, формою вираження його думки. Найчастіше оповідь у творах письменника ведеться від імені оповідача – нейтрального спостерігача. При цьому головна ідея твору викристалізовується на перехресті різних думок, через різноманітну позасюжетну інформацію. Завдяки поліфонії і підтексту, як його логічному наслідку, психологічні портрети в новелах митця постають багатогранно і переконливо.

Марко Черемшина часто вдається до заміни голосу автора голосом одного з персонажів (часто епізодичного), коротке зауваження якого містить об'єктивну оцінку того чи іншого явища. Таким чином, автор інтерпретує світ з позицій своїх героїв. Крім того, авторська позиція чітко простежується в ряді позасюжетних елементів (ліричні та публіцистичні відступи в новелах, своєрідні авторські резюме, назва творів, а також у формі оповіді).

Список використаної літератури

- 1. Фащенко В. В.** Із студій про новеллу/ В. В. Фащенко– К.: Рад. письменник, 1971. – 217 с.
- 2. Марко Черемшина.** Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.
- 3. Аристотель и античная литература.** – М.: Наука, 1978. – 230 с.
- 4. Гнідан О. Д.** Марко Черемшина: Нарис життя і творчості / О. Д. Гнідан. – К.: Дніпро, 1985. – 167 с.

Миронюк В. М. Форми вираження авторської свідомості в малій прозі Марка Черемшини

У статті викладені результати пошуку нових форм вираження авторської свідомості. Визначається взаємозв'язок: авторський голос – оповідач – герой на прикладі новел Марка Черемшини.

Ключові слова: авторська свідомість, наратор, монолог, діалогізм, поліфонізм.

Миронюк В. М. Формы выражения авторского сознания в малой прозе Марка Черемшины

В статье изложены результаты поиска новых форм выражения авторского сознания. Определяется взаимосвязь: авторский голос – повествователь – герой на материале новелл Марка Черемшины.

Ключевые слова: авторское сознание, наратор, монолог, диалогизм, полифонизм.

Myronyuk V. M. Form of Expression of Author's Consciousness in the Short Prose of Marko Cheremshyna

The article deals with the results of the quest of the new forms of author's consciousness expressing. The author of the article determines the correlation of "author's voice – narrator – character" on the material of Marko Cheremshyna's novellas.

Key words: author's consciousness, narrator, monologue, dialoguism, polyphonism.

Стаття надійшла до редакції 2.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 821.161.2 – 4.09'06

Ю. В. Нестеренко

ЕСЕЇЗМ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Дослідження есеїстики й есеїзму відбуваються у довготривалому філософському дискурсі. Поява есе та формування його жанрової природи відбулось завдяки філософам, які розробили типологічні риси текстового типу й заклали теоретичну базу для їх досліджень.

Метою нашої публікації є спроба простежити феномен есеїзму як стильову домінанту художнього тексту сучасного українського письменства. Предметом є відбиття особливостей есеїстичного світогляду митців, а об'єктом – власне есеми у творах А. Бондаря, С. Жадана, В. Жежери, Б. Матіяш.

Виникненням самого жанру есе завдячуємо творчим пошукам М. Е. де Монтеня [1; 2]. Оригінальність "Essai" не лише в тому, що філософська проблема осмислюється завдяки пропусканню навколишньої дійсності крізь призму власного світогляду. Автор надійно відтворив парадоксальний діалог між добою та людиною, суспільством та особистістю, історією та постаттю, між категоріями "вони" і "я", об'єктивним і суб'єктивним, макросвітом і мікросвітом. А це в свою чергу вкладається в започатковану автором концепцію есеїзму, який сучасні філософи визначають як "рис есеїстики, які було перенесено в інші сфери творчості" [2].

Окрім цього, есеїзм визначається як а) "рух та взаємодія понятійного й образного мислення в культурі Нового часу; відродження уявнообразної цілісності міфу на ґрунті авторської рефлексії" [2]; б) "феномен епох переломних і є діалектичною взаємодією двох чинників: об'єктивного (прагнення суспільства осмислити історичну ситуацію, що складається, і себе в ній) та суб'єктивного (осмислення це здійснюється силою думки окремих яскравих осіб)" [3].

У філософській і літературній площині есе вивчали Дж. Мільтон “Про освіту” (1644), П. Корнель “Бесіда про три єдності” (1660), Н. Буало “Мистецтво поетичне” (1674), Ж. Лабрюйєр “Характери, або Вдачі нашого часу” (1688), які продовжують розвивати есеїстичні традиції М. Е. де Монтеня.

Грунтовною теоретичною роботою з есеїстики вважається праця Т. Адорно “Есе як форма” (1931), у якій мислитель назвав есе провідною формою сучасного філософствування, що підтверджено досвідом Карла Ясперса, Мартіна Гайдеггера, Хосе Ортеги-і-Гассета, Жана-Поля Сартра і Альбера Камю [5, с. 14].

За зовнішніми ознаками жанр есе описували Д. Друрі “Різновиди есе”, Д. Пристли “Минуле і сучасне есе”, Р. Майлз “Головні риси есе” та ін. У німецьких науковців есе “постає ідеальним пізнавальним та епістемологічним жанром”. Французькі структуралісти і постструктуралісти говорять про жанр як про “утопію мови” (Р. Барт). “При цьому внутрішній плюралізм, мозаїчність, міждисциплінарний характер зробили есей улюбленим жанром сучасних французьких філологів”, – як зауважив М. Балаклицький [5, с. 14].

На його ж думку, “під впливом континентальних теоретиків почали активно працювати в галузі теорії есе й англосаксонські критики. 1969 р. Роберт Скоулз і Карл Клаус, розвиваючи концепцію Нортропа Фрая, виділили есей у четвертий самостійний рід літератури”, який перебуває в межах науки філософії” [5, с. 14].

Російський дослідник есе М. Епштейн у праці “Закони вільного жанру” стверджує: “Есеїстика – один із живих і таких, що швидко розвиваються, жанрів сучасної словесності... До есеїстики відносять украй різноманітні філософські, історичні, критичні, біографічні, публіцистичні, моральні й навіть поетичні твори” [6, с. 120 – 121]. Як бачимо, учені не дійшли згоди, до якої гуманітарної галузі віднести есе взагалі. Проте на думку вже згаданого нами М. Епштейна, “парадокс мислення есе полягає в тому, що індивідуальність, яка підлягає обґрунтуванню, обґрунтовується тим, що якраз і повинно бути обґрунтоване, – само собою. Людина визначається лише в ході самовизначення, і її творчість є способом утілення цієї рухомої рівноваги “я” і “я” такого, що визначається і визначає” [6, с. 123]. У наведеній тезі розкривається одна з важливих жанрових рис цього твору, а саме перевага суб’єктивного бачення проблеми над об’єктивними реаліями буття з авторських світоглядних позицій.

М. Епштейна вважають послідовником теорії Т. Адорно. Він обрав есеїстичну форму освоєння світу та філософствування в цілому. М. Епштейн розкриває есеїстичне світобачення як філософську проблему у таких наукових працях як: “Закони вільного жанру (есеїстика й есеїзм у культурі нового часу)” (1987) [6], “Парадокси новизни” (1988) [7], “Філософія можливого. Модальності в мисленні й культурі” (2001) [8] та ін. Аналізуючи працю свого попередника, сучасний філософ визначає,

що в розумінні Т. Адарно, есе – це форма “негативної діалектики”, “його призначення – демонструвати відносність будь-яких абсолютів, розщеплювати всі політичні й культурні “суцільності”, релятивізувати значення слів, знімаючи з них словникову загальність і застиглу пропагандистську оцінку” [9].

Парадоксальність манери есеїстичного мислення, аморфну та невловиму природу жанру М. Епштейн розуміє так: “Це не дефект теоретичної думки, а глибинна якість самого жанру, що змушує його постійного переростати свої власні жанрові межі” [6, с. 121]. Поруч з есе філософ ставить міф. Останній, за теорією М. Епштейна, є попередником “рухомого” жанру. Тобто, світосприйняття особи в філософсько-культурному середовищі пройшло шлях від міфу до есе. Науковець оперує поняттям “есема”: “Як одиниця есеїстичного мислення есема є вільним сполученням конкретного образу та ідеї, що узагальнює його” [6, с. 132]. Водночас філософ визначає есеїзм як “синтез різноманітних форм культури на основі самосвідомості особистості, яка сходить завдяки такому опосередкуванню до найвищих ступенів духовної універсальності” [6, с. 132]. Отже, у своїх дослідженнях науковець розглядає не лише саме явище есе та есеїстичного мислення, а й природу есеїзації художньої та філософської думки.

Розглядаючи есе, О. Іванов говорить: “Хоча деякі філософи вже вказували, на близькість есе до сфери філософії, необхідно відмітити, що есе як спосіб філософсько-художнього мислення не було спеціальним предметом філософського осмислення. Це відбувалося й унаслідок невизначеності того, що кожен з мислителів мав на увазі під філософствуванням, і у зв’язку з тим, що філософи, письменники та поети, які працюють у жанрі есе, не вважали потрібними його обґрунтовувати й аналізувати. Тим часом, філософствування як таке вже стало масовим явищем сучасної культури” [10]. Однак, “у сучасному філософствуванні есеїзм реалізувався і як форма філософського дослідження ситуації предмету, і як спосіб життя” [11]. Таку парадоксальну двоякість можна вбачати у тому, що “випробуванню на міцність піддається безпосередньо стан предмета, що оглядається, і тоді філософська свідомість працює в режимі правил літератури” [11].

Зауважимо, що авторське жанрове маркування увиразнює дискусійність чіткої генологічної диференціації есе. Зокрема, на цьому й заострює свою увагу Б. Матіяш у творі “Щось на кшталт есеїстки”. Мисткиня пропускає своє бачення есеїстики як особливого типу твору крізь площину власної освіченості, посилається на досвід відомих особистостей: “Сартра і Камю,.. Бодріяра, Ліотара, Барта, Беньяміна... й низки інших цікавих мислителів, чие письмо та ідеї вплинули на перебіг інтелектуальних дискусій і формування інтелектуального дискурсу ХХ й очевидно, що й ХХІ століття” [12, с. 27]. Звідси впливає авторське припущення: “Саме есеїстика є одним із китів сучасного гуманітарного знання – причому нічогеньким таким, живим і жвавим китом, який

здатен тримати на собі не один десяток “справжніх наукових праць”, автори яких покликатимуться на “геть несерйозні” есеї...” [12, с. 27]. Ця думка суголосна з розуміннями есеїзму як типу мислення.

Твір С. Жадана “Вокзали” датований 2010. Його опубліковано у збірнику письменника “Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань”. Фактично рівень оповіді не значний. Твір містить у центрі своєї образної системи есему “вокзал” – сплетіння людських доль, почуттів, мрій і бажань. Передусім вокзал – це образ мінливості, частина підсвідомого уявлення дороги, спроба монтажної подачі людського життя. Персонажі Міша й Аліса є лише соціальною моделлю молоді. Вокзал на короткий час зводить їх з автором-спостерігачем. Твір відбиває авторський погляд на динамічність життя країни. В есе протиставляється статичність вокзальних будівель і швидкий рух транспорту, “транзитність” людських доль. У тексті автор позиціонує себе мрійливим ліриком і спостерігачем.

Узагальнюючи свої роздуми, автор від конкретної залізничної станції, яка була поруч з будинком митця, переходить до широкого розуміння вокзалів: “Вони ховають нас на якусь мить від злого ока, віддаляючи від решти світу й занурюючи в чорні води транзитності...Вокзали підтримують нас своїм диханням, як домашні тварини, і ми вбігаємо до них, мовби тікаємо від зливи. А забігши і огледівшись, намагаємось якомога скоріше вибратись подалі звідси, хапаючись за ледь відчутний шепіт, який упевнено веде нас у напрямку березневого моря” [13, с. 294]. Так, завдяки образу вокзалів С. Жадан подає оригінальне бачення містичності архетипу дороги.

Есеїзм пронизує малу епіку сучасників завдяки гастрономічній метафарі. Підсвідомі коди в есеїстиці, подані митцем в такий спосіб, відбивають етнічно-культурні риси у тексті й есеми.

Так, у творі А. Бондаря “З кавою і без” саме кава стає мірилом цінностей життя. Цим продуктом автор вимірює пріоритетність щоденних побутових дій. Каву він відносить до тих речей, без яких неможливе щоденне існування. Однак постає питання шкідливості цього напою: “Аж ось сюрприз. Американські медики роблять карколомний висновок. Виявляється, у людей, які щодня випивали дві й більше філіжанки кави або чаю, хронічні захворювання печінки розвиваються вдвічі рідше, ніж у людей, які їх не вживають узагалі. Люди регулярно й сумлінно відповідали на запитання анкет і ділилися таємницями діяльності свого організму з мудроокими лікарями. Тому я не можу не повірити обов’язковим янкі з їхньою манією все перевіряти експериментальним шляхом” [14, с. 126].

З іншого боку сам організм автора суперечить цій теорії. В якості аргументації А. Бондар наводить думки європейських експертів: “Інша річ – італійські медики. Нещодавно вони довели, нібито кава, всупереч усталеним уявленням, робить людину забудькуватою і

розпорошує уяву. А медики британські запевняють, що кава шкодить командному духові й поглиблює стреси” [14, с. 126].

Кава виявляється продуктом неоднозначним. По суті ця есема відбиває в собі амбівалентність світу й людської натури. Використовуючи напій як мірило світу есеїст іронізує над укладом щоденного життя.

Так автор есеїзує: “Якщо завтра французькі лікарі доведуть, що кава спонукає до підпалу автомобілів, я їм також повірю. Люди п’ють каву, яка їм шкодить, і йдуть знищувати автомашини, які, якщо розібратися, шкодять їм ще більше. Без кави з цим ніяк не розберешся” [14, с. 126].

Отже, твір А. Бондаря “З кавою і без” демонструє читачеві певну алогічність людських вчинків на рівні гастрономічних інтересів.

У есе “Зелений борщ” В. Жежери гіркі яйця чайок-чибісів та кропива, вжиті в їжу свого часу бабусею імпліцитного автора, стають символом голодомору 33 року. Завдяки відтворенню у тексті образу матері, автор підкреслює прояв базового страху голоду, пережитого українцями в “чорні” часи: “Борщ із кропиви їй стояв уперек горла з тридцять третього року. А чибіси гніздяться в полі, в гніздах багато яєць, і вони такі гіркі, що мати, згадавши їх через багато літ, по-чоловічому сплюнула. От скільки вона тоді випила тих яєць” [14, с. 49].

Гіркота й несмак страв підкреслює негатив тогочасної атмосфери паралельно з оповіддю про родину сусіда Демида. Автор, спираючись на набутий досвід, суб’єктивно відтворює картину українського голодомору.

Отже, на думку багатьох філософів, есе як жанр поєднує в собі літературно-художню і світоглядну мислительську складову. Тому філософська інтерпретація жанру не може бути проігнорована під час аналізу есеїстики в інших гуманітарних площинах. Використовуючи теоретичні надбання філософської науки в даному дослідженні, доречно згадати, що працями філософів послуговувалися й дослідники з інших сфер знань. При виченні “вільного” жанру словосполучення “філософська есеїстика” слід упускати, оскільки в цілому вся есеїстика від початку є філософською. В доробку фахівців-мислителів есе яскраво “виявляється дослідницька основа, яка реалізується суто індивідуальними рефлексіями”, що створюються “методологічними процедурами аналізу даного явища” [11].

Список використаної літератури

- 1. Монтень М.** Опыты: Сборник эссе в 3 кн. [Текст] / М. Монтень. – Кн. 1 и 2. Мн.: ООО “Попурри”, 2004. – 832 с.
- 2. Монтень М.** Опыты: Сборник эссе в 3 кн. [Текст] / М. Монтень. – Кн. 3. Мн.: ООО “Попурри”, 2004. – 464 с.
- 3. Проэктивный философский словарь** / под ред. Т. В. Артемьевой и др. // Национальная философская энциклопедия [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://www.scribd.com/doc/45635603/Проективный-философский-словарь-Тульчинский-Эпштейн-и-др>; **4. Дмитровский А. Л.** Эссе как жанр публицистики Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 : СПб, 2004. – 129 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/282590.html>; **5. Балаклицький М. А.** Есе як художньо-публіцистичний жанр : навч.-метод. посіб. зі спец. “Журналістика” [Текст] / М. А. Балаклицький. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 74 с.; **6. Эпштейн М.** Законы Свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени [Текст] / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С.120 – 150; **7. Эпштейн М.** Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX – XX веков / М. Эпштейн, М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.; **8. Эпштейн М.** Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре / М. Эпштейн – СПб. : Алетейя, 2001, 334 с.; **9 Эпштейн М.** Эссеизм / М. Эпштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.term.ru/dictionary/951/word>; **10. Иванов О. Б.** Эссе в европейской философской и художественной культуре : Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 : Ростов н/Д, 2004. – 129 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.naukashop.com/mod/shop/productID/42513/>; **11.** Новая философская энциклопедия / Под редакцией В. С. Стёпина: В 4 т. М. : Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9479/ЭССЕИЗМ# **12. Матіяш Б.** Щось на кшталт есеїстики / Б. Матіяш // Критика. – 2005. – №5. – С. 27 – 31; **13. Жадан С. В.** Біг Мак та інші історії : книга вибраних оповідань / С. В. Жадан – Харків : Фоліо, 2011. – 314 с.; **14. Бондар А.** та ін. Авторська колонка / А. Бондар, В. Жежера, С. Пиркало, М. Рябчук. – К. : Нора-Друк, 2007. – 208 с.

Нестеренко Ю. В. Есеїзм як стильова домінанта художнього тексту

У статті приділяється увага такій стильовій домінанті сучасного художнього тексту, як есеїзм. Авторка розглядає жанр есе й есеїстичний світогляд з позиції дослідників-філософів і робить проєкцію на твори сучасних есеїстів.

Ключові слова: жанр, есе, есеїзм, світогляд.

Нестеренко Ю. В. Эссеизм как стилевая доминанта художественного текста

В статье уделяется внимание такой стилиевой доминанте современного художественного текста, как эссеизм. Автор рассматривает жанр эссе и эссеистическое мировоззрение из позиции исследователей-философов и проектирует на произведения современных эссеистов.

Ключевые слова: жанр, эссе, эссеизм, мировоззрение.

Nesterenko Yu. V. Esezism as a stylish dominant of artistic text

In the article attention is spared to such stylish dominant of writer text of our days as eseizm. Author speaks about the genre of essay and eseistichniy world view from position of researchers-philosophers and does a projection on works of modern essayists.

