

ISSN 2227-2844

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 12 (271) ЧЕРВЕНЬ

2013

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

№ 12 (271) червень 2013

Частина III

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
(філологічні науки)
Постанова президії ВАК України від 22.12.2010 р. № 1-05/8

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 № 11 від 26 червня 2013 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 **Бровко О. О.,**

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

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

доктор філологічних наук, професор **Єгоров Б. Ф.,**

доктор філологічних наук, професор **Козлов А. В.,**

доктор філологічних наук, професор **Садомська Н. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Федоров В. В.,**

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

доктор філологічних наук, професор **Шестопалова Т. П.,**

доктор філологічних наук, професор **Штайнер І. Ф.**

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.

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 “Література 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 15 рядків (українською, російською) та 22 рядки (англійською) мовами із зазначенням прізвища, ім’я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

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).

© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2013

ЗМІСТ

„ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ” ТЕКСТУ ЯК БАЗОВИЙ ПРИНЦИП ПОЕТИКИ СУЧАСНОГО ТВОРУ

1. Акіншина І. М. Євангельський сюжет у життєписній прозі межі ХХ–ХХІ ст.	5
2. Барбукова І. С. Жанрова специфіка інтернет-щоденників.....	15
3. Бондар Л. О. Семантичне навантаження прийому „театру в театрі” у сучасній драматургічній практиці.....	20
4. Бровко О. О. Варіації співвідношення „я – інший” у сучасній літературі (на матеріалі творів Б. Бойчука, В. Слапчука, М. Гримич).....	29
5. Галасва О. М. Пошуки прихованого сенсу буття в романі Галини Пагутяк „Книга снів і пробуджень”.....	39
6. Галич О. А. Інша біографія Хорхе Луїса Борхеса Міленка Паїча як квазі-життєпис.....	48
7. Евдокименко Е. А. Проявление архетипа матери в некоторых современных пьесах-сказках.....	58
8. Крот Т. О. Двойственность в изображении главных героев рассказов Людмилы Улицкой.....	64
9. Максєв О. О. Спроба кіноцентричної типології „mise en abyme” в інтерпретації Себастьяна Феврі.....	71
10. Мацевко-Бекерська Л. В. Художнє двосвіття прози Марка Леві: від приватної драми до універсальної інтерпретації.....	78
11. Неживий О. І. Поетика творчості Петра Біливоди.....	88
12. Пастух Т. В. Культурні коди Костянтина Москальця.....	101
13. Плотникова А. А. Иностранная лексика в творчестве А. Н. Вертинского.....	108
14. Сидорчук Е. В. „Двойное кодирование” текста как фактор жанровой трансформации фельетона: на примере сатирических циклов Д. Л. Быкова.....	116
15. Тендігна Н. М. „Двійництво” героїв у романі О. Ульяненка „Дофін Сатани”.....	124
16. Шкуропат М. Ю. Реализация приема двойничества в романе Персиваля Эверетта „Erasure”.....	132
17. Яковенко Г. О. Поема Патриції Килини „Полум’яний бик”: проекції двійництва.....	144

„ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ” В КЛАСИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

18. Бахмач В. И. Мотив двойничества в поэзии Владимира Высоцкого.....	151
19. Вернік О. О. „Благословен еси, часе мій!” (образ Батьківщини в ліриці 1920-х років Є. Плужника та Є. Полонської: типологічний аспект).....	158
20. Воробкало М. О. Свобода и рабство в пьесе „Город Правды” Л. Лунца.....	165
21. Дмитренко В. І. Чорне і біле – інь і янь – вічний пошук гармонії (за драмою В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь”.....	173
22. Дубініна В. О. Феномен двоїстості у прозових творах Бориса Тенети.....	180
23. Егоров Б. Ф. Грех и страдание.....	186
24. Жижченко Л. Б. Особливості втілення мотиву двосвіття в повісті О. Кобилянської „Земля”.....	193
25. Зайцева Г. В. Концепція „двоїстості” в прозовому доробку Олени Пчілки.....	198
26. Зубарь Д. А. Мотив двойничества в трилогии Ф. Сологуба „Творимая легенда”.....	206
27. Иванова Н. П. Реализация концепта ‘Судьба’ в произведениях М. Ю. Лермонтова.....	214
28. Кіреєва О. В. Зображення реального й умовного світів через явище „тексту в тексті” в драмі Є. Кротевича „Секретар прем’єр-міністра”.....	226
29. Комаров С. А. Функционирование гротеска в фельетонах М. Булгакова и М. Зощенко.....	234
30. Кошеливская Ю. В. Мистика и реальность в творчестве Г. Иванова и В. Жуковского.....	244
31. Лабай К. В. Феномен двійництва у фаустівському сюжеті.....	250
32. Лях Т. О. Двосвіття як ознака неоромантизму в новелістиці Марка Черемшини.....	256
33. Погорелова Д. А. Грядущее, предвосхитившее себя: раздвоение времени в русской прозе В. В. Набокова.....	265
34. Струнин П. А. Гоголевские традиции в творчестве В. И. Даля.....	272
35. Чень Чень Лин. Использование фольклорных символов в рассказе Р. Погодина „Что у Сеньки было”.....	279
36. Юган Н. Л. Интерпретация и переинтерпретация действительности в повестях В. И. Даля „Савелий Граб” и „Гофманская капля”.....	284
Відомості про авторів	295

**„ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ” ТЕКСТУ
ЯК БАЗОВИЙ ПРИНЦИП ПОЕТИКИ СУЧАСНОГО
ТВОРУ**

УДК 82-312.6.09

І. М. Акіншина

**ЄВАНГЕЛЬСЬКИЙ СЮЖЕТ
У ЖИТТЄПИСНІЙ ПРОЗІ МЕЖІ ХХ–ХХІ ст.**

Наукові розвідки й художні версії Біблійного матеріалу століттями множились у мистецтві, філософії, історії, літературі. Уже після Різдва Христового формується християнська герменевтика (екзегетика), яка була покликана тлумачити Старий і Новий Заповіти. Протягом одинадцяти століть у світовій літературі накопичилась велика кількість творів різних жанрів, присвячених інтерпретації сторінок Біблії (Данте, Т. Тассо, Дж. Мільтон, Дж. Байрон, А. де Віньї, поети-модерністи).

Біблія справила величезний вплив і на розвиток української літератури, яка в найвищих своїх досягненнях на різних етапах розвитку інтерпретувала Книгу Книг як важливий елемент у національній культурі й самосвідомості. У часи східнослов'янського середньовіччя біблійно-християнські мотиви виразно звучать у „Слові про Закон і Благодать...” митрополита Іларіона, „Моліннях...” Данила Заточника. У добу бароко особливої мистецької вартості набуває опрацювання біблійних тем у творчості Кирила Транквіліона-Ставровецького, отця Віталія, Софронія Почаського, Івана Величковського, Івана Максимовича. Декалогічні ідеї закладено в основу „Саду божественних пісень” Григорія Сковороди.

До Біблійного матеріалу звертались П. Гулак-Артемівський, М. Шашкевич, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, В. Щурат, Леся Українка, П. Грабовський, В. Самійленко, В. Александров, А. Гриневич, молодомузівці, С. Яричевський, О. Маковей, К. Устиянович, Б. Грінченко, М. Чернявський, О. Кониський, П. Карманський, В. Мова-Лиманський, Б. Лепкий, П. Тичина, М. Рильський, Я. Савченко, М. Філянський, Д. Загул, У. Кравченко, Б.-І. Антонич, Ю. Клен, Є. Маланюк, М. Орест, І. Багряний, М. Руденко, В. Симоненко, О. Бердник, В. Стус, Є. Сверстюк, І. Драч, Д. Павличко, Л. Костенко. Традиції високої духовності розвиває покоління вісімдесятих років: О. Пахльовська, І. Римарук, О. Забужко та ін.

Отже, метою статті є зображення інтертекстуалізації євангельського сюжету, рецепції образу Ісуса Христа життєписною прозою межі ХХ–ХХІ ст. на сторінках періодичних видань України.

В українській літературі традицію переспівів Святого Письма аж до кінця ХХ століття підтримувала поезія. Лише невеликі ремінісценції

наявні в прозі й драматургії. Свого часу П. Рікер, вирішуючи проблему перенесення конфліктних інтерпретацій онтологічних структур у сферу лінгвістики, писав: „...ці взаємопов’язані образи буття, які ми маємо і в які занурюються взаємозаперечні інтерпретації, не дають нам нічого, окрім діалектики інтерпретацій. З цього погляду герменевтика неможлива. Тільки герменевтика, заснована на символічних образах, може показати, як ці різноманітні моделі існування створюють єдину проблематику; адже ці символи найпридатніші, щоб показати єдність численних інтерпретацій... Істинними символами різноманітних герменевтик є ті, що спрямовані на виникнення нових значень і на аналіз архаїчних фантазмів” [4, с. 304]. Таким символічним образом є Ісус Христос – „суб’єкт такого буття, сутністю якого є любов. Це буття, у відповідності зі своїм змістом, перетворило й сферу, в якій воно здійснюється” [7, с. 23].

Приєм запозичення сюжету з Біблії та іншої релігійної літератури для написання твору біографічного типу має давню традицію. З цього приводу Дж. Гарреті зазначає: „Основний імпульс для життєписів у середні віки надходив з боку церкви. Християнство мало своїх героїв, мучеників і святих, і їхні життєві шляхи стали джерелом для багатьох біографічних творів” [12, с. 54]. Таким чином, життєписи біблійних персонажів мають давню традицію. У деякі епохи твори саме цих жанрів рухали розвиток біографічної літератури вперед, а іноді ставали провідними жанрами літератури взагалі. Жанрове розмаїття форм реалізації біографічного матеріалу свідчить про постійні творчі пошуки в галузі художніх життєписів. За природою свого мислення людина завжди повертається назад і через порівняння ототожнює нове з чимось давно відомим. Зміна тисячоліть супроводжується посиленням есхатологічної тематики. Гостро переживаючи часові метаморфози, людство відчуває всю хиткість світобудови, втрачає психічну рівновагу й почуття захищеності у світі. Перенавантаження технологічними й інформаційними інноваціями призводить до розгубленості людини, у зв’язку з чим збільшується її звернення до „вічних тем”. А. Нямцу справедливо зазначає, що „неперебутна молодість християнської етики переконано й вагомо підтверджується багатоміжним літературним життям Євангельського сюжетно-образного матеріалу, який продовжує залишатись моральним імперативом для людей різних народів і поколінь, поглиблюється й оновлюється мірою дорослішання цивілізації, яка повільно, з протиріччями шукає шлях до стану досконалого людства” [2, с. 4].