Key words: genre, essay, eseizm, world view

Стаття надійшла до редакції 16.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент –к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 82.02

Г. Г. Останіна

АНТИЧНА МОДЕЛЬ ОРІЄНТАЛІЗМУ

Складний і багатоаспектний образ Сходу цікавив мислителів ще з давніх часів. Починаючи з XVIII ст. незліченна кількість науковців різних галузей займалася проблемами вивчення орієнталізму як науки про Схід, оскільки він являє собою цілу низку, систему чи мережу інтересів, які неминуче ваблять Захід своєю таємничістю. Орієнталізм у літературі містить цілий комплекс східних ідей, що характеризуються своєрідною образністю, химерністю, дивацтвом, багатством релігійних практик, спокусливою неоднозначністю, дивною екзотичністю та “оголеною” людською природою.

Становлення української орієнталістики в першу чергу пов’язане з вивченням Сходу в Харківському університеті XVIII – XX століттях. Зарубіжні та українські дослідники, що працювали в університеті, вивчали мову, літературу, історію, культуру та навіть географію країн Сходу. Для І. Ризького, В. Масловича, П. Гулака-Артемовського, М. Луніна, П. Ріттера, Д. Овсянико-Куликовського та інших Схід – це перш за все Індія. У їх сходознавчих дослідженнях мав перевагу орієнталізм академічного типу, а його образний тип наявний лише на рівні перекладів та переспівів.

Історичні прояви колоніалізму реалізуються в теоретичних працях Е. Саїда, Г. Бгабги, Г. Ч. Співак, які прагнули змінити традиційний європоцентричний підхід до літературознавства. У їх працях спостерігається осмислення таких категорій: “орієнталізм”, “імперський дискурс”, “колоніалізм”, “імперіалізм”, “постколоніальна культура” тощо.

Останнім часом в Україні значно зріс інтерес до українського орієнталізму. У 2001 році Київський національний університет імені Тараса Шевченка видав хрестоматію літератур

Сходу, яка знайомить реципієнта з орієнталістикою І. Франка, Лесі Українки, І. Нечуя-Левицького, А. Кримського та ін.: “Інтерес до Сходу – це й інтерес до самих себе, до витоків нашої культури” [9, с. 3]. У збірці наукових статей Тетяни Мейзерської охарактеризовано поетичні орієнтальні наративи Івана Франка та Агатангела Кримського, розглянуто китайські та індійські мотиви у творчості Івана Нечуя-Левицького. Дослідниця виокремила “імперсональний орієнталізм кожного з письменників як різновид їх нарративних голосів, що мають різну наповненість від орієнтальних фантазій (І. Нечуй-Левицький) до справжньої амальгами нарративних утворень (А. Кримський)” [10, с. 19 – 20]. Монографія Олега Пилип’юка розкрила ключові парадигми східної і західної систем знань про поетологію від архаїчних глибин до епохи Відродження: “Канонічні міфологічні пам’ятки архаїчно-традиційних культур Сходу і Заходу мають у духовному арсеналі чимало типологічно збіжних сюжетів про моменти зародження різних родів, видів мистецтва і літературних жанрів (зокрема, музи як уособлення генерики античної словесності)” [12, с. 51]. Також активно досліджуються інонаціональні мотиви у творах українських письменників (М. Веркалець, П. Іванишин, Г. Грицик, З. Алієва, В. Матвійшин, О. Огнева та ін.), вирішуються імагологічні проблеми (Д. Наливайко, В. Будний, М. Ільницький та ін.) тощо.

Мета нашого наукового пошуку полягає у виявленні механізмів та шляхів формування орієнталізму в античному світі.

Початки філософської рефлексії над проблемами запозичень та наслідувань чітко простежуються у давній Греції. Існує багато міфів про походження світу та богів, про виникнення життя на Землі, появу перших людей тощо. Так, у міфі “Європа” уже був закладений принцип розподілу світу на пануючий та колоніальний: “Вона побачила, як Азія і той материк, що відділений від Азії морем, у вигляді двох жінок, боролися за неї. Кожна жінка хотіла володіти Європою. Переможена була Азія, і їй, що виховала і вигодувала Європу, довелося поступитися нею” [8, с. 137 – 138]. Україна, як і брати прекрасної фінікійської царівни Європи, також перебуває у вічній мандрівці “європеїзації”.

Література давньої Месопотамії свідчить про те, що саме Бог створив протилежності, а саме: небо і земля, день – ніч, бог – людина, чоловік – жінка, людина – раб, чорні – білі [7]. Окрім того, у Біблії, що була джерелом знань про Схід, зазначено про розподіл землі між синами Ноя, унаслідок чого з’явилися різні народи. Побідну проблему порушив у “Західно-східному дивані” й Іоганн Гете: “Богом создан был Восток, / Запад также создал Бог / Север, Юг и все широты / Славят рук его щедроты” [3, с. 8]. Думку німецького мислителя поділяв і росіянин П. Чаадаєв: “Світ

споконвіку ділився на дві частини – Схід і Захід. Це не тільки географічний поділ, але також і порядок речей, обумовлений самою природою розумної істоти: це – два принципи, що відповідають двом динамічним силам природи, дві ідеї, що охоплюють весь життєвий лад людського роду” [15, с. 153]. Тобто феномен “Схід – Захід” – це природний процес гармонії протилежностей. Така діалектика протилежностей була розкрита фізиком-теоретиком Нільсом Бором. В його принципі додатковості була покладена теорія про те, що протилежні начала не вступають у боротьбу, а гармонійно доповнюють одна одну.

Грецькі філософи у своїх трактатах також порушували проблеми протилежностей. Перший давньогрецький астроном Фалес вважав, що земля має округлу форму та поділяється навпіл, а його учень Анаксимандр застосував такий поділ до географічних координат. Останній давньогрецький філософ пояснив утворення світу як наслідок вічного руху, що породжує протилежності, які самі по собі існувати не можуть.

У перших художніх пам’ятках античності йдеться також про народи, що мешкають на землях Сходу і Заходу на рівні змагальності [4, 5]. В “Історіях” Геродота йдеться про ворожнечу Азії і Європи, яка почалася із викрадення жінок. Саме помста породила війни між країнами, через що перси умовно відокремили від себе Європу. Він уявляв давній простір як протиставлення “Схід (перси) – Захід (греки)”. Уже у його прозовому творі трапляються поняття “чужі краї”, “чужинці”, “інші народи”, “різні мови”, “сусіди”, “два народи”, “різні культури” тощо. Окрім того, філософ наділив еллінський народ розсудливістю та відповідальністю. Саме географічні відкриття та колоніальна експансія призвели до освоєння “східного матеріалу” та “діалогу” Схід – Захід. Саме тут йдеться про географічний вектор орієнталізму, Римська Імперія була поділена на Східну і Західну. Що ж стосується України, то вона знаходиться на “прикордонні”: “... це здебільшого дика околиця, небезпечний, але привабливий край, джерело романтичних візій і образів” [16, с. 5]. Кордон, який постійно викликав протиріччя та ворожнечу, поширив східні елементи не лише у одязі, зброї, тактиці та мові українців, а й неабияк відбився на українській літературі: від східних образів до поезики та проблематики. Така “іншість” та “географічна екзотика” має і позитивні сторони: здатність адаптувати у власній культурі нові враження та активна стимуляція до усвідомлення власного “Я”.

Філософ-досократик Геракліт навпаки розумів світ як одне ціле, він уперше обґрунтував думку про взаємодію, вічну боротьбу та єдність протилежностей [2]. Демокріт також вважав, що

сутністю буття є єдність протилежностей, які можуть не лише поєднуватись, а й впливати на розвиток один одного.

Основоположник європейської філософії у діалозі “Держава” змалював картину утопічної держави, порушив вічні політичні проблеми на колоніальному рівні: “... у кого велика влада, у того й великі переваги над іншими” [13, с. 27]. Окрім того Платон розмірковував про наслідування, основоположником якого, на його думку, є Гомер, а справжнім творцем усіх речей є Бог: “Так ось, кожне ліжко є трьох видів: одне те, що існує як суть речі – про нього, вважаю, ми могли б сказати, що його створив бог” [13, с. 300]. Філософ негативно ставився до наслідування художньої літератури: “Отже, наслідувальне мистецтво далеке від істини і тому, здається, може відтворювати все, що завгодно, ледь-ледь торкаючись будь-якої речі і народжуючи лише її примарне видиво” [13, с. 302]. Тут же він не оминув і проблем поетики на рівні запозичень: “Думаю, так само ми скажемо і про поета, що він певні барви тих мистецтв і ремесел передає за допомогою слів і мовних зворотів, а сам нічого в них не тямить, лише вміє наслідувати. Але робить це так, що іншим людям, таким же необізнаним, як і він, під впливом його слів здається, що сказано про те дуже добре – чи говорить поет ритмізованою мовою про шевську справу, чи про мистецтво стратегії, чи про будь-що інше – така вже природа того, сповнена своєрідного й великого чару. Коли ж все оголити від барв ... доводилось десь щось подібне бачити” [13, с. 304 – 305]. Однак у діалозі давньогрецький мислитель не оминув і поняття майстерності: “Стосовно кожної речі можна виявити три вміння: вміння користуватися нею, вміння створювати її і вміння наслідувати” [13, с. 305]. Тобто уже Платон, нехай деякі й утопічні, але вже мав думки про наслідувальне відтворення якогось образу чи якоїсь ідеї.

Його учень у трактаті “Категорії” також порушив природну проблему протилежностей, акцентуючи увагу на тому, що вони можуть переходити один в одного, або бути тотожними по виду чи роду [1, с. 84 – 86]. Арістотель у “Поетиці” трактував поняття “*mimēseis*” як наслідування, яке “... розрізняється за трьома ознаками: або різними засобами наслідування, або різноманітними його предметами, або іншими нетотожними способами” [1, с. 646]. Він переконаний у тому, що мистецтво виникло завдяки пізнанню і наслідуванню. Тобто Арістотель аргументовано довів, що митець у своїй творчості так чи інакше вдається до рецепції, однак самоповторюваність неможлива за рахунок творчої інтенції автора. Французький філософ-герменевт Поль Рікер “модернізував” визначення мімезису Арістотеля: “... це відсилання до буденного перед розуміння, яке ми маємо про сферу дії, входження в царство

поетичного домислу і, насамкінець, нова конфігурація сфери дії перед розуміння за допомогою домислу” [14, с. 9].

Давньоримський поет Горацій у праці “Про поетичне мистецтво”, повчаючи реципієнта основним законам мистецтва у формі бесіди, чітко наставляв митців рівнятися на грецьких поетів, черпати з їх творів усі можливі аспекти для творчості, але тут же закликає не забувати про елементи сучасності: “Зміст невідомих речей іменами новими розкрити, / Слово створити, незнане Цетегам, – хай мають поети / Право на те, але з нього розумно нехай користають. / Приймуться ті новотвори, якщо вони, змінені трохи, / З грецької мови почерпнуті. / Чим провинився і я, що в міру сил своїх скромних / Щось по-новому скажу...” [6, с. 131]

Інший поет “золотої доби” римської літератури Публій Овідій Назон у логічній послідовності переказував давні міфи, починаючи з дня створення світу, коли Бог поділив хаос на небо і землю. Уже в Книзі першій давньоримський поет розповів про те, як Творець розірвав світ на шматки, а саме Схід і Захід. Тобто ці протилежні широти з давніх-давен були “братами ворожнечі” [11].

В епоху еллінізму стоїки також цікавилися проблемами літературознавства. Так, Посідоній тлумачив поезію як твір, що складається із наслідування “справ божих і людських”; Лукрецій назвав поняття “нове” єдністю протилежностей; а Плотін не сприймав мімезису ейдосів, бо вважав літературу найдосконалішою формою мистецтва.

У цей час говорили про герменевтичне спрямування мистецтва слова. Римський історик Тита Лівій та давньогрецький письменник-географ Павсаній розглядали поезію як різновид філософії та приписували їй форму віщунства.

Отже, ще від часів Гомера в уявленні людей відбувся розподіл земель на східні і західні. Змагання у здобутті слави на полі бою дозволили говорити митцям Давньої Греції про особливості життя різних народів на рівні побуту, моральних добродішностей тощо. Тобто історичний вектор орієнталізму свідчить про те, що Схід і Захід як протилежні широти з давніх-давен ворогували та вступали в конфлікти. Географічний же вектор орієнталізму заклав чисельні архетипи орієнтального походження в українській культурі.

Про існування протилежностей (і відповідно конфліктів між ними) міркували Фалес, Анаксимандр, Геродот, Геракліт, Демокріт та інші давньогрецькі філософи. Відмітною рисою античного світу є посилена увага до наслідування, однак до сутності цього процесу митці підходили по-різному: якщо Платон негативно характеризував наслідувальне мистецтво, що здатне створити лише “примарне видиво”, то Арістотель навпаки був переконаний у тому, що мистецтво виникло завдяки пізнанню і наслідуванню.

Список використаної літератури

- 1. Аристотель.** Сочинения: в 4-х т. / Ред. З. Н. Микеладзе. – М.: Мысль, 1978. – Т. 2. – 687 с. **2. Доброхотов А. Л.** Гераклит: фрагмент В 65 / А. Л. Доброхотов // Избранное. – М.: Издательский дом “Территория будущего”, 2008. – С. 215 – 228. – (Серия “Университетская библиотека Александра Погорельского”). **3. Гете И. В.** Западно-восточный диван / И. В. Гете / Издание подготовили И. С. Брагинский, А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1988. – 894 с. – (Серия “Литературные памятники”). **4. Гомер.** Іліада / Гомер; [пер. із старогрец., прим., словник імен і назв Б. Тена; вступ. ст. і прим. А. Білецького]. – Х.: Фоліо, 2006. – 414 с. – (Бібліотека світової літератури). **5. Гомер.** Одиссея / Гомер; [пер. із старогрец., прим., словник імен і назв Б. Тена; передм. К. С. Забарилла]. – Х.: Фоліо, 2002. – 574 с. – (Бібліотека світової літератури). **6. Горацій.** Твори / Горацій [пер. з латин. А. Содомора]. – К.: Дніпро, 1982. – 254 с. **7.** Когда Анну сотворил небо. Литература древней Месопотамии / Составление и общая редакция В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова. – М.: Алетейа, 2000. – 456 с. **8. Кун Н. А.** Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. – М.: АСТ, 2008. – 538, [6] с. **9.** Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: хрестоматія / [упоряд. Л. В. Грицик]. – К.: Вид.-поліграф. Центр “Київський університет”, 2001. – 662 с. **10. Мейзерська Т. С.** RE-PRESENCE: Відлуння Сходу в українській літературі ХІХ ст.: зб. наук. ст. / Т. С. Мейзерська. – Одеса: Астро-принт, 2009. – 156 с. **11. Овідій Н.** Метаморфози / Н. Овідій [переклад А. Содомори]. – К.: Дніпро, 1985. – 304 с. **12. Пилип’юк О.** Поетологічні парадигми Схід – Захід: монографія / О. Пилип’юк. – К.: ВЦ “Академія”, 2012. – 336 с. – (Серія “Монограф”). **13. Платон.** Держава / Платон [пер. з давньогр. Д. Коваль]. – К.: Основи, 2000. – 355 с. **14. Рикер П.** Время и рассказ / П. Рикер; [пер. Т. В. Славко; науч. ред. и сверка перевода И. И. Блауберг]. – М.; СПб.: Универ. Книга, 1998. – Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – 313 с. – (Серия “Книга света”). **15. Чаадаев П. Я.** Статьи и письма/ Чаадаев П. /Состав., вступ. ст. и комм. Б. Н. Тарасова. – 2-ое изд. – М.: Современник, 1989. – 623 с. **16. Шкандрій М.** В обіймах імперії: російська й українська література новітньої доби / М. Шкандрій [пер. з анг. П. Тарашука, перед. В. Агєсвої]. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

Останіна Г. Г. Антична модель орієнталізму

У статті розглядаються механізми та шляхи формування орієнталізму в античному світі. Авторка дійшла до такого висновку: історичний вектор орієнталізму свідчить про те, що Схід і Захід як протилежні широти з давніх-давен були “братами ворожнечі”; географічний же вектор орієнталізму заклав чисельні архетипи орієнтального походження в українській культурі.

Ключові слова: орієнталізм, Схід, Захід.

Останина А. Г. Антическая модель ориентализма

В статье рассматриваются механизмы и пути формирования ориентализма в античном мире. Автор пришла к такому выводу: исторический вектор ориентализма свидетельствует о том, что Восток и Запад как противоположные широты издавна были “братьями вражды”; географический же вектор ориентализма заложил многочисленные архетипы ориентального происхождения в украинской культуре.

Ключевые слова: ориентализм, Восток, Запад.

Ostanina A. Anciet Model Orientalism

The paper describes the mechanisms and ways of forming Orientalism in the ancient world. The authors came to this conclusion: the historical vector Orientalism suggests that the East and the West as opposed latitude long been “brothers hatred”; geographical same vector Orientalism laid numerous archetypes of oriental origin in Ukrainian culture.

Key words: Orientalism, East, West

Стаття надійшла до редакції 1.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент –к. філол. н., доц. Савенко І. Л.

УДК 050(051)(477):329.17(477)

Л. В. Роль

АКТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛІСТИЧНОЇ ДУМКИ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ “ПРОБОЄМ”

З історії відомо, що для українських визвольних змагань 1917 – 1920 років події розвинулись трагічно. Саме через невдачі українських визвольних змагань у 1919 р. карпатські українці повинні були вибирати: обіцяну угорцями автономію “Руської Країни” або автономію в Чехо-Словацькій державі. Перебуваючи довготривалий час під угорським пануванням, закарпатоукраїнці були більш схильні до злуки з Чехо-Словацькою Республікою. Проте, як зазначає Юліян Химинець, “з великих обіцянок і гарантій Сен-Жерменського договору не залишилося нічого, хіба що – горе й нужда місцевого населення” [20, с. 39]. Згодом відбулося розшматування Закарпаття на три частини: західну частину приєднано до Словаччини, Мараморощина з Сигітом – до Румунії і лише східна частина з містами Мукачевим, Хустом, Береговим та Ужгородом була адміністративно відокремлена і дістала офіційну назву “Підкарпатська Русь”. З того часу розпочалася затяжна боротьба за дотримання чехами взятих на себе обов’язків та гарантованих Сен-

Жерменським договором автономних прав: “Злочинна колоніальна політика чехів на Закарпатті викликала страйки, демонстрації, насильства зі всіх сторін” [20, с. 41].

Надзвичайно важливу роль упродовж всіх періодів державотворення відігравала преса, з допомогою якої дуже часто фальшували дійсність. У відповідь на це створювалися видання, які спростовували ці переконачення, допомагали відрізнити правду від брехні, закликали до боротьби за незалежність. Про одне із таких видань піде мова у нашій розвідці.