В Україні перші прозові твори, цілком присвячені інтерпретації Книги Книг, з’явилися 2000 року. Один з них – „Перерване Євангеліє” К. Петрова. У центрі твору – образ Христа, якому підпорядковані всі сюжетні лінії. Власне, твір є життєписом Спасителя. Отже, жанр його слід визначати як біографічну повість.

Твір складається з двох частин, перша – „Ізраїль” – має 10 розділів,

друга – „Індія” – 11. Оповідь починається не з народження Ісуса, як у більшості Євангеліїв, а з моменту перебування 12-річного Христа з батьками в Єрусалимському храмі на свято Пасхи, про що сказано в „Євангелії від Луки” (2, с. 41 – 52). У жодному з канонічних Євангеліїв не міститься розповіді про перебування Ісуса в Індії, навчання в Гімалаях в Учителя Патанджалі, який, за історичними свідченнями, жив у II столітті до н. е. й був основоположником хатха-йоги як релігійно-ідеалістичної системи.

В основі вчення (крім філософської концепції, „що розглядає духовне як кінцеве буття, ... коли зовнішній світ пізнається як проекція свідомості” [8, с. 179]) покладено вірування в таємничу життєву енергію (кундаліні), яка, подібно до згорнутої в клубок змії, дримає в нижньому відділі хребта людини, де, згідно традиційної індійської медицини, знаходиться один з найважливіших нервових центрів. При виконанні певного комплексу вправ життєва сила може пробудитися, піднятися у верхні частини людського тіла та з’єднатися з найвищим абсолютом, під яким у різні часи мислили, хто що бажав – Бога, істину, космос, світло... Йога на санскриті буквально значить – зв’язок, єдність, зусилля. Основною метою йоги є об’єднання індивідуальної душі людини з абсолютною душею (атман, брахман). У результаті багатовікових зусиль, крім релігійної та філософської систем, склалася й унікальна система психофізіологічного тренінгу, завдяки якій досягається гармонізація особистості. Сучасний письменник з погляду сьогодення вирішує проблеми наближення й возведення в абсолют Ісуса Христа через тренування останнього й виклик кундаліні.

Заглиблення Ісуса у філософію Сходу К. Петров використовує для розуміння подальшої долі Христа. Ідеальне духовне життя Синів Світла, вироблення сили тіла й духу може так виховати й вдосконалити людську натуру, що перед смертю людина переживає певне просвітлення, пробудження, преображення й досягає таким чином внутрішньої гармонії зі світом (нірвани). Вона оволодіває найвищою мудрістю й вічним життям.

Ісус Христос К. Петрова далекий від загальноприйнятих релігійних канонів. Біографія його вигадана. Під час повстання Іуди Гавлоніта юний Ісус потрапляє в полон римлян, біжить з нього й опиняється на кораблі єгиптян. Саме тут він знайомиться з Іудою з Каріот. Далі – важкий шлях до Індії, служба у відомої танцівниці Рукміні, звідки й потрапляє в атрам (монастир) у Гімалаях, де ігуменом був учень самого Будди й батько танцівниці – Шрімад Патанджалі. Учителем називає його Ісус. Але саме він відкриває в Ісусі Бога.

Своєрідним у оповіді є введення образу ув’язненої разом з Ісусом у єгипетському полоні дівчини – русинки Галини з берегів річок Славутиці й Борисфена. Автор вплітає в тканину твору прадавню історію росів, розповідь про їхні вірування, звичаї, менталітет, природні здібності, кліматичні умови, спосіб життя.

У зовсім несподіваному світлі представлено образ Іуди. У „Перерваному Євангелії” він – не зрадник, а найкращий і найвідданіший друг Ісуса, вічний супутник у всіляких стражданнях Христа, який завжди допомагає майбутньому Спасителю людства в скрутну й трагічну хвилину. У творі розгортається драма призначення життя Іуди. І знову, як у змалюванні образу Ісуса Христа, автор виходить за межі традиційних клерикальних канонів, цим самим доводячи право письменника на художній вимисел, розгортання творчої фантазії. К. Петров деканонізує образ Іуди, надаючи йому значення жертвності вустами Патанджалі. Відтак, Іуда – вірнопідданий Бога, що ніколи не сумнівався у вірогідності існування найвищого Абсолюту, стає жертвою, проклятою довіку людством. Два тисячоліття знадобилось людському розуму, щоб збагнути таку просту, відому з античних часів, філософську аксіому: добро не може існувати, точніше – бути помітним, без зла. А, отже, не було б Ісуса Христа без Іуди Іскаріота.

Твір завершується гімнами про Бога (ОМ), які співає монах Лаутама, на честь Ісуса. Ом – це Бог. „Бог – це істина, вона – Абсолют” [3, с. 68]. Це – любов. Земним вираженням великої любові, за твором К. Петрова, став Ісус. Приймаючи смерть, він виконує закон природи. А наступне „воскресіння Христа – свідчення перемоги любові: це не просте повернення до життя, тому що перемога над смертю – тільки наслідок перемоги над життям” [7, с. 23]. Автор оповіді наголошує на божественних початках будь-якої творчості. Творчістю називають „будь-яке внесення нового, зокрема створення образів у результаті формуючої діяльності духу, творчої фантазії” [8, с. 449]. У процесі творчості людина наближається до Бога як кінцевого трансцендентного Абсолюту. Саме так розглядали питання відношення людини до Бога В. Соловйов, М. Бердяєв, Л. Франк, П. Флоренський, В. Вернадський. Про взаємозв’язок людського, природно-космічного та трансцендентного світів говорив у своїх творах Г. Сковорода. Про те, що Всесвіт має інформаційний, а отже, й духовний вимір, стверджує й синергетична теорія, яку розробляє в останні десятиліття брюссельська школа І. Пригожина.

Твір К. Петрова має алегоричну назву. Це – ніби уривок з Євангелія, який не має ні початку, ні кінця. Отже, повість є спробою написання сучасного апокрифу.

У 2000 році виходить досить несподіваний твір Г. Штоня „Суд”, який було написано 1998 року. Ключ до розуміння твору криється в епіграфі, узятого з „Paradiso” (XXXI, 108) Борхеса. Змістове наповнення якоюсь мірою пояснює й передмова А. Дімарова. Твір не несе на собі релігійного забарвлення, частково відступає від традиційних Євангельських канонів. Повість побудована за законами художньої літератури, де є авторський домисел і вимисел, творча фантазія, простежується цілісна концепція автора. Центральний образ твору – Ісуса Христа – зображено таким, яким він уявився авторові. Разом з тим, у

творі збережені ключові події, які відбулися із сином Божим за Євангелієвськими оповідями; є факти, відомі з історії. Таким чином, ми можемо стверджувати, що твір „Суд” Г. Штоня – це біографічна повість апокрифічного характеру, що має форму сповіді. Пам’ять дає можливість наново пережити своє минуле, об’єктивно оцінювати власні дії. Подібна взаємодія внутрішніх і зовнішніх чинників у життєписній творчості призводить до складних часо-просторових зсувів у оповіді, зміщення центру авторської уваги в сферу свідомості персонажа. У таких творах навколишня дійсність відтворюється через суб’єктивне сприйняття головного героя, пропускається через його свідомість, забарвлюється його психологічним станом під час певних, іноді напружених, епізодів життя. Обрання свідомості персонажа головним об’єктом зображення в європейських літературах, за словами Д. Затонського, бере свій початок зі „Сповіді” (1765–1770) Ж.-Ж. Руссо: „Людська індивідуальність – не тільки об’єкт, вона й мірило, й інструмент, свого роду посередник між нами і зовнішньою реальністю. Остання живе у „Сповіді” не просто за законами буття, але й за законами свідомості: „Я можу пропустити факти, помінати їхню послідовність, переплутати числа, – але не можу помилитися ні в тому, що я відчув, ні в тому, як моє відчуття змусило мене повестися...” [1, с. 12–13].

Свого часу І. Янська й В. Кардін писали про художню документалістику, що вона „більше, ніж будь-який інший різновид художньої творчості, наділена здатністю інформувати, розтлумачувати, вносити ясність, залишаючись водночас ділянкою, де не заказані фантазія, уява. Не тільки не заказані, але підключені до розв’язання насущних практичних завдань, серед яких не останнє – стверджувати моральні норми буття” [11, с. 13].

У творі Г. Штоня дистанція для осмислення героєм свого минулого зростає до двох тисяч років. Ісус Христос з’являється на Землі сучасним хакером і за екраном комп’ютера починає згадувати все спочатку, прагне переосмислити сутність людського буття, розібратися в собі, у власній дуалістичній сутності. Повість написано від першої особи, тобто, за задумом автора, від самого Ісуса, тому розповідь про кожен подію супроводжують глибокі філософські роздуми.

Частково користуючись міметичним принципом відображення буття, Г. Штонь звертається до „вічної” постаті для розмірковування над нагальними духовними питаннями сучасності. У творі відчувається авторська рефлексія на кризовий стан духовності суспільства, певну розгубленість напередодні нової ери, проблематичність подальшого існування людства в фізичному й морально-етичному просторі. Катастрофічність буття визначається також фінансово-економічними чинниками, екологічними катаклізмами, що призводить до невротичних психічних станів людської спільноти. Це стосується не тільки України, але, в тій чи іншій мірі, й країн усього світу.

Г. Штонь наголошує на особливій актуальності проблеми дефіциту

людяності на сьогоднішньому етапі розвитку цивілізації. Хоча це питання загострювалось у певні періоди історії, та майже дві тисячі років тому син Божий спокутував величезні гріхи людства, власною „смертю смерть поправ”. Ісус Христос Г. Штоня – це найбільша справедливість, найвища мораль, найчистіша совість. А Страшний Суд – це суд власної совісті, від якої не втечеш. У кінці Ісус провіщає: „Суд Людський на землі цій вже гряде! Нами і в нас” [10, с. 76]. І далі вже від автора: „Тож судить і будете несудимі. Але судить найперше себе. Амінь” [10, с. 76].

І знову, як у „Перерваному Євангелії” К. Петрова, поборником вічної правди й вічного Бога виступає Юда – приречений самітник, „єдиний товариш серед тих, що були не учнями, а скоріше дітьми” [9, с. 18], „земніша моя подоба” [9, с. 20], як називає його Ісус. Одночасно Юда є й помічник Христа в розумінні краси, духовності, гармонії, Бога. Це філософ, який „збагнув більше, ніж засади моєї віри. Він осягнув моральну сталість Всесвіту, яку я всього лиш землі явив. А він – ствердив. Тим, що будучи апіорно прощеним Небом, сам собі не простив. Яко Людина, у чийй компетенції перебуває те саме, що й у компетенції Неба. На рівні принаймні Добра і Зла” [9, с. 22]. Саме Юда доводить першим християнську відповідальність за світ кожної особи. Юда сам себе скарав за послух, який, за його словами, для віри є зайвим. Але смерть Юди „виявилася намарною: вона нікого й нічого не навчила” [9, с. 24]. Людство робило й робить помилки, і єдиний вихід – пристрасний суд над собою.