Таким чином, метою нашого дослідження є привернути увагу до такого непересічного явища в історії української культури, як журнал “Пробоем” (1933 – 1943 рр.), продемонструвати актуалізацію української націоналістичної думки, яка яскраво виражена на сторінках журналу та її вплив на формування національної свідомості українців.

Об’єктом цієї роботи є політико-пропагандистська творчість пробоевиків, представлена в журналі “Пробоем”, на основі якої доцільно проводити дане дослідження. Предметом є висвітлення актуалізації української націоналістичної думки на сторінках журналу “Пробоем”.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: проаналізувати політико-пропагандистську творчість пробоевиків та продемонструвати актуалізацію української націоналістичної думки на сторінках журналу “Пробоем”; відзначити вплив журналу “Пробоем” на формування національної свідомості українського народу загалом та закарпатоукраїнців зокрема.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє стверджувати, що провідними для вивчення та розуміння цієї теми є погляди Д. Донцова, В. Іванишина, П. Стерча, П. Іванишина [2, 3, 4, 5, 19, 6, 7].

Хоча в деяких джерелах з історії Закарпаття пишуть про більш-менш лояльну політику чехів щодо закарпатських українців після його входження до Чехо-Словаччини, проте на сторінках часопису закарпатської молоді “Пробоем” ми не знайшли підтвердження цього факту. Навпаки, журнал дещо по іншому описує (інколи дуже детально) події цього періоду. Скажімо, у статті Стефана Росохи “Щоби було ясно” читаємо: “По злуці Підкарпаття з Ч. С. Р. український народ радів і витав цей акт, але нині через короткозорість чеська політика тратить позиції й симпатії Підкарпаття” [13, с. 3].

Дуже великою проблемою для українського Закарпаття була підтримка чехами малярських позицій: “Маляре зуміли звернути русофільство на свою користь, роздуваючи язиковий спір, вони манять маси економічними можливостями у Малярщині” [13, с. 3]. Проте Стефан Росоха, описуючи події, що склалися на Закарпатті у цей період, як завжди оптимістично, з бойовим настроєм, завершує статтю словами: “Український рух, хоч ніким не підтримуваний, хоч ворогів має немало і хоч всюди ставляться йому перешкоди, йде вперед хоч поволі, та зате певним кроком. Здобуває нові й нові позиції на всіх ділянках

підкарпатського життя. Ніяка сила, ніякі перешкоди і ніяка політика не здержать і не спинить українського національного руху, коли сам народ того бажає” [13, с. 4].

Перший номер часопису підкарпатської молоді “Пробоем” випустили в Празі у грудні 1933 року студенти Карлового університету Стефан Росоха та Микола Лелекач, а також члени Союзу Підкарпатських Українських студентів. Журнал відразу став речником української націоналістичної думки на Закарпатті та яскравим прикладом безкорисливої праці людей, що гордо називали себе пробоевиками.

Характерним є те, що “Пробоем” створений за взірцем “Літературно-наукового вісника” Дмитра Донцова: пробоевики повністю підтримують його ідеї окциденталізму (зрівнятися з іншими народами Європи), волюнтаризму (їх програма – постійна боротьба, вир змагань), традиціоналізму (віра у лицарів духу, достойників, в Ідеал, який відстоював гідність та свободу народу до кінця своїх днів); як і “Літературно-науковий вісник”, журнал “Пробоем” видавався як реакція на політичне становище Карпатської України у складі Чехо-Словаччини, а також як відповідь на тодішні видання та був позапартійним виданням. Націоналістичний рух, який набував все більшого і більшого розмаху, намагаються придушити різними методами та засобами: “Чеські урядники, де лише могли, старалися здушити розвій українського національного життя, в якому видять, хоч і не знають чому, небезпеку для держави” [13, с. 2].

Журнал стає в авангарді політично-усвідомленої національної боротьби українців Закарпаття: “Була це друга спроба студентів видавати часопис, що з’єднав би молодий актив, молоді сили” [23, с. 81]. Першою спробою на той час було видання “Підкарпатського Студента” кілька місяців 1922 року, але незабаром з невідомих причин він перестав існувати. Організований в основному молоддю, журнал доводив, що “українська молодь є сильна, є налита горінням вільного життя, вона розуміє суворість наших років, що мають відзначити її в будучині, бо українська молодь, як і молодь інших великих народів, є вихована на героїчних традиціях рідного народу, вона завсіди йшла й іде з народом і ніколи не зрадила й не зрадить Велику Ідею, Ідею, що вічно пориватиме вперед, горітиме в серцях мільйонів, поки лише житиме український нарід, бо ця Ідея – це душа борців, які впали на полі битви за рідну державу й полишили заповіт: ступайте за нами, поки здійсняться наші світлі Ідеали” [8, с. 101]. Тут простежується паралель з Донцовським “Літературно-науковим вісником” у плані ідеї героїзму, котру він визначав як одну з основних ідейно-естетичних засад вісниківства (течії, створеної на основі націоналізму). Пробоевики поділяють погляди Дмитра Донцова і щодо несприйняття провансальства. Наприклад, автор статті “Нова людина” В. Куруц стверджує, “що наша доба потребує не гармонії, не “згоди в сімействі”, не розперезаної ніжності, всепрощення, не всесвітньої любови й миру” [9, с. 83]. Як і Дмитро Донцов у “Згоді в

сім'єйстві”, пробоевики вважають, що для створення здорової нації потрібно викинути все гниле та карликувате, і творити на цьому місці нове, сильне й здорове. Микола Лелекач, один із засновників журналу “Пробоем”, у статті “Як ми дивимося на виховання молоді”, беручи за основу ідеї Дмитра Донцова, пише: “Наша молодь має оминати читання коліскових пісень, оповідань, романів та публіцистичних писань, де нема життєвої енергії, а тільки шкідливе розумування, плач і нарікання” [11, с. 6]. Автор вважає, що треба перетворити нашу молодь з покірною раба в чинного борця і творця своєї долі. Молодь, за Миколою Лелекачем, повинна так любити свій народ, “щоби з ентузіазмом і охотою не лише давала відсіч віковим гнобителям і зрадникам, але, не чекаючи від них зачіпки, сама на них нападала і виходила з повною перемогою”. [11, с. 6]. Існує народна мудрість на підтвердження сказаного, що “найкращий захист – це напад”. Микола Лелекач акцентує, що “молодь мусимо виховати, щоби все і всюди рішучо крикнула: не дамось ніколи і нізащо – хоч-би і загинути” [11, с. 7].

Перечитуючи творчість дописувачів журналу, важко не помітити, що, захоплюючись поглядами та ідеями Дмитра Донцова, провідне місце на сторінках журналу пробоевики відводили Тарасові Шевченку. Як слушно зауважує П. Іванишин, Дмитро Донцов зумів зробити значною мірою те, що свого часу на базовому онтологічному рівні зробив для України Тарас Шевченко, – стати голосом національної совісті, відкривачем істини національного буття, творцем національної візі [6]. Вважаємо, саме тому Тарас Шевченко і Дмитро Донцов були тими двома китами, на яких тримався журнал майже десять років. Творчість Шевченка пробоевики прирівнювали до святого Євангелія. У статті “Де Шевченко?” Р. Лісовий переконує, що “простота” творчості Тараса Шевченка не означає легкості її сприйняття. Водночас і книги Євангелія, на перший погляд, є дуже простими, але мають величезну силу впливу на реципієнта і “було б великою помилкою думати, що в тих тисячах і мільйонах відзвуків Євангелії в душах читачів вичерпувався увесь його зміст. Те ж саме можна сказати з відповідними пропорціями і про Шевченка” [12, с. 146]. Тверда релігійність Шевченка імponує пробоевикам, адже це одна із світоглядних засад їхньої творчості. Вони переконані, що “Шевченко в “Заповіті” з'ясував тактику нашої (!) політичної боротьби” [12, с. 146]. Сам Дмитро Донцов вважав взірцем для наслідування в українській національній творчості, у першу чергу, Тараса Шевченка, про що маємо свідчення зі статті “Естетика декадансу”: “На першій місці, досі нездистанцований, стоїть тут Шевченко; дуже вдячною темою є, під тим оглядом, розправа, яка-б порівнювала підхід Шевченка до проблем життя...” [2, с. 903]. Ідею окциденталізму, підтримувану пробоевиками, за Донцовим, варто втілювати через формулу: “Назад до Шевченка”, а потім – на Захід.

Щоб якнайглибше збагнути роль журналу “Пробоем” у житті закарпатоукраїнців, варто зауважити, що тридцять років були не тільки

роками сильної активізації Галичини й Волині під Польщею, Буковини під Румунією, але й Закарпаття. Саме тридцять років викарбовують український характер Закарпаття настільки, що він уже міг показатися назовні, вийти з прихованої підсвідомості. На підтвердження цього наведемо факти, задокументовані журналом “Пробоем” (№ 8 – 10 1934 року) із Другого з’їзду української народовецької молоді Підкарпаття, який відбувся 1 липня 1934 року в Мукачеві. Провідник націоналістичного руху та відповідальний редактор журналу Стефан Росоха у статті “Сучасний політичний стан на Підкарпатті” називає 1934 рік у політичному житті краю дуже помітним: “Вже на його початку, після появи часопису підкарпатської молоді “Пробоем”, сильний народовецький рух на Підкарпатті ще більше заактивізувався. Серед молоді виринула потреба скликати II з’їзд з гаслом віра у власні сили – все для народу” [15, с. 119]. Журнал став рупором, з якого залунали ті слова, які будили свідомість кожного українця-народовця, на його сторінках якого активно актуалізувалася українська націоналістична думка.

У статті “Другий з’їзд української народовецької молоді Підкарпаття” Стефан Росоха дуже цікаво описує події другого з’їзду, акцентуючи на його відмінності від першого: “Коли порівняємо Другий з’їзд народовецької молоді з першим, то побачимо велику різницю. Перший з’їзд народовецької молоді в 1929 році був тільки національним пробудженням. Він мав на меті два завдання: перегляд сил і заява перед світом, що ми є частиною великого українського народу”. Далі він робить висновки, що “Другий з’їзд був не лише п’ять разів більший (бо було десять тисяч учасників), але мав також вищий рівень і вищу ціль. Він є переломом в національній житті української молоді на Підкарпатті. Він доказав, що народовецький рух на Підкарпатті набрав значіння загального українського народостворення. Що українська молодь на Підкарпатті відчуває не тільки етнографічну приналежність до української нації, але також духову, культурну і волеву соборність. Він надав народовецькому рухові нове життя, новий і всесторонній напрям національної боротьби, нову ідеологію” [14, с. 106]. Націоналістичний характер журналу та його значення для українців не лише Закарпаття влучно характеризує Стефан Росоха словами: “Народовцем або націоналістом не є ще кожний той, хто себе назве українцем, що означає тільки приналежність до української народності. Але народовцем або націоналістом є лише той, у кого початком і кінцем всього є народ (нація). Народостворення або націоналізм це є певний життєвий світогляд, після котрого народ є основною найвищою цінністю; над то вже нічого нема. Все мусить бути підпорядковане потребам народу. Над політикою, особистими інтересами, партіями, клясами і т. д. є народ. Оце є народостворення або націоналізм зі своїми атрибутами: віра в народ, віра в себе, у власні сили, безкомпромісовість, рішучість, сильна воля, відважність, непримиримий бій з ворогами. Цими засадами і керувався

другий з'їзд народовецької молоді” [14, с. 106]. Автор даної статті виразно вказує на те, що карпатські українці вже сміливо почали домагатися своїх прав, оскільки зрозуміли, що “лише самостійна, незалежна українська політика, оперта на волі і силі самого українського народу Підкарпаття та узгіднена з політичними прямуваннями цілої української нації, є правильною і для нашого народу корисною” [14, с. 108].

Описуючи події Другого з'їзду, пробоевик Стефан Росоха переслідує не одну ціль: окрім інформативного характеру його стаття націлена на об'єднання народу, на пробудження його до національно-визвольної боротьби. Він закликає плекати сильну волю серед молодих борців за майбутнє українського народу, бо тільки єдина збірна воля цілої нації піднесе її до рівня творців світової історії. Пробоевики поклали на молодь великі надії, рішуче закликали українську молодь порвати з пасивністю, спокоєм, рабським страхом, сумом та плачем, а плекати в собі дух боротьби, динамізму, волюнтаризму, активності та агресії. Тут дуже чітко спостерігаємо вплив ідей Дмитра Донцова – “творця інтегрального націоналізму” (В. Іванишин) – на формування світоглядних засад пробоевиків. Другий з'їзд української народовецької молоді Підкарпаття закликає українську молодь організувати “Просвіти”, дитячі притулки, літературні кружки, вимагає введення української мови, як урядової, до всіх урядів Підкарпаття та обов'язкове вживання її в усіх урядових документах. З особливим ентузіазмом, як наголошує С. Росоха у статті “Другий з'їзд української народовецької молоді Підкарпаття”, з'їзд “домагається респектування загального українського національного гимну і гербу, а особливо синьо-жовтого прапора, як автономного символу, під яким прапором відбулося і добровільне прилучення до Ч. С. Р.” [14, с. 109]. Після закінчення роботи Другого з'їзду української народовецької молоді Підкарпаття головним пробоевиком Стефаном Росохою було зроблено висновки, що “Другий з'їзд української народовецької молоді Підкарпаття дійсно доказав, як глибоко впустив своє коріння український націоналізм серед молоді на Підкарпатті і яким швидким темпом йде вперед до світлої перемоги над всіми ворогами українського народу” [14, с. 110].

Стефан Росоха у статті “Ми непереможні!” наголошує на тому, що сила українського націоналізму криється саме у молоді, проте мова йде про “молодь ідейну, молодь працювиту, молодь, що не заломлюється й під найсильнішими ударами ворогів українського народу... Молодь, що цілковито стала на службу ідеї, яку віками виконував український нарід” [16, с. 49]. Про ідентифікацію закарпатців з українським народом, невіддільність від нього пише провідник націоналістичного руху на Закарпатті Стефан Росоха, який свою статтю “Ми непереможні!” завершує словами: “Закарпаття – відвічна земля українського народу – буде навіки українським!” [16, с. 50].

Проте не лише чехи та москвофіли виступали проти журналу, досить плідно “працювали” у цьому напрямку і лжепатріоти. Ненависть до журналу була викликана, у першу чергу, через його політичну спрямованість, адже він був віддзеркаленням драматизму національного відродження як на найзахідніших українських теренах, так і всієї України. Та попри усі намагання, “не вдалося нашим ворогам знищити часопис “Пробоем”, бо ніхто не скує живої душі, бо ніхто не здушить вічно живу і правдиву ідею, яку поширює часопис “Пробоем” між українським населенням Підкарпаття” [23, с. 81].

Виходив журнал “Пробоем” кінцем кожного місяця на кошти передплатників – людей не байдужих як до своєї долі, так і до долі всієї України, – та брав активну участь у тогочасних подіях і ніколи не залишався осторонь від будь-яких державотворчих процесів. Стефан Росоха у статті “Не зречемося Карпатської України” акцентує на довгоочікуваності виборів для закарпатських українців, оскільки “12 лютого 1939 року у виборах до Першого Союму Карпатської України населення поставилося на 94 % за кандидаткою Українського Національного Об’єднання й за Українською Владою” [17, с. 11]. З неприхованою гордістю автор пише про подію, яка сталася 15 березня 1939 року – проголошення самостійності Карпатської України: “Карпатська Україна стала Самостійною Карпатською Українською Республікою на чолі з Президентом, Владою і Своім Союмом” [17, с. 11]. Своєю статтею Стефан Росоха заявляє світові, що “Самостійність Карпатської Української Держави кров’ю записало до історії цілого людства її населення в боротьбі з наїздними мадярськими військами” і, попри усі перешкоди та поразки, “все ж таки не зреклося своїх прав до власного державного життя й далі продовжує зачату боротьбу проти мадярського окупанта за Самостійність і Соборність Української Землі”. У відповідь на знущання мадярів з населення Карпатської України, яке дуже посилювалося у 1938 – 1939 роках, Стефан Росоха проголошує: “Боротьба Українського народу йде далі проти всіх окупантів Української Землі. Її остаточна мета: Самостійна Соборна Українська Держава!” [17, с. 11]. У статті “Союм Карпатської України” Стефан Росоха на першій шпальті подає перебіг виборів до Першого Союму Карпатської України. Характерно, що відкриття Союму відбулося під бурхливі оплески гімном “Ще не вмерла Україна” і Августин Волошин розпочав свою промову словами, які свідчать про націоналістичний характер виборів: “Переживаю найвизначнішу хвилю свого життя, коли здійснюються слова нашого національного Пророка Тараса Шевченка:

“Встане Україна, світ правди засвітить
і помоляться на волі невольничі діти...” [18, с. 36].

Під час засідання Союму Карпатської України лунають промови, сповнені великою надією на краще майбутнє, вірою у сили українського народу та любов’ю до нього, до України. Підтвердженням цього є,

скажімо, виступ президента Союзу Карпатської України Августина Штефана: “Вірю, що Перший Український Союз Карпатської України розпочату працю поведе так, що наш многострадальний народ буде тішитися своїй волі, своїй правді. Прошу Всемогучого, щоби дозволив Першому Українському Союзові Карпатської України служити інтересам Українського Народу. Слава Україні!” [18, с. 37].

Завершується засідання Союзу також окликами “Слава Україні” та словами гімну України.

Про виразно націоналістичний характер часопису свідчить, зокрема, “Відозва II Великого Збору Українських Націоналістів”, опублікована у вересневому номері журналу за 1939 рік: “Не залишати ні грудки Української землі в руках ворогів і чужинців! Бо земля – джерело внутрішньої сили українського народу й підстава його дужання з зовнішнім світом. Наш змаг іде: за національну засаду організації світу, за націю, а не клясу, за ідеалізм, а не матеріалізм, за державу праці і соціальної справедливости, а не державу комуністичного чи капіталістичного визиску, за право власности, здобуте працею, за сильну владу найкращих з усіх верств народу, за героїчну культуру і вільну творчість українського духа, за безоглядне винищення сил руїни і розбрату” [21, с. 111].

Майже у кожному номері журналу “Пробоем” присутні заклики типу: “Товариші! Читайте у читальнях на голос статті з “Пробоем”, “Ставайте до Перших Пробоевицьких Змагань! Голосіться на Пробоевиків!”, “Організуйте гуртки молоді “Пробоем”, “Ставайте сталими передплатниками “Пробоем”, “Педагоги, виховуйте в першій мірі добрих народовців (націоналістів), ідеалістів і робітників, а не карієристів та самолюбів!” і т. п.