Ще раз у світовій літературі красне письменство звертається до теми інтерпретації Книги книг, але вже на новому рівні – у сфері художньої біографії.

Подібні тенденції прослідковуються в західноєвропейській літературі. Разом з українськими оригінальними творами біблійної тематики з’являється публікація роману „Євангеліє від Ісуса” відомого португальського письменника Ж. Сарамачи в російському журналі „Иностранная литература” (1998). Сам автор у багатьох місцях наголошує, що суть твору – це написання ним нового Євангелія художньо-популярної форми, а власне роман називає „Євангеліє, написанням якого ми зайняті” [5, с. 79], „наше Євангеліє” [5, с. 95]. Про це ж свідчать і епіграфи до твору, якими є слова „Передмови” з „Євангелія від Луки” (1, 1–4) та слова Понтія Пілата („Що я написав, те написав”) [5, с. 5].

Ж. Сарамача інтерпретує біблійну легенду про Ісуса Христа в межах художньо-біографічної прози, якнайповніше складаючи окремі сюжети з усіх канонічних Євангеліїв. Автор використовує композиційний прийом обрамлення, на початку і в кінці твору зображуючи смерть Ісуса. Щоправда, обрамлення тут своєрідне, майже умовне, бо твір розпочинається з опису гравюри із зображенням розп’ятого Христа, а логічне завершення життєпису Спасителя – справжня смерть на хресті. Гравюра із зображенням страждальця й тих, хто в його останні хвилини

знаходиться поруч, – символічна для подальшої оповіді. Тут письменник дає зрозуміти читачеві, що події, описані далі, навіяні спогляданням цієї гравюри. Тому роман сприймається як єдиний потік нічим не перерваної свідомості. Можливо, саме через це Ж. Сарамаго жодного разу не оформлює пунктуаційно пряму мову, діалоги.

Зміст твору – зображення життя та діянь Ісуса Христа з моменту зачаття до смерті на фоні широкомасштабних картин з історії людства й історії релігії. Активно автор вплітає в тканину твору епізоди з оповідей Старого Заповіту: розповідь про Іова, Адама та Єву, перепис народонаселення Іудеї за наказом царя Давида й наступне покарання Господнє за скоєне, про Авраама й сина його Ісаака, Каїна й Авеля, про повстання під керівництвом Іуди Гавлоніта.

У центрі твору – постать Ісуса-назаретянина, але Ісус Ж. Сарамаги – не канонічний ідол, а жива співчутлива людина, яка в багатьох моментах протистоїть своєму батькові – Богу. Усі образи роману мають своє психологічне обличчя. Навіть Диявол змальований не як підступна потвора, що збирає людські душі, а як революціонер, філософ, рівноправний партнер Бога в поділі світу, де в чому гуманніший від останнього. Так, під час розмови всіх трьох (Ісуса, Бога й Диявола) про майбутнє Ісуса, його учнів і послідовників християнської віри Бог говорить: „...Диявол може йти, якщо хоче, він уже отримав обговорюване (половину влади над людством – І. А.), і якщо бариші й вигоди будуть поділені порівну, по справедливості, то чим більше буде твоя (Ісусова – І. А.) влада, тим могутнішим стане він” [6, с. 139].

У суперечці Бога й Диявола Ісус виступає лише безневинною жертвою, засобом у досягненні влади Бога над світом. Про це свідчать епізоди про перебування юного Ісуса в навчанні у Пастиря (так називав себе Диявол) і подальшої зустрічі з ним. На закиди Ісуса, що Бог є єдиним й нероздільним цілим й існує вічно, Пастир відповідає: „...я не хотів би опинитися в шкурі того, хто однією рукою направляє руку вбивці з ножом, а іншою – підставляє йому глотку жертви” [5, с. 92]. Таким чином, висувається думка про дуалізм сутності Бога, а відтак і Всесвіту, а отже, й буття взагалі, нерозривну єдність антагоністичних, на перший погляд, непримиримих понять – добра та зла, правди й кривди, духовності й бездуховності.

Уперше у світовій літературі спостерігається зовсім нова інтерпретація образу Бога як антропоморфічної особистості, що прагне заволодіти світом і розумом людей. „Ти станеш ложкою, яку я опушу в котел людства та якою зачерпну людей, що увірували в нового Бога, яким стану я” [6, с. 136]. Натомість Ісус змальований людиною доброю й співчутливою, що тонко відчуває чужий біль. Він не є кровним сином Бога, як це трактується згідно з Євангельською традицією. Його рідний батько – Йосип – людина досить молода, яка гине в тридцять три роки розп’ятим римлянами на хресті, що суперечить змісту канонічних Євангеліїв. В українській літературі уперше велику християнську таїну

зачаття ставить на людський ґрунт Т. Шевченко у філософській поемі „Марія” (Ісус народжується від „дивочного гостя” – „благозвістителя Месії”).

Ісус Христос Ж. Сарамаги несе на собі гріх свого батька Йосипа, який не зміг урятувати немовлят у Віфліємі від іродових катів. Душевні муки Ісуса посилюються з кожною новою бесідою з Богом і досягають свого апогею в полеміці їх про сумніви й пошуки віри в єдиного Бога. Жахливі картини майбутнього підсумовують влучні слова Диявола: „Воістину, слід бути Богом, щоб так любити кров” [6, с. 143].

У романі немає жодного оформленого пунктуаційно діалогу чи прямої мови. Очевидно, автор хоче показати, що Бога творить поетична уява, міркування над загальнолюдськими питаннями, філософськими категоріями. Бог є уособленням складності людського буття. У творі Бог і Диявол є спільниками, які разом віддають Ісуса на тортури й смерть. Символічний образ чорної глиняної чашки біля хреста, яку колись подарував Ісусу, а потім забрав Пастир. Тепер у цю Диявольську чашку по краплинах стікала кров Ісуса. У такий спосіб Ж. Сарамаго зображує вічну єдність правди й неправди, добра й зла, життя й смерті. Душа Ісуса (як символ вічного життя) дістається Богові, а кров (як символ земного життя, гріховної плоті) – Дияволу. Смерть є найсильнішим аргументом природи для подальшого відновлення й новонародження на більш високій стадії духовного розвитку. Справа сильної, найбільш розвиненої особистості – не піддатися смерті, а перемогти її. Христос і є переможцем смерті, найвищою формою позажиттєвого й поза смертного. Письменнику вдалося ненав’язливо поставити й дати своє потрактування філософським питанням: що є добро й зло; чи існувало б добро, якби не було зла, що є воля духовна й фізична, що таке влада, чи виправдовує мета засоби її досягнення.

Вихід на новий виток літератури символізують твори Г. Штоня, К. Петрова, Ж. Сарамаги у зв’язку з деканонізацією клерикально канонізованих біблійних персонажів. У такий спосіб сучасні автори вдаються до інтертекстуальності у своїх творах. З урахуванням нових змісту й форми зазначених повістей і романів можна прогнозувати подальшу появу подібних творів і розвиток окремих лакун літератури в такому напрямку.

Список використаної літератури

- 1. Затонский Д.** Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Дмитрий Затонский // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 4 – 58.
- 2. Нямцу А.** Новый Завет и мировая литература. – Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1993. – 243 с.
- 3. Петров К.** Перерване Євангеліє / А. Нямцу // Вітчизна. – 2000. – № 7–8. – С. 20 – 91.
- 4. Рікер П.** Конфлікт інтерпретацій / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /

За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 288 – 304. **5. Сарамаго Ж.** Евангелие от Иисуса / Жозе Сарамаго // Иностранная литература. – 1998. – № 5. – С. 5 – 106. **6. Сарамаго Ж.** Евангелие от Иисуса / Жозе Сарамаго // Иностранная литература. – 1998. – № 6. – С. 96–165. **7. Федоров В.** Поэтический мир и творческое бытие / Виктор Федоров. – Донецк : Кассиопея, 1998. – 77 с. **8. Философский** энциклопедический словарь. – М. : ИНФРА-М, 2001. – 576 с. **9. Штонь Г.** Суд / Григорій Штонь // Київ. – 2000. – № 7 – 8. – С. 17–55. **10. Штонь Г.** Суд / Григорій Штонь // Київ. – 2000. – № 9 – 10. – С. 44–76. **11. Янская И., Кардин В.** Пределы достоверности: Очерки документальной литературы / Ирина Янская, Владимир Кардин. – М. : Сов. писатель, 1986. – 432 с. **12. Garraty John A.** The Nature of Biography / **A. Garraty John.** – N. Y. : Alfred A. Knopf, 1957. – XI, 289 p.

Акиншина І. М. Євангельський сюжет у життєписній прозі межі ХХ–ХХІ ст.

У дослідженні відзначено виділення в останні роки специфічної категорії творів, які слід вважати художньо-біографічними тільки умовно. Це життєписи біблійних персонажів. Ця проблема мало вивчена і потребує подальших досліджень. Основною метою статті є зображення інтертекстуалізації євангельського сюжету. Крім того автор зупиняється на рецепції образу Ісуса Христа біографічною прозою рубежу ХХ–ХХІ ст. на сторінках періодичних видань України. Особливу увагу приділено розвитку християнських мотивів у процесі становлення літературного процесу. У статті зачіпається тема інтерпретації їх безпосередньо в сучасній українській літературі. Стаття присвячена розгляду основних християнських мотивів та образів у літературі ХХІ століття. Так само йдеться про традиції запозичення Біблійне сюжету в сучасній літературі. Автор аналізує українські художні життєписи в контексті аналогів світової літератури.

Ключові слова: художньо-біографічна література, євангельський сюжет, інтертекст.

Акиншина И. Н. Евангельский сюжет в жизнеописательной прозе рубежа ХХ–ХХІ вв.

В исследовании отмечено выделение в последние годы специфической категории произведений, которые следует считать художественно-биографическими только условно. Это жизнеописания библейских персонажей. Данная проблема мало изучена и требует дальнейших исследований. Основной целью статьи является изображение интертекстуализации евангельского сюжета. Кроме того автор останавливается на рецепции образа Иисуса Христа биографической прозой рубежа ХХ–ХХІ вв. на страницах периодических изданий Украины. Особое внимание уделено развитию христианских мотивов в процессе становления литературного процесса. В статье затрагивается

тема інтерпретації їх непосредственно в сучасній українській літературі. Стаття присвячена розгляду основних християнських мотивів і образів в літературі ХХІ століття. Так же йдеться про традиції заїмання Біблійного сюжету в сучасній літературі. Автор аналізує українські художественні життєописання в контексті аналогів світової літератури.