Редакція “Пробоем” усі свої сили спрямовувала на підтримування іміджу журналу та його поширення серед однодумців. Актуалізація націоналістичної думки українського народу проводилася в різний спосіб. Скажімо, у 1935 році місяць травень був визнаний пробоевиками місяцем часопису “Пробоем” і з тієї нагоди проводився конкурс під назвою “Наша сила в нас самих”. Умови конкурсу були такими: “1. Хто здобуде до 31 мая 10 передплатників, що до того дня заплатять передплату, дістане гарно переплетений перший річник часопису “Пробоем”. Всього п’ять цін (бо тільки п’ять примірників маємо). 2. Хто здобуде до 31 мая 10 передплатників, що до того дня заплатять передплату бодай на піврік, дістане даром другий річник часопису “Пробоем”. Ціни не обмежені. 3. Хто здобуде найбільше число передплатників (від 5 до 10) свого села, дістане перше число “Книгозбірня Пробоем” збірку поезій Юлія Боршоша-Кум’ятського “В Карпатах світає” з присвятою редакції часопису “Пробоем”. Ціни не обмежені” [24, с. 53]. Попри конкурс пробоевики просили допомоги, оскільки журнал “Пробоем” виживав лише за кошти передплатників-однодумців: “При цій нагоді закликаємо наших прихильників допомогти

нам: 1. Матеріально через збирання і найменших пожертв на Пресовий фонд “Пробоем”, здобуття членів основників і проголошення себе за кольпортера свого села і околиці. 2. Дописуванням через писання статей із національно-політичного, соціально-господарського і культурного життя українського народу Підкарпаття, подавання інформацій про здобутки та страти нашого народу і описи, як бореться наш народ із своїми паразитами” [24, с. 53]. Ще однією метою даного конкурсу було нагадати українцям: “Хто не з нами, той проти нас! А тим нашим противникам мусимо доказати в місяці маї, що марні їх зусилля, марні їх напади і наклепи, бо українська молодь утримає свій – перший і одинокий націоналістичний часопис на Підкарпатті – ПРОБОЄМ” [24, с. 53].

Попри численні спроби спростувати, затерти значення журналу, він проіснував з 1933 року по 1943 рік – у період, коли закарпатоукраїнці найбільше потребували підтримки та допомоги, а сила написаного пробоевиками слова мала шалений вплив на їхню національну свідомість. Варто зауважити, що упродовж свого існування, попри певну еволюцію (з вузько регіонального перетворюється в загальноукраїнський літературно-науковий орган), журнал “Пробоем” не змінює своїх світоглядних засад: від початку виходу у світ і до кінця пробоевики дотримуються ідеї, основою якої “є чинник духово-силовий-волевий” [1, с. 630].

Як самостійне, позапартійне видання, журнал “Пробоем” був друкованим органом української еміграції в Празі. У 1937 році дописувачі журналу (пробоевики) розробили декілька проектів гімну, який вони назвали “Гімн пробоевиків української народовецької молоді Закарпаття”. Вважаємо, доцільно є навести слова одного з них, оскільки він є яскравою актуалізацією української націоналістичної думки:

“У пориві дужім йдемо,
Із наших сердець б’є жар,
До волі народ ведемо
Крізь грізних повстань пожар.
І вітром в майбутні дні
Летить завзято наш Дух,
Ні бурі, ні кров, ні вогні
Не зломлять наш Чин і рух.
За пеклом народніх пожеж,
Є наше державне буття,
Йдем шляхами буз меж
У справжнє й вільне життя” [22, с. 49].

На наш погляд, тут яскраво виражена така основна ідея націоналізму, а відтак і вісниківства, однієї з форм його вираження, як волюнтаризм. Одразу спадає на думку, що писали ці проекти люди “абсолютної свободи”, тобто ті, в яких ідея свободи та мета є найвищими пріоритетами в житті. Вони закликали вірити лише у власні сили і ніколи

не “стоять зігнутих і вклоняться ворогам”. Поезією подібного гатунку переповнений журнал “Пробоем”, що і стало причиною його впливу на формування національної свідомості українців Закарпаття.

Таким чином, аналіз публікацій пробоевиків у журналі “Пробоем” дозволяє зробити висновки, “що національна думка була спочатку ферментом, пізніше цементом, що скріпив окремі цеглини суспільно-духовної будівлі, яка розпочалась тут національним пробудженням в 1919 р. і продовжувалась 20 літ, підносячись все швидше вгору аж до Карпатської України” [10, с. 224]. На жаль, дуже багато публікацій, які заслуговують на увагу у журналі “Пробоем”, є написаними невідомими авторами або підписані криптонімами чи псевдонімами, які не завжди можна розшифрувати. Попри те ці публікації не втрачають своєї цінності і достойно представляють своїх авторів на націоналістичній ниві, оскільки, з точки зору національно-екзистенціальної методології, їхня творчість “зобов’язує осмислювати дійсність передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації” [4, с. 90].

Активними дописувачами журналу були такі відомі закарпатці, як С. Росоха, П. Бедей, М. Кушніренко, Ю. Білянинець, Ю. Станинець, Ю. Штефанець, Ю. Боршош-Кум’ятський, Зореслав, І. Ірлявський, Іван Колос, В. Гренджа-Донський та ін. Їхню генерацію В. Бірчак назвав першою свідомо державотворчою на Закарпатті. У пізніший період виходу, у період розквіту (1940 – 1943 роки), редакції вдалося залучити до співпраці видатних українських діячів – Є. Маланюка, Є. Онацького, О. Прицака, Є. Грицака, С. Николишина, Л. Маслова та ін. Кожен з них по-своєму актуалізує національну ідею, проте мета у всіх одна – об’єднання усіх українських земель в одну соборну незалежну державу під назвою Україна.

Вважаємо, що саме на таких виданнях як “Літературно-науковий вісник”, “Пробоем” і т. п., в яких так яскраво актуалізується українська націоналістична думка, можна і в наш час виховати той самий новий тип українця, за який усе своє життя боровся Дмитро Донцов. Адже, як слушно зауважує В. Іванишин, “творить не демократія – творить національна ідея” [5].

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у більш ґрунтовному вивченні явища націоналізму, зокрема однієї з культурно-естетичних форм його вираження – вісниківства, – та його ідейно-естетичних засад у творчості поетів-вісниківців міжвоєнного двадцятиліття та вісниківських традицій у післявоєнний період.

Список використаної літератури

- 1. Аргюшенко Ю.** Провідна роля України на Сході // Пробоем. – 1941. – № 11. – С. 630 – 643.
- 2. Донцов Д.** Естетика декадансу // Літературно-науковий вісник. – 1930. – Т. CIV. – С. 896 – 904.
- 3. Іванишин В.** Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич, 1992. –

178 с. **4. Іванишин В.** Теорія літератури: курс лекцій навч.-метод. пос. [для студ. вищ. навч. закл.] / Василь Іванишин. – За ред. Петра Іванишина. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2010. – 472 с. **5. Іванишин В.** Націоналізм чи демократія // <http://tustan.info/politika-ta-moral/302-naconalzm-chi-demokratya.html>

6. Іванишин П. Тарас Шевченко крізь призму “естетики Шевченка”: націоналістична герменевтика Дмитра Донцова // [http:// dontsovnyc.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=95](http://dontsovnyc.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=95). **7. Іванишин П.** Критика і мета критика як осмислення літературності: монографія / Петро Іванишин. – К.: ВЦ “Академія”, 2012. – 288 с. **8. І. І.** Українська молодь на шляху // Пробоєм. – 1938. – № 9 – 12. – С. 101. **9. Куруц В.** Нова людина // Пробоєм. – 1938. – № 7 – 8. – С. 82 – 84. **10. Кушніренко М.** Розвиток національної свідомости карпатоукраїнського селянства // Пробоєм. – 1942. – № 4. – С. 216 – 224. **11. Лелекач М.** Як ми дивимося на виховання молоді // Пробоєм. – 1933. – № 1. – С. 5 – 7. **12. Лісовий Р.** Де Шевченко? // Пробоєм. – 1941. – № 3. – С. 145–148. **13. Росоха С.** Щоби було ясно // Пробоєм. – 1933. – № 1. – С. 2 – 5. **14. Росоха С.** Другий з’їзд української народовецької молоді Підкарпаття // Пробоєм. – 1934. – № 8 – 10. – С. 106 – 110. **15. Росоха С.** Сучасний політичний стан на Підкарпатті // Пробоєм. – 1934. – № 8 – 10. – С. 119 – 120. **16. Росоха С.** Ми непереможні // Пробоєм. – 1938. – № 5. – С. 49 – 50. **17. Росоха С.** Не зречемося Карпатської України // Пробоєм. – 1939. – № 3 – 4. – С. 11 – 12. **18. Росоха С.** Сойм Карпатської України // Пробоєм. – 1939. – № 7. – С. 35 – 37. **19. Стерчо П.** Карпато-українська держава: до історії визвольної боротьби карпатських українців у 1919 – 1939 роках / П. Стерчо. – Торонто: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1965. – 288 с. **20. Химинець Ю.** Мої спостереження із Закарпаття / Ю. Химинець. – Нью-Йорк, 1984. – 187 с. **21.** Відозва П Великого Збору Українських Націоналістів // Пробоєм. – 1939. – № 12. – С. 110 – 112. **22.** Гимн пробоевиків української народовецької молоді Закарпаття. II Проект // Пробоєм. – 1937. – № 4. – С. 49. **23.** Два роки // Пробоєм. – 1935. – № 11 – 12. – С. 81. **24.** Наша сила в нас самих // Пробоєм. – 1935. – № 3 – 4. – С. 53.

Роль Л. В. Актуалізація української націоналістичної думки на сторінках журналу “Пробоєм”

На основі поезії, представленої у журналі “Пробоєм” (1933 – 1943), проаналізовано політико-пропагандистську творчість поетів-пробоевиків; продемонстровано актуалізацію української націоналістичної думки на сторінках журналу “Пробоєм”, роль журналу у житті українського народу загалом та закарпатоукраїнців зокрема.

Ключові слова: Пробоєм, національна ідентичність, вісниківство, націоналізм, окциденталізм, волюнтаризм.

Роль Л. В. Актуализация украинской националистической мысли на страницах журнала “Пробоем”

На основе поэзии, представленной в журнале “Пробоем” (1933 – 1943), проанализировано политико-пропагандистскую творчество поэтов-пробоевиков; продемонстрировано актуализацию украинской националистической мысли на страницах журнала “Пробоем”, роль журнала в жизни украинского народа в целом и закарпатоукраинцев частности.

Ключевые слова: Пробоем, национальная идентичность, висниківство, націоналізм, окциденталізм, волюнтаризм.

Role L. Updating the Ukrainian Nationalist Thought in the Journal “Proboyem”

Based on poetry, presented in the journal “Proboyem” (1933 – 1943), analyzes the political and propaganda work of poets proboyevykv; demonstrated actualization Ukrainian nationalist thought in the magazine “Proboyem”, the role of the journal in the life of the Ukrainian people in general and in particular zakarpatoukrayintsiv.

Key words: Proboyem, national identity, visnykivstvo, nationalism, oktsydentalizm, voluntarism.

Стаття надійшла до редакції 3.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д.філол.н, проф. Іванишин П. В

УДК 82

М. В. Сапун

**ТРАКТУВАННЯ, ТЛУМАЧЕННЯ ЧИ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ –
ПРОБЛЕМА СПІВВІДНЕСЕНОСТІ ТЕРМІНІВ**

Одним із найперспективніших напрямів літературознавчих пошуків є теоретичні дослідження художнього твору, які дозволяють синтезувати усі аспекти вивчення тексту твору, різні ідеї та літературно-філософські узагальнення щодо методів, прийомів та понятійно-термінологічного апарату досліджень літературного твору. Однак перед сучасним теоретичним літературознавством стоять досить складні проблеми, серед яких актуальною залишається неоднозначність сучасної літературознавчої термінології.

З’ясування глибинного змісту твору, його прочитання та аналіз із точки зору різної методології завжди було центральним завданням

літературознавства, але проблемним залишається питання, як правильно називати цей процес.

У сучасному літературознавстві різноманітні підходи до тлумачення текстів пов'язуються єдиною спільною рисою – основою їх усіх є герменевтична теорія інтерпретації. Герменевтика як напрям наукової діяльності зародилася ще в древній Греції. Першою науковою працею, яка послугувала розвитку герменевтики по праву вважають трактат Аристотеля “Περὶ Ἑρμηνείας” [2]. Думки та міркування Аристотеля розвивалися та вдосконалювалися ученими-філософами наступних поколінь. Це, зокрема, праці Ф. Шлейєрмахера [12], В. Дільтея [5], М. Гайдеггера [4] та його учня Г.-Г. Гадамера [3] який став основоположником філософської герменевтики. У вітчизняному літературознавстві актуальною залишається проблема тлумачення літературного тексту, а серед праць стосовно проблеми термінологічного найменування процесу наукового дослідження літературного твору, то нашу увагу привернула монографія А. В. Домашенко [6].

Метою нашого дослідження є встановлення взаємозв'язків та співвідношень між термінами “трактування”, “тлумачення” та “інтерпретація” і визначення найбільш вдалого терміну для позначення процесу дослідження художнього твору.

Ми погоджуємося з думкою А. В. Домашенко про те, що семантичним першоджерелом російських термінів “толкование” и “интерпретация” (у нашому дослідженні термінів “трактування”, “тлумачення” та “інтерпретація”) та їх аналогів в у інших мовах є грецьке слово “ερμηνεία”, яке має глибокий сакральний смисл і тісно пов'язане із філософським трактуванням природи слова та мови.

Вперше слово і текст та їх глибинну суть намагалися досліджувати мислителі древньої Греції. Як уже згадувалося, Аристотель у своєму трактаті “Περὶ Ἑρμηνείας” (“Про тлумачення” або “Герменевтика”) досліджує взаємозв'язок шляхів виникнення слова, висловлювання як поєднання слів та людського мислення. У цьому трактаті Аристотель висловлює своє бачення слова – це символ для відображення предметів у нашому мисленні, кожне слово є нейтральне і лише зв'язок слів забезпечує загальний зміст висловлювання [1].

Якщо врахувати, що в грецькій філософії було дві теорії походження мови, то філософські погляди Платона допоможуть більш глибоко розкрити значення слова ερμηνεία як терміна-першоджерела для походження аналогічних (але не ідентичних!) за змістом термінів в мовах європейських народів, в тому числі і в українській.

Платон у своєму діалозі “Кратил” стверджує, що існує правильність імен (тобто слів як найменувань предмета), яка властива кожному предмету від природи, при чому того, хто дає найменування предмету Платон називає творцем імен. Платон стверджує, що ще в творах Гомера розмежовуються імена, якими одні й ті ж речі називають боги (правильні імена), та імена, якими ті ж речі називають люди. Ці

правильні імена, на думку Платона, є сталими та незмінними, адже, якщо людське знання будується із слів (імен), то постійна зміна імен заперечує сам факт знання як поняття. Адже неможливо навіть говорити про знання, якщо всі речі міняються і нічого не залишається на місці, бо якщо знання вічно змінюється, то воно вічно є незнанням. Наприкінці відомий філософ робить висновок, що якась сила, вища за людську (з контексту діалогу зрозуміло – сила божественна) встановила предметам перші імена, які обов'язково повинні бути правильними і які подібні до тих предметів, яким вони присвоєні [9]. Таким чином, мисленнєво-узагальнюючий процес, означуваний у грецькій мові словом “ερμηνεία” передбачав у контексті ментально-лінгвістичної парадигми греків не лише пояснення та розуміння логічного змісту тексту, а й осягнення його глибинного, часто до кінця неясного змісту, який Платон пояснював божественним началом, сучасна наука намагається пояснити поняттями архетипу та концепту, але який завжди залишається до кінця непізнаним, як не може бути до кінця пізнаною Істина. Це якраз таке бачення художнього тексту і його семантичної одиниці – слова, яке зумовлює трактування слова не лише як ідеального адеквату дійсності, а і як саму дійсність (матеріальну чи духовну), слова, яке здатне поширюватися в просторі і часі, нести інформацію, випромінювати емоційно-експресивну енергію [7, с. 11].

Подібна, до описуваної нами, термінологічна невизначеність щодо опису процесу глибинного дослідження та розуміння художнього твору існує і в системі літературних термінів російської мови. Як зазначає А. В. Домащенко, “в отечественном литературоведении, как и в отеческой философии, интерпретация и толкование строго не разграничиваются, но значения этих слов – не тождественны” [6, с. 4].

З часом, внаслідок перекладу грецького терміну “ερμηνεία” на латинську мову виникає термін “interpretatione”, у якому частина сакрального, божественного смислу втрачається. На цьому факті наголошує А. В. Домащенко: “В этом переходе от герменейи к интерпретации, заключающем в себе предопределенность последующего выдвижения на первый план сугубо рационального момента, уже обозначен путь европейского мышления” [6, с. 4], цей дослідник у російському термінологічному апараті розрізняє два терміни – “толкование” і “интерпретация”, наголошуючи на їх нетотожності та надаючи перевагу першому терміну, який вважає глибшим та змістовнішим.

У сучасному українському літературознавстві “тлумачення (витлумачення)” вживається як слово синонімічне і до слова “інтерпретація”, і до слова “трактування”. Наприклад, у статті доктора філологічних наук К. С. Серажима “Сутність і природа інтерпретації тексту”, зустрічаємо таке визначення: “**Інтерпретація** (лат. interpretation – пояснення, **трактування**) – пояснення, роз'яснення, **тлумачення** змісту, значення будь-чого” [9].

Порівняймо визначення цих термінів у Словнику української мови: **Тракткування, я, с.** – Дія за значенням **трактувати 1** і **трактуватися 1** [10, с. 227]; **Трактувати 1**, ую, уєш, недок. перех. Витлумачувати, розглядати якусь проблему, висловлювати свої погляди з приводу певного питання [10, с. 227]; **Трактуватися 1**, ується, недок. 1. Бути предметом обговорення, опису, витлумачення тощо [10, с. 227]; **Тлумачення, я, с.** 1. Дія за значенням тлумачити, 2. Текст, який містить пояснення, трактування чого-небудь [10, с. 155]; **Тлумачити**, чу, чиш, недок. 1. перех. Визначати зміст, роз'ясняти, з'ясовувати суть чого-небудь; давати якесь пояснення [10, с. 156]; **Інтерпретація, і, ж.**, книжн. Розкриття змісту чого-небудь; пояснення, витлумачення [11, с. 39].

Як бачимо, в українській термінології три терміни “тлумачення”, “трактування” та “інтерпретація” тісно взаємопов'язані, іноді навіть тотожні, або один термін може використовуватись у визначенні іншого терміна.

Наголосимо, що важливим аспектом побудови певної методології є термінологічна упорядкованість, тому, на нашу думку, три терміни на позначення одного процесу вивчення та пояснення тексту художнього твору є забагато.