Ключевые слова: художественно-біографічна література, євангельський сюжет, інтертекст.

Akinshina I. N. The Evangelic Subject by the Biographic Prose on the Border of the XX–XXI Century

Ukrainian literature tradition of rehashing the Scriptures until the end of the twentieth century used to support to the poetry. Only small reminiscences were available in prose and drama. The study noted the selection in recent years, a particular category of works that must be considered artistic and biographical only conditionally. This is the life story of biblical characters. This issue is poorly understood and requires further research. Admission borrowing story from the Bible and other religious literature to write a biographical piece type has a long tradition. The main aim is the image intertekstualization of the Gospel story. Furthermore the author stops at the reception of the image of Jesus Christ of biographical prose abroad XX – XXI centuries in Ukrainian periodicals. Particular attention is paid to the development of Christian motifs in the process of formation of the literary process. The article touches upon the interpretation of them directly in the modern Ukrainian literature. The article is devoted to the basic Christian themes and images in the literature of the XXI century. So we are talking about the tradition of borrowing Bible's story in contemporary literature. The author analyzes the Ukrainian artistic biography in the context of the unique world of literature. They symbolize the output biographical prose to a new level. In addition, a comparison of the representation of Christian images and motifs in the works of various authors of contemporary literature. Offered a detailed analysis. For the first time in the world literature there is a completely new interpretation of the image of God. The author sees it as an anthropomorphic personality that tends to dominate the world and minds of people. Access to the new round of literature works symbolize Shton G., K. Petrov, J. Saramago due to clerical decanonization of canonized Biblical characters. The article presents views on the use of intertextuality modern authors in their works. With new content and form of these stories and novels can predict the further occurrence of such works and the development of certain lacunae in the direction of literature.

Key words: belles-biographical literature, evangelic subject, intertext.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 82-94.09:004.738.5

І. С. Барбукова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ІНТЕРНЕТ-ЩОДЕННИКІВ

Онлайновий щоденник можна визначити як щоденник соціуму, хроніку життя співтовариства, що відображає діяльність деперсоналізованої свідомості користувачів Інтернету та є ідеальним місцем для інтерактивних жанрів літератури, для різноманітних форм літературної гри й колективної творчості, яка почасти виливається у „віртуальний театр” [1]. Специфічний ігровий модус надає унікальні можливості для самовираження, самопрезентації особистості в Мережі через закодованість спілкування та віртуальний буденний дискурс, у якому „нарративна маска” дозволяє віртуальному наратору приховувати або оголювати реальну сутність.

Технологічна специфіка мережевого простору, зумовлює багатофункціональність інтерактивного щоденника. „Інтернет-щоденник перетворюється на свого роду дифузну форму (жанр) віртуального спілкування, яка може об'єднувати в собі електронну пошту, форум, чат домашню сторінку” [2, с. 83].

Для письменників блог – це дуже потужний засіб самовираження, відкритого спілкування з читачем та апробація своїх творів. А для користувача цінність письменницького блогу полягає в наданій інформації, у можливості без особливих зусиль знайти цікавий твір, поспілкуватися з автором і навіть висловити свої думки та побажання. Отже, на сьогодні вести мережевий щоденник – своєрідна мода, і сучасна українська література не відстає від неї. Українські письменники, рівно як і письменники світу, не нехтують можливістю завести власний блог і вбачають у цьому великі переваги та перспективи.

Жанр інтернет-щоденника є своєрідним мостом між мультимедійними інтернет-документами та електронним текстом, який згладжує ті зіставлення, що традиційно існують у парадигмі інтернет-студій між текстовим і мультимедійними форматами надання інформації. У недалекому майбутньому, на думку С.Херрінг, саме завдяки блогам ці зіставлення повинні зникнути зовсім [3].

Блог кожного „віртуала” є інтерактивною літературою, якщо він наділений особистісними характеристиками, навіть відверто схематичними. Часом цілком літературною є розповідь від першої особи вигаданого персонажа про світ, що його оточує, про його думки й відчуття і включає інтерактивні діалоги з коментарями, записи в чужих журналах та спільнотах. Текст таких блогів може відповідати різним жанрам.

До відносно частотних жанрів, які трапляються в інтернет-щоденниках, належить автобіографія. Для частини автобіографічних

текстів у Інтернеті характерне нівелювання основної ознаки цього жанрового різновиду – розповіді від першої особи через упорядкування текстової інформації не автором і через плутання термінів біографії та автобіографії [4, с. 117].

Вартісним і своєрідним явищем в інтернет-мережі є блоги письменників, які містять інформацію про самого письменника.

Створення автопортрета письменника за допомогою спогадів і щоденникових записів є ознакою класичного фактографічного щоденника, проте такий різновид останнього трапляється й в інтернет-просторі, де за допомогою уявного діалогу з читачем через монологи на окремі теми формується уявлення про автора та його творчість. Роль гостя або відвідувача блогу позначена його коментарями, дискусією щодо окремих авторських оцінок, суперечностей навколо авторської постаті.