Якщо говорити про термін “інтерпретація”, то, як ми уже зазначали вище, цей термін в самій суті своїй, і самому своєму латинському походженні несе логічне начало. Інтерпретація, як ми бачили в словниковому визначенні – це у першу чергу розкриття змісту чого-небудь, тобто **інтерпретатор** – це той, хто інтерпретує, пояснює що-небудь [11, с. 39]. Як бачимо, знову в основі логічна, суто раціональна позиція дослідника, при чому позиція, яка певною мірою є антагоністичною: інтерпретатор стоїть поза предметом, який інтерпретує, він досліджує його ззовні, а не зсередини. Ми не можемо сказати фразу: “інтерпретатор англійської мови”, тому що інтерпретатор не є частиною досліджуваного ним предмета.

Зовсім по-іншому звучить термін “тлумачення”, який походить від слова “тлумач” – 1. Той, хто пояснює, витлумачує що-небудь, дає тлумачення певного явища, тексту тощо; 2. заст. Перекладач [10, с. 155]. Цей термін має українське походження і більш глибокий смисл, адже включає ще одне лексичне значення – перекладач, тобто у даному випадку ми можемо сміливо вживати фразу “тлумач англійської мови”. Тому тлумач – це той, хто є частиною пояснюваного предмета, він вивчає та пояснює цей предмет зсередини, більш емоційно (тому що пояснює своє, рідне) та глибоко.

Термін “трактування”, на нашу думку, має тісний взаємозв'язок з словом “трактат” – 1. заст. Договір, угода між державами. 2. Наукова праця, де докладно розглянуто якесь конкретне питання чи окрему проблему; міркування на спеціальну тему [10, с. 225 – 226]. Співзвучним до цього слова української мови є латинське слово “tractatus”. З грецьким “πραγματεία” відповідно ніякої фонетичної подібності не

прослідковується. У терміні “трактування” ми можемо також побачити сильне логічне начало – погляньмо на друге значення слова “трактат”, яке дає “Словник української мови”. Наголосимо – це **наукова** (тобто логічна та структурована праця), це ще й **міркування**.

Міркування Ф. Шлейєрмахера про розуміння як універсальну мету герменевтики та його розподіл на розуміння штучне і розуміння природне [12] співвідносяться з пропонованою нами теоретичною диференціацією. Розуміння штучне (Ф. Шлейєрмахер пов’язує це поняття з чужою мовою та писемністю) [12]) можна зіставити з логічним дослідженням тексту, вивченням його ніби з сторони, як окремого, відділеного від дослідника явища – цей процес ми вважаємо за доцільне називати термінами “інтерпретація” та “трактування”. Розуміння природне (у Ф. Шлейєрмахера пов’язується з рідною мовою та усним мовленням [12]) зіставляємо із вивченням тексту “зсередини”, коли дослідник є частиною досліджуваного ним мовно-інтелектуального простору, не лише розуміє, а й відчуває його – тут, на нашу думку, варто вживати термін “тлумачення”. Щоправда, Ф. Шлейєрмахер вважав, що штучне розуміння є більш точним, ніж природне, адже воно пов’язується з певною технікою (методологією), а природне розуміння поєднує логічне із інтуїтивним. На нашу думку, у процесі тлумачення художнього твору важливий як логічний підхід, так відчуття тексту, співпереживання та емоційне сприйняття, адже зрозуміти глибини підтекстової інформації, встановити моральну та естетичну цінність твору можна лише на основі комплексного підходу до тлумачення тексту.

Отже, терміни “інтерпретація” та “трактування” в основі своїй мають суто логічне, раціоналістичне начало, це ще й підкреслюється їх взаємозв’язком з латинськими словами “tractatus” і “interpretatione”. Українські корені терміна “тлумачення” роблять його ближчим для сприймання, і саме цей термін, на нашу думку, несе приховане, імпліцитне значення – “дослідження того предмета чи явища, частиною якого являєшся, глибинне його вивчення не лише на логічному, але і на емоційному та інтуїтивному рівнях”. Тому ми вважаємо усі три терміни є придатними для означення процесу дослідження тексту взагалі, але для найменування вивчення саме художнього твору найбільш доцільним та влучним є термін “тлумачення”.

Список використаної літератури

1. Античная философия : энциклопедический словарь / П. П. Гайденко, М. А. Солопова, С. В. Месяц. – М. : Прогресс-Традиция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://antique_philosophy.academic.ru/254/ОБ_ИСТОЛКОВАНИИ_или_Герменевтика. 2. Аристотель. Об истолковании / Аристотель ; пер. Э. Л. Радлова // Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – М. : 1978. – Т. 2. – С. 93 – 116. 3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод : в 2 т. / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. Герменевтика. Основи філософії герменевтики. – 464 с. 4. Гайдеггер М. Дорогою до мови / М. Гайдеггер; пер. з нім. В. Кам’янець. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с. 5. Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 т. / В. Дильтей ; под

ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова ; пер. с нем. под ред. В. В. Библихина и Н. С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4. Герменевтика и теория литературы. – 400 с. **6. Домашенко А. В.** Интерпретация и толкование : монография / А. В. Домашенко. – Донецк : ДонГУ, 2000. – 327 с. **7. Мойсієнко А. К.** Мова як світ світів: поетика текстових структур / А. К. Мойсієнко. – Умань : Софія, 2008. – 280 с. **8. Платон.** Кратил / Платон ; пер. Т. Васильевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/plato/kratil.html>. **9. Серажим К. С.** Сутність і природа інтерпретації тексту / К. С. Серажим ; Інститут журналістики. – 2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2342>. **10.** Словник української мови : в 11 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 10. – 658 с. **11.** Словник української мови : в 11 т. / – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 4. – 840 с. **12.** Schleiermacher, Fr.D. E. Hermeneutik / Fr.D. E. Schleiermacher ; Nach den Handschriften neu herausgegeben und emgeleitet von H. Kimmerle. – Zw., verbes. und era. Ajflage Heidelberg, 1974. – 342 с.

Сапун М. В. Тракткування, тлумачення чи інтерпретація художнього твору – проблема співвіднесеності термінів

У статті досліджуються взаємозв'язки та співвідношення між термінами “тракткування”, “тлумачення” та “інтерпретація”, а також мотивується вживання терміну “тлумачення” як найбільш вдалого для означення процесу дослідження художнього твору.

Ключові слова: художній твір, термін, тракткування, тлумачення, інтерпретація.

Сапун М. В. Трактовка, толкование или интерпретация художественного произведения – проблема соотносительности терминов

В статье исследуются взаимосвязи и соотношения между терминами “трактование”, “толкование” и “интерпретация”, а также мотивируется употребление термина “толкование” как наиболее удачного для определения процесса исследования художественного произведения.

Ключевые слова: художественное произведение, термин, трактование, толкование, интерпретация.

Sapun M. V. Interpretation of a Work of Art – the Problem of the Correlation between the Terms

The article interrelationships and examines the relationship Ukrainian speakers term variants interpretation and motivated use of the term “tlymachennia” as the most successful research process to define art.

Key words: art work, term, interpretation, tlymachennia.

Стаття надійшла до редакції 5.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Фоменко В. Г.

УДК 821.161.2

М. В. Сіробаба

**КОРОЛІВСЬКИЙ ВІНОК СОНЕТІВ Ю. НАЗАРЕНКА ЯК
НОВІТНЯ ПОЕТИЧНА ФОРМА**

У своїй монографії “Жанрово-строфічні модифікації українського сонета” ми присвятили цілий розділ дослідженню еволюції вітчизняного вінка сонетів, дійшовши, зокрема, таких висновків: “Загальна кількість вінків у нашій літературі обраховується щонайменше кількома десятками.

Попри деякі розбіжності думок літературознавців щодо часу виникнення вінка сонетів як такого, дата його появи в нашій літературі встановлена точно: перший український вінок сонетів створив 1918 року М. Жук, причому спроба ця, з огляду на дотримання автором канонів сонетописання, була вдалою.

Будучи похідним по відношенню до власне сонета, наш вінок став відбиттям основних тенденцій вітчизняного сонетярства відповідного періоду, розвиваючися спочатку за приписами соцреалізму або всупереч їм, а потім – звільнившись від впливу будь-яких напрямів і приписів. На тлі цих процесів з’являлися рівновеликі жанрово-строфічні модифікації вінка.

Тематично український вінок сонетів охоплює весь спектр лірики, а впродовж останнього часу домінуючими тематичними видами є громадянська та інтимна (еротична) лірика, причому перша з них побутує переважно в творчості представників старшого покоління вітчизняних письменників, а друга – у творчості “дев’яностатників”, тобто наймолодшої генерації наших літераторів” [1, с. 148].

Окрім цього ми з’ясували, що “...охочих досягти цієї вершини поетичного мистецтва знаходилося чимало. Для прикладу можемо згадати хоча б російського поета І. Сельвінського, який 1919 року взяв собі за мету створити корону корон сонетів, що мала б містити в собі 3164 рядки, поєднані за допомогою кількох сотень рим. Реалізувати цей проект на практиці не вдалося...” [1, с. 117 – 118].

На момент виходу нашої монографії (2003 р.) не було відомостей про те, щоб хтось зміг упоратися з цим завданням. Однак уже наступний, 2004-й, рік став роком прориву в означеній царині: світ побачила книга сумського поета Ю. Назаренка “Королівський вінок сонетів”, в анотації до якої читаємо: “Королівський вінок сонетів – назва твору і, водночас, новітня поетична форма, найперша і поки що єдина довершена спроба не лише в українській, а й у світовій літературі” [2, с. 2].

Того ж року в Мінську було здійснено третє видання “Поетичного словника” В. Рагойші, де в статті “Вінок вінків сонетів” подано такі відомості: “Вінок вінків сонетів – найскладніша вишукана

сонетна структура. Складається з п'ятнадцяти вінків сонетів. Останній, п'ятнадцятий, вінок сонетів включає в себе магістрали всіх попередніх. Перші слов'янські В.В.С. “Апокаліпсис душі” та “Благовіст” надрукували 1991 р. білоруський поет З. Морозов і російський А. Мартинов. 1999 р. до них долучився М. Віняцький з В.В.С. “Загоюй біль, синь ясноокої зірки...”. П'ять В.В.С. (...) у 2000 – 2003 рр. видала С. Шах. 1994р. російський поет С. Мінтаїров створив діадему сонетів – архітектонічну конструкцію з 15 В.В.С. Він же – автор понад 250 вінків сонетів, вінка віланелей і вінка тріолетів” [3, с. 436].

Що ж до нашого поета, то він не став обмежуватися власне короною корон, а пішов ще далі. У передмові, звертаючися до читача, він зауважує: “Річ, яку я пропоную твоїй увазі – дещо незвична за жанром, являючи собою лірико-сатиричну поему, що вклалася у форму, винайдену і, сподіваюсь, освоєну мною. Я назвав сей першотвір Королівським вінком сонетів – термін, скажімо одверто, несподіваний для вітчизняного та й навіть світового літературознавства. Чому ж – королівський? Своєрідність побудови поеми в тім, що вона органічно поєднала в собі три класичні, стрункі і водночас – різновеликі форми: сонет, вінок сонетів і корону корон. Себто, весь мікро- і макрокосм сонета. Тут розлога, проте строго організована, корона корон (її складають 226 сонетів), маючи суттєве схилення до сатиричного відтвору геть невтішного нашого часу, нас у нім, – використовує такі прийоми, як іронія, сарказм і навіть гротеск. Її урівноважує, передуючи та додаючи позитиву й гармонії, ліричний за настроєм вінок сонетів (15 речей), на вершині якого, в “узголів'ї”, яскріє, пропускаючи через себе вісь симетрії і рівноваги всього твору, сонет-матриця, лірико-філософський пафос якого відкриває й задає програму і напрям розвитку головної ідеї королівського вінка” [2, с. 3]. Конкретніше кажучи, до “Королівського вінка сонетів” увійшли сонет “Вздвж часової осі – поза хмари”, вінок сонетів “Пролісковий мед” і корона корон сонетів “Формула крові”.

Щоправда, корона корон у виконанні Ю. Назаренка є відмінною від описаної в згаданому поетичному словнику своєю структурою. Вона не містить у своєму складі 15 вінків сонетів, як можна було сподіватися, а написана за принципом вінка сонетів: кожен наступний сонет першим своїм рядком має останній рядок попереднього. При цьому щочотирнадцятий сонет (від 1-го по 196-й) починається й закінчується одним і тим самим рядком, 210-й сонет завершується рядком, яким починається 1-й, а 14 творів великого магістрала (від 211-го по 224-й) складаються з перших рядків усіх попередніх сонетів. Ключовий магістрал (225-й сонет) увібрав у себе перші рядки великого магістрала, а вершальний сонет, що є останнім (226-м) у короні, починається останнім рядком ключового магістрала, а закінчується його першим рядком.

З огляду на унікальність архітектоніки твору уважніше придивимося до постаті автора, який, за свідченням біобібліографічного

довідника “Сучасні письменники України”. “Закінчив Київський політехнічний інститут і Московський літературний інститут ім. Максима Горького. Працював інженером-конструктором...” [4, с. 318].

Значущість цього факту посилюється, якщо згадати слова Сальєрі з пушкінської “маленької трагедії”:

...Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты
[5, с. 44].

Можливо, саме цей симбіоз фізика й лірика, чи то пак конструктора й поета, і став тим чинником, який дозволив Ю. Назаренку “сконструювати” твір такого рівня складності. Ось і А. Федорина, авторка допису “Король сонетів” у газеті “Україна молода”, розповідаючи про Ю. Назаренка та його твір, зазначає, що тут “...поезія змогла поєднатися з математичним розумом і витримати спільно те творче навантаження, якого злякався свого часу Сельвінський” [6, с. 14].

З огляду на ту значущість, якої сам автор надає сонетові “Вздвж часової осі – поза хмари”, називаючи його матрицею, що “задає програму і напрям”, наводимо цей твір повністю:

Свого позбувшись, братись за чуже –
Середліта впрягатись у гринджоли,
Де сон-трава між проліскові бджоли
Пульсує віртуальним монтажем.

Тож перед ким складаємо глаголи,
Б’ємо чолом, хмарнієм чолом же?
Спрямяє Час, мов грізний “Челенджер“,
Журливих нас і світлих їх – в Ніколи...

Невже крізь нас – лиш “чорних дір” меди,
І ми, вчорнілі надзелень плоди,
Змарнуєм гілку в галактичній кроні?

Невже ж бо тим – за тих, що не збулись, –
Щоб одквитать, роковано колись
Розрахуватись Формулою Крові?! [2, с. 6].

За формальними ознаками розглядувані сонети можна віднести до французького типу: рядки 5 – 6-стопного ямба зримовано за схемами АВВА ВААВ ССD EED, АВВА ВААВ CDC ССD, АВВА ВААВ CDD CDD тощо. Якість рим не можна визнати високою, що частково пояснюється їх великою кількістю. Переважають граматичні рими (“небуття – серцебиття – знаття – каяття”, “наплювать – розчленувать – додавать – співчувать” тощо), до того ж багато рим є неточними (“зарік –

пиріг”, “попу – Балду”, “щем – струже”, “глупоту – хвальбу”, “перелаз – ковбас” і т. ін.), тоді як однією з традиційних стильових вимог до сонета є використання точних і рідкісних рим. Такий стан речей щодо евфонії дещо пом’якшується застосуванням чималої кількості внутрішніх рим (“в довіру звіру“, “ланцюг порве, бо, врешті, дармове“, “ні поміж трав, ні страв, ні, навіть, слав“, “не вся біда, що тінь твоя руда“, “стримить при торбі з димом, обійди-но“ та ін.). Не в усіх творах простежується композиційний поділ на висхідну і низхідну частини, а в деяких відсутня тематична ізольованість катренів висхідної частини один від одного, що суперечить правилам сонетописання. Прикладом можуть бути хоча б ось ці строфи 213-го сонета корони:

Благословляю, нинішній, судьбу,
Як щедре літо, яблуню – наливом,
Як ратай – правду міряючи жнивом,
Благословляє жито на сівбу.

Благословляю жестом незрадливим
Забавника – на жарт і на гульбу,
Войовника – на чесну боротьбу,
Невдасі обернутися щасливим [2, с. 234].

За своєю суттю поезія Ю. Назаренка є виразним зразком публіцистичної лірики, де, як відомо, “...виражаються актуальні світоглядні, політичні та ін. погляди“, де розвитком ліричного сюжету є “хід полеміки, притаманний ... поетові“, а способом поетичного вираження – “художня декларація“ [7, с. 581]. Принагідно зазначимо, що в нашому випадку публіцистика є такою ж канонічною, як і сам сонет, оскільки ще Т. Шевченко торкався наявної тут проблематики:

Не знає хлоп, де й розум прихилити,
Де мідний гріш добуть на прожиття.
Бідує з дітьми... Їжі? Чи пиття?!
Залив би очі – душу не залити... [2, с. 62].

Вочевидь, цитування Кобзаря, яке неодноразово зустрічається в книзі, а також згадування його імені не є випадковістю.

Якщо говорити про ідею твору (пафосну спрямованість, провідну думку тощо), то вона, як бачиться, ось у цих, повторених у трьох сонетах поспіль, рядках:

Українонько, рятуй себе саму –
Ніхто тебе від тебе не врятує! [2, с. 115 – 117].

Художня лексика в книзі представлена не надто потужно, однак для публіцистики це радше норма ніж виняток. А от справжньою родзинкою твору Ю. Назаренка є афористичність думок:

Нагріб, а чи нажебрав – не здобув!
[2, с. 39];
А в сутінь – іскра зіркою стає
[2, с. 44];

Як світиш грішним тілом – то не страм.
Страмне, коли ти сам – на прілу нитку
[2, с. 75];
Чи жалюгідний – в змозі пожаліти?
[2, с. 81];
Цей світ, що так багацько встиг надбать,
Так мало чим спромігся скористатись!..
[2, с. 96].

Підсумовуючи сказане, наголосимо на тому, що “Королівський вінок сонетів” Ю. Назаренка є черговим кроком еволюції українського сонетописання, являючи собою твір принципово нової поетичної форми архітектонічної структури, корона корон якої має ознаки модифікованого вінка вінків сонетів. Яке місце означений факт посяде в історії вітчизняної літератури, покаже час.

Список використаної літератури

- 1. Сіробаба М. В.** Жанрово-строфічні модифікації українського сонета / М. В. Сіробаба. – Слов’янськ: Канцлер, 2003. – 160 с.
- 2. Назаренко Ю.** Королівський вінок сонетів. – Сонети / Ю. Назаренко. – Суми: Слобожанщина, 2004. – 248 с.
- 3. Рагойша В.** Паэтычны слоунік / В. Рагойша. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 637 с.
- 4. Сучасні письменники України: Біобібліографічний довідник.** – Київське обласне творче об’єднання “Культура”, Біла Церква: Буква, 2011. – 488 с.
- 5. Пушкин А. С.** Маленькие трагедии / А. С. Пушкин. – М.: Дет. лит., 1981. – 111 с.
- 6. Федорина А.** Король сонетів / А. Федорина // Україна молода. – 2004. – №95. – С. 14.
- 7. Літературознавчий словник-довідник** / [Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

Сіробаба М. В. Королівський вінок сонетів Ю. Назаренка як новітня поетична форма

У статті розглядаються версифікаційні й жанрово-тематичні особливості першої у вітчизняній літературі корони корон як складника королівського вінка сонетів сумського поета Юрія Назаренка.

Ключові слова: сонет, вінок сонетів, корона корон.

Сіробаба Н. В. Королевский веночек сонетов Ю. Назаренко как новая поэтическая форма

В статье рассматриваются версификационные и жанрово-тематические особенности первой в отечественной литературе короны корон как составляющей королевского венка сонетов сумского поэта Юрия Назаренко.

Ключевые слова: сонет, веночек сонетов, корона корон.

Sirobaba M. V. Yuriy Nasarenko's King Crown of Sonnets as a New Poetical Form

The versificational and genre-thematic features of first in national literature crown of the crowns as a constituent of king crown of sonnets of poet Yuriy Nasarenko from Sumy are considered in the article.

Key words: sonnet, crown of sonnets, crown of the crowns.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н, ст.викл. Нестелеєв М. А.

УДК 821.161.2 – 343.09

Н. П. Смірнова

ФУНКЦІЇ ЗАГОЛОВКІВ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК ХХ ст.

Одним із вагомих компонентів організації тексту є заголовок. Потракування заголовків розкриває розуміння внутрішнього “я” автора, суспільних умов, літературний контекст, традицію доби, у яку твір був написаний. Як один з вагомих компонентів організації тексту заголовок неодноразово ставав об’єктом зацікавлення вчених різних напрямків: І. Арнольд, Л. Бойка, В. Виноградова, Л. Грицюка, Є. Джанджакової, А. Загнітко, Ю. Карпенка, Н. Кожиної, С. Козлова, Л. Коробової, А. Мойсієнка, Ф. Нікітіної, О. Пешковського, О. Потебні, Л. Ставицької, С. Суворова, О. Траченка, С. Форманової, Л. Шевченка та ін.

Робилися неодноразові спроби аналізу функцій заголовків. Саме розбір функцій у працях різних науковців дає уявлення про ту роль, яку вони виконують. Об’єктами аналізу ставали заголовки ліричних, прозових, драматичних творів, публіцистичних виступів, газетних та журнальних статей. Проте на сьогодні немає окремого дослідження, де розглядалися б характерні особливості заголовків українських літературних казок, що і зумовлює актуальність дослідження.

Метою статті є з’ясування особливостей заголовків літературних казок ХХ ст., їх зв’язку із жанровою природою творів.

Зосереджуючи увагу на заголовках літературних казок, насамперед варто врахувати їх жанрові особливості. На сьогодні маємо ряд ґрунтовних студій літературної казки, у яких робиться спроба визначення її жанрової дефініції. У дослідженнях є досить поширеною думка про фольклорні джерела жанрової матриці літературної казки. Тому аналіз таких авторських творів відбувається через кореляцію з уснопоетичними текстами. Назва казок у фольклорі зумовлюється певними особливостями, які корелюються із природою уснопоетичного твору. Анонімність та колективність творення текстів усної словесності

відображає загальний культурологічний контекст, особливості народного світосприйняття. Специфіка фіксації фольклорних текстів в цілому, та казок зокрема, виявляють варіативність збережених назв творів. У цьому випадку слід також враховувати, що варіативність є однією із характерних рис уснопоетичних текстів. На збережених назвах фольклорних творів могли позначитися як втручання записувача, так і інформатора, оповідача казки, що особливо виявляється на початковому етапі становлення фольклористики. Так, М. Костомаров у 40-х роках XIX ст. публікує казку під назвою “Торба”, яка в усному побутуванні відома під назвою “Про дві торбинки”. У фольклорній традиції назви казок виконують номінативну та інформативну функції. Для фольклорної казки найчастіше використовуються заголовки персонажні та такі, що окреслюють основну тему казкового тексту. Не відкидаючи спорідненості літературної та фольклорної казки, варто зазначити, що авторські твори мають досить відмінні й значно ширші функції заголовків.

Орієнтуючись на класифікацію російської дослідниці А. Ламзиної [1, с. 252], заголовки літературних казок поділяємо на такі групи: заголовки, що презентують основну тему чи проблему, відображену автором у творі (“Чому кріт не з’являється на світ”, “Чому в зайця не болять зуби” М. Стельмаха, “Про Тхора-Тхорища” М. Жука); персонажні заголовки (“Цар Плаксій і Лоскотон” В. Симоненка, “Чотири вітри” П. Воронька, “Мисливець Хрін та його пси”, “Водяничок” О. Олеся); заголовки, що створюють сюжетну перспективу твору (“Як починається весна”, “Як ремез розбив кригу” М. Стельмаха, “Сон української ночі, або Мандрівка козака Мамає довікола світу” І. Чолгана); заголовки на позначення часу і простору (“Лісова казка”, “Хатка в березовім лісі” М. Стельмаха). Варто відзначити, що у казкотворчості одного письменника можуть бути присутні різні типи заголовків. Так, власне у незначному за обсягом казковому доробку М. Стельмаха простежуються всі визначені А. Ламзиною типи заголовків. Проте авторіві вдалося зберегти притаманні фольклорним казкам функції заголовків – номінативну та інформативну. Заголовки літературних казок випереджають відповідні поетичні чи прозові тексти, відділяють їх від наступних і несуть інформацію про тематику твору, час і місце (таким чином, вже у “передтекстовий період” заголовок впливає на потенційного читача, формуючи ефект очікування і прогноз щодо твору в цілому).

У назвах авторських казок спостерігаємо й жанровизначальні заголовки, які відображають кваліфікативні оцінки автора, у даному випадку демонструють авторське визначення жанру. Досить часто, формуючи розділи власних збірників, письменники виокремлюють казки. Інформація про авторське визначення жанру може звучати і в самих назвах творів “Казка про гадюку й орла, або невдячного приятеля”, “Казка про бика й метелика”, “Казка про кулі зла”, “Казка про яян”,

“Казка про мандрівника”, “Казка про дракона, шевця, що не вмів дарувати заподіяної йому кривди, та інших”, “Казка про кулі зла” Е. Андієвської, “Степова казка” Г. Тютюнника.

Проте у назвах казкових творів авторська вказівка на жанр не завжди є відповідною. Так, до казкових творів відносять “Думу про Трьох Вітрів” (1917) П. Тичини. Хоча поет окреслює у заголовку інший фольклорний жанр – думу, названий твір виявляє жанрові характеристики казки: фантастичність, вибудову сюжетоструктури за специфічними традиційними законами фольклорної казки, трансформацію народної традиції. Специфіка таких заголовків полягає в тому, що вони водночас конкретизують і узагальнюють значення. Конкретизація стосується збереження авторського світобачення, наявності певних кодів у заголовках. Узагальнення вказує на авторську установку стосовно жанрової форми тексту. Стосовно двоїстої природи функцій заголовку висловлювався Р. Барт: “Функція заголовку полягає у маркуванні початку тексту, тобто у конституюванні тексту як товару. Тому кожний заголовок має кілька одночасних значень, серед яких особливо важливим є два: (1) те, про що заголовок говорить, пов’язане із конкретним змістом тексту, якому він передує, (2) вказування на те, що надалі буде літературна “річ” (яка насправді є товаром); іншими словами, заголовок завжди має двояку функцію: оголошування і вказування” [2, с. 388]. Так, названі заголовки творів Е. Андієвської із авторським визначенням “Казки”, містять домінантні ознаки сучасної літературної казки: фантастичність, тісний зв’язок викладених подій із реаліями сучасного життя, авторською інтерпретацією традиційної бінарної опозиційності “добро-зло” тощо. Одночасно вони засвідчують оригінальне авторське світобачення, яке викладене із залученням лише окремих елементів, характерних для традиційної казкової оповіді. Письменниця демонструє символічність заголовків, виносить у їх звучання авторські неологізми (“Казка про яян”). Задане у заголовку слово програмує весь текст, формуючи категорію зв’язності. При цьому усвідомлення і розуміння значення відбувається ретроспективно, під час повернення до заголовка після завершення прочитання твору. Заголовок, з якого почалося знайомство з казкою, виявляє власне глибоке символічне значення, зв’язує початок і кінець твору.

Для заголовкових назв казок характерна лаконічність. Але трапляються і винятки. Досить конкретна вказівка на зміст твору міститься в “Казці про дракона, шевця, що не вмів дарувати заподіяної йому кривди, та інших” Е. Андієвської. Сформульований авторкою заголовок не розкриває ідею казки, у якій образи злотворців постають у тісному взаємозв’язку з обставинами та настроями, що панують у суспільстві, тобто напряду залежать від пріоритетів людського соціуму. Авторка порушує питання, які не є характерними для казок. Це питання влади та тиранії, тоталітаризму, існування індивідуальності під тиском масової свідомості. Розкриття важливих морально-етичних,

філософських настанов та символічний підтекст творів письменниці дозволили означити ці твори як казки-притчі. Назва аналізованого твору настільки глибоко закодована, що її декодування можливе лише після прочитання твору.

Однією з функцій заголовків є їх імпліцитна адресність. Використовуючи демінутив у заголовках (“Бурячок і їжачок”, “Маленька Оленка”, “Хатка в березовім гаю”), М. Стельмах, не називаючи адресата, все ж спрямовує свої тексти дітям. Такі функції заголовку є цілком виправданими, оскільки для літературних казок досить часто характерна двоадресність, яку Н. Копистянська визначає як таку, що “має подвійного адресата: дітей і дорослих, оскільки може сприйматися на рівні фабульному, на рівні філософському [3, с. 88]”.

Заголовки казок М. Стельмаха виявляють і код національної приналежності, який зосереджується у використанні виразно українських імен та прізвищ. Такий авторський підхід помітний і в самих текстах. Зокрема, у “Лісовій казці”, яка має підзаголовок “За народними мотивами”, автор створює художній світ, у якому нарівно співіснують люди та тварини. Він використовує традиційні українські імена (Маринка), надає характерні для української традиції імена тваринам. Якщо окремі клички тварин мають нейтральне емоційне забарвлення (Рябко, Мурчик), то інші є досить промовистими і демонструють свідому архаїзацію автором тексту. Таким є ім’я барана Рахуби, яке за словником Б. Грінченка потрактовується як “метушня” та “клопоти”. Тобто автор умотивовує таким іменем розгортання конфлікту твору, який розпочався з необережного поводження тварини. Таким же промовистим є ім’я вовка – Хапець, через яке вгадується відповідне джерело – дієслово “хапати”.

Інформативну функцію виконують назви літературних казок, які повторюють фольклорні відповідники. Це казки Н. Забіли “Кирило Кожум’яка”, “Казка про Іллю Муромця”, “Козак Мамарига”, П. Тичини “Дударик”, “Івасик-Телесик”. Використання назв з усної словесності для власних творів засвідчує не лише орієнтацію авторів на фольклорні тексти, а й на їх діалог з іншими текстами (у даному випадку з уснопоетичними). Якщо інформативність заголовків, які містять власне ім’я, містить соціальні та символічні конотації (присутність соціоетнічного коду, ефект відчуття соціального середовища), то в даному випадку таке кодування пов’язується із автором лише як його свідомий вибір уснопоетичного відповідника, засвідчує свідоме звернення до фольклорних джерел і потребує для розуміння назви додаткової інформації: знання літературного контексту, долучення (за умови наявності) інформації підзаголовків.

Так, твір П. Тичини “Івасик-Телесик” мав дві редакції 1924 року та 1965 року. Окремим виданням він опублікований у 1927 році під назвою “Івасик-Телесик. Казка. В переробці П. Тичини”. Це видання із зазначенням “В переробці” чітко наголошує на його народнопоетичне

джерело. Ключовим тут стає саме слово “переробка”, яке вказує на усвідомлену авторську установку на зміну уснопоетичного тексту.

Ще однією особливістю функцій заголовків казкових текстів, що потребують докладнішого висвітлення, є їх вказівка на час та простір, які формують особливі хронологічні та географічні коди. Назви казок М. Рильського “Чарівний город”, “Король”, “Казка про щастя” мають символіко-філософський характер. У всіх казках М. Рильського домінує прагнення автора через об’єднання казково-фантастичного і реального зрозуміти сенс дійсності, пояснити особливості духовного світоустрою, можливості його розвитку і місце людини в нім. У цих казках ми можемо бачити яскраво виражену морально-етичну основу у поєднанні з соціально-історичною, актуальною проблематикою.

Отже, заголовки авторських казок презентують їх різні типи. Характерною особливістю є жанровизначальні функції назв таких творів. Зберігається двоїста природа функцій заголовків, яка зосереджується на оголошуванні та вказуванні. Однією з функцій заголовків є їх імпліцитна адресність. Заголовки казок виявляють хронологічний код та код національної приналежності.

Список використаної літератури

1. Ламзина А. Заглавие / А. Ламзина // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под редакцией Л. В. Чернец.– М. : Высшая школа, 1997. – 337 с. **2. Барт Р.** Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 385 – 405. **3. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : Паїс, – 2005. – 368 с.

Смірнова Н. П. . Функції заголовків літературних казок

У статті робиться спроба з’ясування особливостей заголовків літературних казок ХХ ст., їх зв’язку із жанровою природою творів. Виокремлюються інформативна, жанровизначальна, номінативна функції. Доводиться, що назви літературних казок виявляють хронологічний код та код національної приналежності.

Ключові слова: літературна казка, заголовок, функція.

Смирнова Н. П. . Функции заголовков литературных сказок

В статье делается попытка выяснения особенностей заголовков литературных сказок ХХ в., их связи с жанровой природой произведений. Выделяются информативная, жанроопределяющая, номинативная функции. Доказывается, что названия литературных сказок проявляют хронологический код и код национальной принадлежности.

Ключевые слова: литературная сказка, заглавие, функция.

Smirnova N. P. Function of Headers of Literary Fairy Tales

This article attempts to clarify the features of literary fairy tales' titles of the twentieth century, their connection with the genre of the works. The informative, genre-defining, nominative functions are defined. It is proved that the titles of literary fairy tales show the chronological code and the code of nationality.

Key words: literary fairy tale, title, function.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Шестопалова Т. П.

УДК 821.161.2

Г. В. Швець

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
З ПОГЛЯДУ ЖИТТЄВОЇ ПОЗИЦІЇ “ПРАВО НА ЖИТТЯ”
(ПРОБЛЕМА АБОРТУ ТА ДІТОЗГУБНИЦТВА)**

Людина, живучи в сучасному світі, часто ставить перед собою питання: яка важливість життя, вибору важливішого перед менш важливим, корисного перед шкідливим? Суспільне середовище, потреби, інтереси, цінності, ціннісні орієнтації, соціальні норми зумовлюють формування та існування життєвої позиції особистості. Що стосується життєвої позиції – це орієнтація особистості у навколишньому світі та середовищі, у тому числі ціннісна орієнтація, її ставлення до інших людей, готовність до здійснення певних дій, форми і способи цього здійснення [5, с. 314].

На нашу думку, яблуком розбрату сучасного суспільства є позиція “право на життя”. Концепція “право на життя” виступає центральним поняттям у дебатах на такі теми як смертна кара, евтаназія та аборт. Серед названих резонансною є проблема абортів. Адже, одним з найбільш спірних питань сучасності, яке турбує науковців, є питання життя та проблема визначення особи: коли починається людське життя? Чи можна вважати особою ненароджену дитину?

Доктор Джеф Колозе (Дейтон, штат Огайо) написав численні праці за своїм основним дослідженням. Учений досліджує, яким чином питання про-життєвої позиції (аборт, дітовбивство та евтаназія) розглядається в американській літературі, зокрема белетристиці. Результат його роботи – книга “Етичний аналіз зображення абортів в американській літературі (Драйзер, Хемінгуей, Фолкнер, Дос Пассос, Бротіган та Ірвінг)” [21].

Сучасні дослідники України та країн пострадянського простору (О. Лабащук “Материнський меморат як тематичний різновид неказкової прози” [9], Є. Грицак “Дитина в українських народних повір’ях” [3], З. Кузеля “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу” [8], М. Грушевський “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу” [4] та інші) часто звертаються до образу дитини та матері, питання материнства / батьківства, але й досі не було повного та чіткого дослідження образу ненародженої дитини чи питання материнства / батьківства саме з точки зору позиції “право на життя”.

Актуальність теми обумовлена інтересом до проблеми абортів не лише у світі, а й в Україні. Ситуація, яка склалася в світі, свідчить про наявність у ній двох тенденцій: з одного боку, криза в сфері культури в цілому і, зокрема, духовної культури; з іншого боку – бажання упорядкувати духовне життя та осмислити його. Обидві ці тенденції і їх зіткнення в сучасній культурі народжують зацікавлення наслідками сексуальної революції останніх років, основним з яких є проблема абортів.

Досі ні в Україні, ні в країнах пострадянського простору не було проведено вагомих досліджень у галузі літератури, автори яких проаналізували б зразки текстів, у яких показано життєствердну чи, навпаки, життєзаперечну позицію.

Метою нашого дослідження є показати приклади текстів української літератури, у яких зображується проблема абарту та дітозгубництва.

Нашими завданнями є:

- 1) продемонструвати приклади текстів української літератури, у яких зображується проблема абарту та дітозгубництва;
- 2) проаналізувати ці тексти з точки зору позиції “право на життя”.

Предметом дослідження виступають тексти української літератури: фольклор, поеми, лірична поезія, оповідання, романи.

“Сфера особиста і недоторкана, кохання водночас глибоко відбивається на житті суспільства, бо воно творить дітей”, – писав В. Сухомлинський. [15, с. 184]. Проблеми суспільства відображаються як у світовій, так і в українській літературі. Так, питання дітовбивств піднімалися ще у народних оповідях, піснях, міфах, баладах.

Українська міфологія донесла нам безліч переказів та легенд про згублених матерями дітей, зокрема, потерчат і мавок. У зразках українського фольклору кінця XVIII – поч. XX ст. натрапляємо на численні приклади осудливого ставлення до дітозгубниць. За те, що “прекрасная вельможенька... сина... понисла в Дон топить”, “у городі у Павловськом у колокол б’ють – уже ж тую вельможеньку та й на суд бируть” [7, с. 73]. Дівчину, яка “сім синів породила та й у воді потопила”, Господь суворо карає: “як тільки дівка в церкву вийшла, то по коліна в землю вийшла” [7, с. 75]. За те, що Катерина втопила сина у криниці,

“Катерину піймали, назад рученьки зв’язали. Та й повели перед пана, перед пана-капітана: “Ой пане наш, капітане, Що хотіте, те й робіте, душі з тілом не губіте! Що хотіли, те й робили, – Душу з тілом розрізнили” [6, с. 386]. Ще одним яскравим прикладом є цитата з балади “А в нашому Василькові новина стала”:

“Ой став же пан соцький думать та гадать,
Яку (би) цій Буйнистрівні кару загадать?
У неділю пораненьку в всі дзвони гудуть,
Молодую Буйнистрівну в три нагайки тнуть.
Ой узяли Буйнистрівну під білії боки,
Да вкинули Буйнистрівну у Дунай глибокий” [1, с. 396].
Дітозгубництво – провідний мотив поем та поезій Т. Шевченка.

Так, у поемі “Наймичка” (1845) героїня “про вдову співала, як удова в Дунаєві синів поховала” [20, с. 259]:

“Тихий, тихий Дунай!
Моїх діток забавляй.
Ти, жовтенький пісок,
Нагодуй моїх діток;
І скупай, і сповий,
І собою укрий!” [20, с. 259].

Дітозгубництво описується Шевченком у “Русалці” (1846):

“Пливи, пливи, моя доню,
Дніпром за водою.
Та впливи русалкою
Завтра серед ночі” [20, с. 300].

Страшну смерть за вбивство дитини присудила громада титарівні з однойменної поезії (1848) Т. Шевченка:

“Ой узяли безталанну,
Закували у кайдани,
Сповідали, причащали,
Батька, матір нарікали,
Громадою осудили
І живу положили
В домовину!.. й сина з нею!
Та й засипали землею!” [20, с. 390].

М. Хвильовий одним з перших в українській літературі говорить про аборт устами Карпа Сидоровича з оповідання “Із Вариної біографії” (1928): “Але зачем ти, дєтка, завагітніла? Зачем не зробила аборту? От що мене мучає!” [19, с. 322].

У. Самчук у своєму романі “Марія” (1933) описує саму процедуру: “Пішла до якоїсь баби. Та патралась у ній, виривала живе тіло, ніби залізом гарячим випікала плід. Ціпила Марія зуби, янчала, заливалася кров’ю, але терпіла” [14, с. 66]. Автор також змальовує відчуття Марії після аборту: “Вернулася до Корнія хвора, але порожня, мов вилущений стручок” [14, с. 66].

Окрім цього, автор наголошує на страху героїні перед можливим наступним абортom з наказу коханого: “Марія знов почувла вагітність. Операція не пошкодила. Тішилася, але боялася сказати Корнієві. А що, як знов пошле до тієї страшної баби?” [14, 70].

В. Сухомлинський стверджував, що кохання, шлюб та дітонародження – “найбільш горда і найбільш вразлива, найприхованіша і найвідкритіша для вразливості сфера людської свободи” [15, с. 184]. Не дивно, що саме ці теми – кохання, материнство, батьківство, шлюб, сім’я – є провідними у сучасній літературі (Л. Тарнашинська, О. Печорна “Грішниця”, О. Забужко “Сестро, сестро”, Л. Романчук “Софія. Не залишай... (Книга 1). Не залишай мене... (Книга 2)”). Однак постають вони не невинними й чистими, як це спостерігалось у класичних творах (І. Франко, Леся Українка, І. Карпенко-Карий, М. Рильський, В. Сосюра, Д. Павличко). Забуваючи про наслідки бажання плотських втіх, героїні змушені вдатись до абортy як можливого виходу із ситуації, що склалась.

“Таке собі симпатичне дівча, що гралося в дорослі ігри” [10, с. 233] описує О. Печорна у романі “Грішниця” (2011). Ліна – повія-дівчинка йде на аборт, який закінчився для неї смертю: “Нашу дівчинку привезли, коли вже почало темніти, – бліду й виснажену, немов її чавили” [10, с. 235].

Про наслідки абортy пише й невідома авторка оповідання “Сповідь” – Х., котра сама будучи матір’ю двох дітей, зважилась на вбивство третьої: “...я чужа своїм дітям. ... Після того вчинку я втратила щирість з своїми дітьми, з своїм чоловіком” [18, с. 1].

Л. Романичук у романі “Софія” (2010) описує ставлення героїні до абортів, які сама ж виконує (Софія – гінеколог): “...доведеться сьогодні аборти робити їй, Софії. ... Тяжко зітхнувши, немов ішла на муки, Софія, лиха на усіх на світі, пішла в малу операційну. По дорозі нагримала на студенток... причепилася до санітарки... шугонула відвідувача...” [13, с. 97].

Не оминають питання абортів і сучасні автори, не відомі широкому колу читачів. Василь Федорів в оповіданні “Аборт” описує світ, у якому вони легалізовані: “Закон називається “Про аборти” і містить класифікацію шістнадцяти видів абортів. У ньому детально розписані усі вимоги до батьків, які хочуть позбутися дитини, їхні права і обов’язки” [17].

У ряді творів (В. Попелюшка “Хресна дорога ненародженої дитини” [12], О. М. Полозенко “Монолог ненародженої дитини” [11], О. Туринська “Німіий крик” [16], ГаляВуд “Навіщо, Літо?” [2], kotenok73 “Сповідь ненародженої дитини” [22], nadionchik “Щоденник ненародженої дитини” [23] та ін.) розповідь ведеться від самої дитини, котра усвідомлює, що їй хочуть позбутись, або розповідає власні відчуття під час абортy: “Я – зайвий. І не знати мені пелюшок... Купаюся я в ласкавому теплі твого лона, мамо, та відчуваю, що мені не жити. Ти не хочеш, щоб я жив” [11], “Літо не прийде. Не до мене. Ні сьогодні. Ні

завтра. Ні ніколи” [2], “Я чую, мамо, всі твої думки – Вони про те, аби мене убити” [12], “А на дев’ятий тиждень був останній стук Із мами вирвали мене, сказавши: “Хух...” [23].

Отже, ми показали приклади текстів української літератури, головною темою яких є дітозгубництво й аборт. Проаналізувавши вибрані твори, можна ствердити, що аборт і дітовбивство суворо засуджуються авторами як давніх так і сучасних творів.

Список використаної літератури

1. А в нашому Василькові новина стала. // Балади (кохання та дошлюбні взаємини). / Відпов. ред. М. Пазяк. – К.: 1987. – 472 с.
2. ГаляВуд “Навіщо, Літо?” – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://libra.kiev.ua/list_lyr.php?show_id=16177&page=1.
3. Грицак Є. Дитина в українських народних повір’ях. / Є. Грицак. – Неопалима купина. – 1995. – № 5 – 6. – С. 95 – 96.
4. Грушевський М. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу // Матеріали до українсько-руської етнології. / М. Грушевський. – Т. IX. – Львів, 1907. – 262 с.
5. Губерський Л. В. Філософія. : Навч. посіб. – 3-тє вид., стер. / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. ; [За ред. І. Ф. Надольного.] – К. : Вікар, 2003. – 457 с. – (Вища освіта ХХІ століття).
6. Ей, ковалю-коваленьку. // Балади (кохання та дошлюбні взаємини). / Відпов. ред. М. Пазяк. – К., 1987. – 472 с.
7. Квітка К. Українські пісні про дітозгубництво. // Етнографічний вісник. / К. Квітка – Кн. 4 (за головним редагуванням А. Лободи та В. Петрова). – К., – 1927.
8. Кузеля З. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу // Матеріали до україно-руської етнології. / З. Кузеля. – Т. VIII. – Львів, 1906.
9. Лабащук О. В. Материнський меморат як тематичний різновид неказкової прози. / О. В. Лабащук. – Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27–28 серпня 2008 року). – Харків: АТОС, 2008 – 278 с.
10. Печорна О. Грішниця. / О. Печорна ; [передм. М. Іванцової] – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2011. – 288 с.
11. Полозенко О. М. “Монолог ненародженої дитини”. // Полозенко О. М. Секрет бытия. – Дніпропетровськ : ІМА-прес. – 2010. – 142 с. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.bizslovo.org/content/index.php/ru/moralnist/168-moralnist/713-monolog-nenar-dytyny.html>.
12. Попелюшка В. “Хресна дорога ненародженої дитини” – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://djublyk.at.ua/index/0-18>.
13. Романчук Л. Софія. Не залишай... (Книга 1). Не залишай мене... (Книга 2) / Л. Романчук. – Тернопіль : Богдан, 2010. – 624 с.
14. Самчук У. О. Марія. Хроніка одного життя: Роман. / У. О. Самчук. – Підгот. тексту та післямова С. П. Пінчука. – К.: Рад. письменник, 1991. – 190 с.
15. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. В 5-ти т. – Т.1 / В. О. Сухомлинський. – К. : Радянська школа, 1976. – 654 с.
16. Туринська О. “Німіий крик”. – [Електронний ресурс] – Режим

доступу : <http://www.kyrios.org.ua/blogi/entry/nimij-krik-vid-nenarodzhenoyi-ditini.html>. **17. Федорів В.** Аборт. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://gak.com.ua/creatives/1/930>. **18. Х.** Сповідь. / Х. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.family-institute.org.ua/tl_files/photo%20pro-life/Library/spovid.pdf. **19. Хвильовий М. Г.** Сині етюди: Новели, оповідання, етюди. / М. Г. Хвильовий. – Упоряд. та передм. І. Ф. Драча; Прим. та комент. П. І. Майданченка. – К.: Рад. письменник, 1989. – 423 с. **20. Шевченко Т. Г.** Кобзар. / Т. Г. Шевченко. – К.: Дніпро, 1974. – 623 с. **21. Koloze, Jeff.** An Ethical Analysis of the Portrayal of Abortion in American Fiction: Dreiser, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Brautigan, and Irving. – Edwin Mellen Press, 2006. – 375 p. **22. kotenok73** “Сповідь ненародженої дитини”. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://blog.meta.ua/communities/vo-sne-i-naуavu/posts/i939279/>. **23. nadiorchik** “Щоденник ненародженої дитини”. – [Електронний ресурс]–Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/getpoeem.php?id=151414>.

Швец Г. В. . Дослідження текстів української літератури з погляду життєвої позиції “право на життя” (проблема абортів та дітозгубництва)

З погляду з позиції “право на життя” в Україні та світі. Осмислюється життєва позиція “право на життя” та її відображення у текстах української літератури. Досліджуються вибрані літературні тексти, основною темою яких є аборт та дітозгубництво.

Ключові слова: життєва позиція “право на життя”, українська література, аборт, дітозгубництво, ненароджена дитина.

Швец Г. В. . Исследование текстов украинской литературы с точки зрения жизненной позиции “право на жизнь” (проблема аборта и детоубийства)

В статье автор рассматривает состояние изучения и анализа текста с позиции “право на жизнь” в Украине и мире. Осмыслиется тема жизненной позиции “право на жизнь” и ее отображение в текстах украинской литературы. Исследуются выбранные литературные тексты, где основной темой является аборт и детоубийство.

Ключевые слова: жизненная позиция “право на жизнь”, украинская литература, аборт, детоубийство, нерожденный ребенок.

Shvetc G. Studies in Ukrainian Literature in Terms of Social Life “Right to Life” (Problem of Abortion)

In the article the author considers the state of text studies and analysis from the right to life standpoint. The right to life standpoint and its representation in Ukrainian literature texts are interpreted. Chosen literary texts, the main theme of which are abortion and infanticide, are researched.

Key words: right to life standpoint, Ukrainian literature, abortion, infanticide, unborn child.

Стаття надійшла до редакції 29.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.ф.н., доц. Стоколос-Ворончук О. О.

УДК 82.09:82./6/.2+929 Маланюк 477.65

Т. С. Яровенко

**АКТУАЛЬНІСТЬ ВНЕСКУ КІРОВОГРАДСЬКИХ НАУКОВЦІВ
У СТВОРЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО (МАТЕРИКОВОГО)
НАПРЯМКУ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЄПISУ І ТВОРЧОЇ
СПАДЩИНИ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА**

Незважаючи на, здавалося б, всеохопний аналіз поетичної, прозової та літературно-критичної спадщини Є. Маланюка, проведений науковцями зарубіжжя та України, проблема вивчення творчого доробку поета залишається актуальною через низку причин. Актуальність обумовлюється цілком об'єктивними чинниками: маланюкознавство поповнюється працями автора, які не були опубліковані до цього часу у вітчизняній літературі і, відповідно, не знайшли повноцінного відбиття у науковій обсервації. Тому метою запропонованої студії – через аналіз знакових для літературно-критичної, теоретико-літературознавчої та історико-літературної практики Є. Маланюка – встановити головні ідейно-естетичні доміанти його мистецько-культурологічної концепції, з'ясування головних принципів і прийомів осмислення літературних явищ; побачити оригінальність поетичного, літературно-критичного доробку Є. Маланюка на тлі аналогічних явищ у підрадянській Україні та близькому авторові емігрантському середовищі на основі дослідницьких практик літературознавців-краян.

Вченими Кіровоградщини здійснено значний внесок у розвиток материкового маланюкознавства, про що промовляє факт проведення першої Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка (травень 1997 р.). У зорганізованому зусиллями кіровоградців Л. Куценка, Г. Клочека, В. Марка науковому форумі взяли участь представники практично всіх регіонів України і вчені зарубіжжя: Ю. Войчишин (Канада), М. Неврлий (Словаччина), А. Моравкова (Чехія), А. Зельвак (Польща) [1], Ю. Барабаш (Росія), З. Ульбрехт та І. Качуровський (Німеччина) [2].

У свою чергу літературознавці та лінгвісти степової Еллади засвідчують розмаїття напрямків вивчення спадщини видатного краянину, про що говорять назви бодай кількох досліджень: “Українство

як етноментальний та духовний феномен у світлі історіософської та художньої думки Євгена Маланюка”, “Поетичне слово як фактор формування національно свідомої особистості /на матеріалі творчості Євгена Маланюка і Ліни Костенко”/ (Ю. С. Барабаш), “Українська ідея у контексті творчості Євгена Маланюка” (Г. Бондаренко), “Євангелія піль” Є. Маланюка: точка зору як смисловий чинник” (О. Семенець) [3]; “Про методологію літературознавчої есеїстики Євгена Маланюка” (Г. Клочек), “Тропи зі складником “золото”, “золотий” у поетичному світі Є. Маланюка” (В. Марко) [4]; “Князь духа і мислі” [5, с. 68 – 69], “– Володимир Винниченко і Євген Маланюк як два полюси української ідеї” (Г. Клочек) [6, с. 3 – 11]; “Іван Мазепа в історичній публіцистиці Євгена Маланюка” (В. Панченко) [7, с. 291 – 299]; “Поетика акмеїзму і мовно-образна парадигматика творчості М. Гумільова і Є. Маланюка” (О. Семенець) [8, с. 162 – 171] та інші.

Із публікації статті Мікулаша Неврлого “Євген Маланюк: воскресіння” (1989) починається повернення поета в Україну і започатковується вітчизняне (материкове) маланюкознавство [9, с. 6 – 7]. Розвиткові названого літературознавчого напрямку сприяє розширення дослідницької бази: у періодичних виданнях друкуються поетичні та есеїстичні твори Є. Маланюка [10]. Оприявнюються додаткові першоджерела, зокрема епістолярій [11, с. 16 – 22; 12, с. 50 – 54]. 1990 року у часописі “Прапор” друкується підбірка творів Є. Маланюка у рубриці “Поети української діаспори” з післясловом І. Дзюби “Поезія вигнання”, яке стає своєрідним начерком програми вивчення творчості Є. Маланюка [13, с. 131 – 136].

На початок 1991 року формуються дослідницькі стратегії і завдання маланюкознавства: 1) Реконструкція життєвого і творчого шляху Є. Маланюка, формування уявлення про особистість митця (Л. Куценко, Н. Лисенко, Ю. Ковбасенко). 2) Дослідження націософії та історіософії Є. Маланюка на матеріалі поетичного доробку: поняття “філософії чину”, апокаліптичність художнього мислення, інвективність, державотворча тема і стратегія (М. Неврлий, Г. Клочек, М. Крупач, Л. Талалай, Ю. Ковалів). 3) Компаративістика (Л. Куценко, О. Гольник) [14].

Відповідно науковим напрямкам дослідження творчої постаті Є. Маланюка формуються й наукові осередки маланюкознавства – наукові школи.

Львівська школа (Т. Салига (упорядник творів Є. Маланюка) та М. Ільницький). Літературознавчі орієнтири: дослідження стильової манери Є. Маланюка (взаємодія неокласики і символізму). Специфікою розвідок є те, що через пріоритетність націософських мотивів у ліриці Є. Маланюка вчені розглядають його творчість у контексті розвитку західноукраїнської модерної лірики (Ільницький веде генеалогію від “Молодої Музи”, наголошуючи на її близькості націоборчим інтенціям поляків і чехів і зупиняється переважно на стильових домінантах творчої

спадщини Є. Маланюка). Те саме робить і Т. Салига: його завданням є з'ясувати провідні теми та образну систему лірики Є. Маланюка (перевага віддається концептуальним творам націоналістичного характеру – формується концепція України – степової бранки, тема “варязької весни”) [15].

Київська школа (про неї варто говорити умовно, тому що дослідники тотально досліджували певну естетичну проблему, а Є. Маланюк потрапляв у коло її репрезентантів як дослідницький матеріал). Завданням О. Астаф'єва була структурно-семіотична інтерпретація лірики української еміграції, вивчення природи зміни стильових моделей в історичному проміжку 1945 – 1990 рр., законів семантичних трансформацій, якими варіюють письменники у межах однієї і тієї ж системи, дослідження того, як “часткові” моделі світу вписуються у єдиний контекст української літератури ХХ ст. і світової загалом. Тобто йшлося про дискурсивну стратегію художнього світу того чи іншого митця: ідейна домінанта формує стильову стратегію твору. Він іде від стилю твору до розуміння центральної ідеї художнього світу митця, яка дає розуміння знакової природи його лірики, розуміння його естетичної стратегії. Відносно Є. Маланюка дослідник говорить про катастрофізм мислення поета, як загострене (апокаліптичне) відчуття кінечності буття. Зовнішній фактор – нестабільність часу (війни, революції, нагнітання духовної стагнації, посилення психологічної тривожності О. Шпенглера і Х. Ортеги-і-Гассета). Як наслідок, тривожність переростає в катастрофізм, що виявляється в есхатологічній стратегії поетичної образності та тематики, а також в декадентській риторичній й настроєвості його лірики. Вперше пояснюється амбівалентність раціо та емоціо в ліриці Є. Маланюка [16, с. 30].

Кіровоградська школа (Л. Куценко, О. Кухар (Гольник)). 1989 року Л. Куценко знайомиться із творами Є. Маланюка. Необхідно звернути увагу на земляцтво поета і дослідника його життя і творчості (“Уривок з поеми”, де згадується Торговиця, Скаліве, Синюха – місця близькі Л. Куценку). У колі зацікавлень вченого – літературне краєзнавство, чому сприяло подвижництво особисто М. Смоленчука та його історико-літературно-краєзнавчої школи. Тому перед вченим постає перше завдання: встановити походження поета, реконструювати його материкову доеміграційну біографію.

Розпочалася тривала робота в архівах області, збирання інформації, пошук родичів, у результаті чого постав перший ескіз літературного портрета Є. Маланюка – “Боян Степової Еллади” [17, с. 56]:

- завданням було реконструювати біографію Є. Маланюка;
- праця містить багатий і новаторський архівний матеріал;
- центральна дослідницька теза: Батьківщина як фактор ментально-інформаційного поля формування світогляду, мислення, етичної системи майбутнього митця.

Для створення цієї дослідницької методології використовуються літературознавчі портрети Сент-Бева – засновника біографічної школи в літературознавстві. Йдучи за Сент-Бевом, Л. Куценко робить крок у розкритті творчої індивідуальності поета (настанова внутрішня – сформувані теорію елітарності як специфічної ознаки особистості, що виявляється у її мисленні, творчості, поведінці. Л. Куценко обстоє теорію елітарності як визначального націєтворчого та історіотворчого фактору життя народу і переносить її на практичне дослідження постаті Є. Маланюка).

Дані здобуваються літературознавцем у подорожах до Варшави, Чехії, а також завдяки особистому знайомству з Богданом Маланюком – сином поета. Робота в зарубіжних архівах окреслює нові напрямки обсервації життя і творчості митця, серед яких насамперед виділяємо: дослідження еміграційного кола спілкування; реконструкція європейського періоду творчості поета, її типологічні та генетичні зв'язки із доробком Й.-С. Махара і Ю. Тувіма – теорія націософії (компаративний аналіз: чехи / українці, поляки / українці). Фактично Л. Куценко іде шляхом самого Є. Маланюка, який, зіставляючи українську ментальність із ментальністю інших слов'янських “колонізованих” народів, приходив до невтішних висновків щодо української ментальної ущербності; розробка теми історичних взаємин України і Польщі та Чехії як європейського культурного центра.

Таким чином, Л. Куценко ставить перед собою завдання реконструювати життєвий і творчий шлях Є. Маланюка, побачити динаміку формування його світогляду, окреслити фактори, які на нього вплинули: родина, сім'я, традиції, родичі, родинна драма (смерть матері) – трагічний образ жінки в ліриці Є. Маланюка; Єлисаветград, училище – формування особистості Є. Маланюка (освіченість, знання європейської культури та історії, зокрема античності); кохання Є. Маланюка (пошук стосунків з О. Юзковою), зв'язок із лірикою; перші проби пера російською мовою (реконструкція із архіву); армія та війни (формування національної самовідомості); еміграція – драма вояка, яка народжує мислителя і поета (перша публіцистика, поезія); вплив Д. Донцова на кристалізацію історіософської та націософської позиції Є. Маланюка (питання взаємовпливів і співпраці й досі не вирішене); перебування в колі поетів і поза ним (утверджує думку про індивідуалізм Є. Маланюка).

Американський період життя і творчості Є. Маланюка Л. Куценко розробляє після поїздки до Нью-Йорка і роботи в архівах УВАН (2002 р.) [18, с. 195 – 216].

Визначаємо тезисно найважливіші здобутки напрацювань дослідника і маланюкознавчої школи Л. Куценка в цілому:

1) Позиція дослідника і мотивація у вивченні творчої постаті Є. Маланюка. Зовнішні чинники: близькість історичної ситуації (відродження державності 1991 року, питання національного відродження, повернення забутих і втрачених імен, зокрема

літературних, питання стратегій розвитку української нації, формування концепції національного розвитку і вироблення стратегій її втілення) до подій 1918 – 1921 рр.; краєзнавчий інтерес до постаті Є. Маланюка обумовлений особистими дослідницькими вподобаннями автора; внутрішні чинники: постать Є. Маланюка стає формотворчою для світогляду, життєвої позиції, дослідницького мислення самого Л. Куценка (ідея елітарності та еліти як формотворчого чинника нації) – через Маланюка Куценко знаходить підтвердження своїм роздумам про важливість еліти як духовного провідника нації, з чого постає питання “здорової” еліти – націоцентричної і патріотичної.

2) Сутність авторської методології дослідження. У Л. Куценка в стратегії дослідження творчості Є. Маланюка провідним був пошуковий і накопичувальний етапи дослідницької діяльності. Базою дослідження стає пошукова робота (архіви, спілкування із живими свідками, поїздки місцями, де перебував Є. Маланюк, налагодження контактів із його сучасниками, родичами, тими, хто його пам’ятав). Це формує цінність роботи науковця – багата і неоціненна джерельна база дослідження. Автор ставив перед собою мету зібрати якомога більше фактичного матеріалу для того, щоб реконструювати життєвий і творчий шлях письменника, для чого стали в пригоді листування, нотатки, знайомство з українською діаспорою, що особисто знала Є. Маланюка (Наталія Лівицька-Холодна, Б. Бойчук, Б. Рубчак та ін.)

3) Наступним етапом стала реконструкція біографії письменника у тісному взаємозв’язку із соціально-культурними та політичними зрушеннями доби: встановлення причинно-наслідкових зв’язків між подіями у країні і долі людини, подані за хронологічним принципом (мотивація вчинків митця, його позиції зрозумілим стає характер людини); дослідження процесу втілення ідейно-світоглядних переконань митця у творчому доробкові (публіцистика, поезія, проза) – еволюція творчого мислення митця, формування мистецької особистості.

4) Методологія формується під впливом Сент-Бева і маланюківської стратегії дослідження історичних постатей (Є. Маланюк: роздуми про портретування важливих для розвитку нації персон у праці, присвяченій Шальді). Це ж знову нас повертає до розуміння значення еліти в розвитку нації.

Л. Куценко за своєю манерою ближчий Є. Маланюкові: він прагне через аналіз фактів біографії (навіть незначних), відгуків сучасників з приводу, реакцій об’єкта на певні події реконструювати психопортрет Є. Маланюка, зрозуміти його мотивацію, пояснити вчинки, поведінку, поштовхи до творчості, певну тенденційність у творчості, реконструювати зовнішні і внутрішні фактори, які впливали на його мистецьку постать, на його художній світ [19, с. 264].

Поряд з Л. Куценком в кіровоградській школі маланюкознавства необхідно назвати ім’я О. Кухар (Гольник) та її знане в Україні

грунтовне дослідження “Міф у художньому світі Євгена Маланюка” (2002), в якому вченою:

- Здійснена спроба проаналізувати поетичний доробок Є. Маланюка завдяки прийомам і підходам міфокритики. В основу дослідження покладена теорія міфів О. Лосева, здобутки міфокритики (Н. Фрай, Фрезер) і вітчизняної моделі міфокритики (О. Турган, А. Нямцу, А. Антофійчук).

- Досліджено особливості втілення і функціонування міфологем у художньому світі Є. Маланюка (вода, вогонь, світ, світове дерево та ін., Богородиця, трікстер (диявол)), генезу міфологічних мотивів та міфологічних сюжетів і образів у поезії Є. Маланюка, особливості їх авторської трансформації.

- Обґрунтована теза про містицизм як складову світогляду поета, яка детермінувала потужний міфологічний компонент його художньої системи.

- Виявлено, що найбільш художньо реалізованими і трансформованими є біблійні мотиви і сюжети, що впливало із світоглядної специфіки поета (джерело – християнський містицизм з потужним поганським (язичницьким – за О. Кухар) ключем.

- Висунута і обґрунтована теза про вагомість біблійних сюжетів і мотивів для ідентифікації, оцінки та визначення наслідків подій сьогодення у художньому світі Є. Маланюка. Вперше описано молитви Є. Маланюка, досліджена їхня поетикальність.

- Сформована теза про “музичність” поезії Є. Маланюка як на рівні образному, так і формальному. Простежено міфологічне підґрунтя музичності (гармонійності) як світоглядної і поетикальної особливості Є. Маланюка, досліджені її витoki і коріння (рос. поезія срібного віку: генетичні сходження, компаративістський аспект); проаналізовано трансформацію міфологічного концепту “гармонійність”, “музичність” у есеїстичній та поетичній практиці митця.

- Осмислено витoki та досліджено генезу й ідейно-образну реалізацію катастрофізму мислення Є. Маланюка (діалектика апокаліптичного та есхатологічного мотивів).

- Вперше в обіг уведені деякі вірші поета російською мовою, опубліковано уривки із його нотатників, окремі недруковані поезії останніх років (періоду еміграції в США) [20].

Обмежені обсягами статті, на завершення маємо наголосити: традиції старшого і середнього поколінь продовжує талановита молодь. Тому маланюкознавство материкової України має кировоградську літературознавчу школу з солідною академічною традицією і прийнятою естафетою поступу. Відходять назавжди незабутні, залишаючи по собі пам’ять і труд, але є незмінним призначення: служити освіті й науці, що саме по собі означає служити Україні.

Список використаної літератури

1. Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100- річчю від дня народження Є. Маланюка. Частина III. – Кіровоград: КДПУ, 1998. – С. 12 – 19; С. 38 – 52; С. 53 – 55; С. 56 – 60. 2. Там само. Частина II – С. 13 – 16; С. 27 – 28; С. 88 – 95. 3. Там само. – С. 86 – 88; С. 96 – 97; С. 98 – 100; С. 101 – 106. 4. Там само. Частина III. – С. 24 – 31; С. 31 – 38. 5. **Клочек Г.** Князь духа і мислі / Клочек Г. // Кур'єр Кривбасу.– 1997. – № 4. – С. 68 – 89. 6. **Клочек Г.** Володимир Винниченко і Євген Маланюк як два полюси української ідеї / Клочек Г. // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ ім. Винниченка, 1998. – С. 3 – 11. 7. **Панченко В.** Іван Мазепа в історичній публіцистиці Євгена Маланюка / Панченко В. // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ ім. Винниченка, 1998. – С. 291 – 299. 8. **Семенець О.** Поетика акмеїзму і мовно-образна парадигматика творчості М. Гумільова і Є. Маланюка / Семенець О. // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (мовознавство) – Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ ім. Винниченка, 2005. – С. 162 – 171. 9. **Неврлий М.** Євген Маланюк: воскресіння / Неврлий М. // Україна. – 1989. 19 листопада (№ 47). – С. 6 – 7. 10. **Маланюк Є.** Гоголь – Гоголь / Маланюк Є. // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 5 – 16.; Маланюк Є. Історіософічна лірика. Післямова Ю. Коваліва / Маланюк Є. // Київська Старовина.– 1993. – № 2. – С. 22 – 27. 11. Листи Є. Маланюка до Й.-Св. Махара/ Вступ. ст. М. Неврлого // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 16 – 20. 12. **Миронець Н.** “Долю свою складаю в ваші долоні”: (Листи Євгена Маланюка до Ю. Дарагана) / Миронець Н. // Розбудова держави. – 1997. – № 6. – С. 50 – 54. 13. **Дзюба І.** Поезія вигнання // Прапор. – 1990. – № 1. – С. 131 – 136. 14. **Ковалів Ю.** Євген Маланюк / Ковалів Ю. // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 3 – 5.; Ковбасенко Ю. Талант мужності і мужність таланту : Нарис життя і творчості Є. Маланюка / Ковбасенко Ю. // Всесвіт. літ-ра в серед. навч. Зкладах Укр. – 1996. – № 8.; Крупач М. Біля джерел історіографічної поезії Євгена Маланюка / Крупач М. // Укр. літературознавство. – Вип. 57. – Львів, 1993. – С. 95 – 104.; Лисенко Н. “Світла й не “юнацька” книга моя / до 70- річчя видання кн. Є. М. “Гербарій” / Лисенко Н. // Слово і час. – 1997. – № 2. – С. 10 – 13; Талалай Л. Поет української державності (Є. М. – 100) / Талалай Л. // Час. – 1997. – 31 січня. 15. **Салига Т.** Імператив: (Літературознавчі статті, критика, публіцистика) / Салига Т. – Львів : Світ, 1997. – 348 с.; Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20 – 30-х рр. / Ільницький М. – К.: Т-во “Знання України”, 1992. – 48с. (Сер.6 “Кобза” т-ва “Знання” Укр. № 3; Сер. 1 “Укр. відродження: Історія і сучасність б-ки журн.” Пам'ятки України № 2). 16. **Астаф'єв О.** Апокаліпсис Євгена Маланюка / Астаф'єв О. – Ніжин: Просвіта, 1997. – 30 с. 17. **Куценко Л.** Боян степової Еллади : науково-популярна література / Куценко Л. – Кіровоград : Вечірня газета, 1993. – 56 с. 18. **Куценко Л.** Нью-Йорк Євгена Маланюка / Л. Куценко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 141. – С. 195 – 216. 19. **Куценко Л.** Dominus Маланюк: Гло і постать / Куценко Л. – Кіровоград, 2001. – 264 с. 20. **Кухар О.** Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук / Кухар О. – Кіровоград, 2002. – 19 с.

Яровенко Т. С. Актуальність внеску кіровоградських науковців у створення вітчизняної (материкової) гілки дослідження життєпису і творчої спадщини Євгена Маланюка

Стаття є стислим викладом наукового доробку маланюкознавців кіровоградської літературознавчої школи Г. Клочека, Л. Куценка, В. Марка та О. Гольник на тлі досліджень діаспорних та вітчизняних учених. Увага зосереджується на біографічному та компаративістському підходах вивчення життєпису і творчого доробку (поезія, проза, публіцистика) митця.

Ключові слова: біографізм, есеїстика, етноментальний феномен, ідіостильова специфіка, інвектива, історіософія, контекст, компаративістика, кодифікація, парадигма.

Яровенко Т. С. Актуальность вклада кировоградских ученых в создание отечественного (материкового) ответвления исследования жизни и творческого наследия Евгения Маланюка

В статье дается краткое изложение научных работ маланюковедов кировоградской литературоведческой школы Г. Клочека, Л. Куценко, В. Марко и О. Гольник на фоне исследований диаспорных и отечественных ученых. Внимание сосредотачивается на биографическом и компаративистском подходах изучения жизни и творчества (поэзия, проза, публицистика) писателя.

Ключевые слова: биографизм, эсеистика, этноментальный феномен, идиостильевая специфика, инвектива, историософия, контекст, компаративистика, кодификация, парадигма.

Yarovenko T. The actuality of Kirovohrad scientist's contribution to creating domestic (continental) branch of investigation of biography and literature heritage of Evhen Malanyuk

The article is a summary of scientific works of Malanyuk's literature heritage experts G. Klochek, L. Kytsenko, V. Mark and O. Golnyk on the background of diaspora and native scientists. The main accent is made on the biographic and comparative approach to investigation of writer's biography and works (poetry, prose and publicism).

Key words: memoirs, essay writing, ethno-mental phenomenon, idiologically-stylistic specificity, invective, historiosophy, context, comparative linguistics, codification, paradigm.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2012 р.

Прийнято до друку 30.11.12 р.

Рецензент – к.філол.н, проф. Михида С. П.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бойцун Ірина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бондар Поліна Едуардівна, філологічний факультет Донбаського державного педагогічного університету.

Бродська Оксана Орестівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики німецької мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Бродюк Юлія Миколаївна, викладач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди” кафедра української і зарубіжної літератури та методики навчання.

Бугайова Надія Анатоліївна, аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Воробкало Маргарита Олегівна, аспірантка кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Гладир Яна Станіславівна, викладач кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки ДВНЗ “Криворізький національний університет”.

Дубравська Зоряна Романівна, викладач кафедри практики англійської мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Дубровський Роман Олександрович, співробітник Кременецького педагогічного коледжу Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

Жаркова Роксолана Євгеніївна, аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Інденко Наталія Олександрівна, асистент кафедри іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету.

Клімчук Юлія Дмитрівна, аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Колісник Сергій Олександрович, учитель української мови та літератури ВЗШ № 38 м. Кіровограда.

Коноваленко Ірина Юріївна, аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Коржик Уляна Зеновіївна, аспірантка кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Красненко Олена Вікторівна, аспірантка кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кудряшова Оксана Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент Київського університету імені Бориса Грінченка.

Лепьошкіна Наталя Іванівна, старший викладач кафедри романо-германської філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Литвиненко Наталя Олександрівна, Ровеньківський факультет ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Миرونюк Валентина Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарний університету імені академіка Степана Дем`янчука, м. Рівне.

Мухаметзянова Марина, учениця Лисичанської багатoproфільної гімназії.

Негодяєва Світлана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Нестеренко Юлія Вікторівна, магістр філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Останіна Ганна Георгіївна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Пройдаков Артур Ігорович, аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Роль Людмила Василівна, аспірантка кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Савенко Ірина Леонідівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Сапун Мар'яна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Севастопольського міського гуманітарного університету.

Сафіюк Олена Володимирівна, асистент кафедри англійської філології Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

Сіробаба Микола Васильович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

Скороходько Юлія Станіславівна, асистент кафедри російської і зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського.

Смірнова Наталя Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент, декан філологічного факультету ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”

Степанищенко Валерія Леонідівна, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Стороженко Ліна Григорівна, здобувач кафедри літератури та іноземних мов Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Тимофєєва Катерина Олександрівна, викладач кафедри слов’янської філології Київського славістичного університету.

Фіненко Леонід Леонідович, учитель української мови та літератури Дружківської загальноосвітньої школи № 4.

Цікавий Сергій Анатолійович, асистент Донецького національного університету.

Чантурія Анжеліка Володимирівна, кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії та соціології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Швець Галина Володимирівна, лаборант кафедри іноземних мов Львівського інституту економіки і туризму.

Шутько Олена Олександрівна, асистент кафедри іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету

Юніна Ольга Євгенівна, старший викладач кафедри англійської філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Яровенко Тетяна Сергіївна, аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка.

Наукове видання

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

№ 2 (261) січень 2013

Частина II

Відповідальний за випуск:
д. ф. н., проф. В. Г. Фоменко

Коректор:
к. ф. н., асист. О.А. Дзуличанська

Здано до склад. 30.10.2012 р. Підп. до друку 30.11.2012 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 28,71. Наклад 200 прим. Зам. № 16.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.