Послугуючись фактом спорідненості щоденникового жанру з епістолярним, виокремлюються в текстовому полі щоденника листи, що свідчить, про „стирання меж між жанрами аж до їх повного взаємопроникнення” [5, с. 94]. Листи-повідомлення, які ми зустрічаємо в блогах, визначаються довільною й необмеженою практикою їх обміну, набувають діалогічної розмови, яка дозволяє продовжити спілкування, нехтуючи привітально-прощальними конструкціями. Характерною ознакою сучасного електронного листа є наявність електронної адреси комуніканта й листування в одному напрямку (при надсиланні на багато адрес) невідомим адресатам (наприклад, спаму).

Записи, які ведуть автори блогів, а також коментарі набувають ознак жанру мінімалізованої кореспонденції, оскільки в них є відтворення подій, зображення факту, постановка та аналіз проблеми. У блогівських записах часто виявляються стилістика репортажу, елементи інтерв'ю, що сприяє об'єктивному й оперативному інформуванню читача про подію, одночасно зі спробою трактування, пояснення того, що трапилось. Тому записи блогерів, коментарі читачів є тим матеріалом, у якому простежується авторське ставлення до тієї чи іншої події.

У структурі текстового поля інтернет-щоденників частотною є полеміка (диспут або круглий стіл), яка передбачає діалогізацію тексту та є одним з головних способів побудови публіцистичного тексту. На основі аналізу записів онлайн-щоденників ми можемо констатувати той факт, що записи мають різні стилі викладу матеріалу: від стримано-офіційного до іронічно-скептичного повідомлення. Популярними стали закінчення, завершальні фрази повідомлень, які містять неоднозначне ставлення автора до події й водночас змушують читача самому замислитися над аналізом факту.

У текстовій структурі веб-щоденника наявні й такі публіцистичні мікрожанри, як записи публічних виступів, міні-рецензії, літературно-критичні нариси, відгуки, які сприяють формуванню авторської позиції щодо естетичних явищ, літературного процесу загалом.

Рецензія в онлайн-щоденнику близька до коментарів, що публікується після статей, літературних творів, тез тощо. Визначати жанр свого твору в інтернет-мережі надано автору.

У мережевих щоденниках наявна можливість висвітлення тем, які неоднозначно потрактовуються суспільством, а відтак це дає підстави зарахувати блоги до публіцистики нового зразка.

Унікальним явищем на сьогодні є твори, які пишуться у форматі колективного блогу відповідно до формату щоденника (дати, розмовний стиль, звертання), або просто як набір мініатюр чи розділів, де нові фрагменти можуть бути реакцією на коментарі до попередніх.

Серед такого різноманіття блогів ми натрапляємо на літературні біографічні романи, які є структурованими, відкритими до продовження, інтерактивно-поетичні журнали, у яких окремі записи не є повноцінними віршами й становлять цілісний твір лише разом, проекти, які можна назвати „блогами-серіалами”.

Аналізуючи жанр інтернет-щоденника, С. Заборовська дійшла висновку, що авторська множинність щоденника-співтовариства та його тематична заданість дозволяють порівнювати його з форумом [94]. При цьому характерна особливість щоденникового жанру – опис своїх думок, відчуттів, переживань, вражень, подій особистого життя, яке у форумі сприймається як офтопик (тобто вислови не за темою) і видаляється модератором, є основою для щоденника-співтовариства. У тематичному щоденнику-співтоваристві подаються повідомлення, які пов'язані з його темою й відображають внутрішню сутність кожної особистості, а тому глибоко суб'єктивні. І цю суб'єктивність можна розглядати на рівні законів інтерпретації, згідно з яким суб'єктивне є єдино можливим прочитанням твору.

Отже, сучасні інтернет-щоденники – це щоденні й періодичні записи, які охоплюють різні сфери життя автора. Автори блогів користуються багатьма методами пізнання, зокрема – інформативними, які дозволяють подавати інформацію через замітки, інтерв'ю, кореспонденції. При аналітичних методах пізнання, на які ми часто потрапляємо в інтернет-щоденниках, подано авторський коментар, рецензію, огляд, статтю, автори віддають перевагу формам листа або звернення. Художньо-публіцистичний метод знаходить утілення в письменницьких блогах, де викладаються нариси, замальовки, есе, гуморески, поезії тощо.

Жанри записів здебільшого важко диференціювати, зважаючи на факт їх синкретичності, тобто поєднання ознак записника, щоденника, нотаток, повноправних літературних творів, які викладаються на сторінках блогів, тому щодо преференції жанру щоденника кожен з авторів обирає таку форму, яка найбільш відповідає його творчим можливостям, матеріалу, ситуації.

Список використаної літератури

1. Корнев С. Сетевая литература и завершение постмодерна: Интернет как место обитания литературы [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа : [http : //www.netslova.ru/kornev/kornev.htm](http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm). – Назва з екрана. – Дата звернення: 04.03.12. **2. Заборовская С. В.** Особенности виртуального дискурса в пространстве Интернет (на примере интернет-дневников) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Заборовская Светлана Витальевна. – Харьков, 2006. – 217 с. **3. Herring S.** Classification Scheme for Computer-Mediated Discourse [Electronic resoursi] / Herring S., Faceted A. // Language@internet. – Access mode : <http://www.languageatinternet.org/articles/2007/761/>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 10.03. **4. Чемеркін С. Г.** Українська мова в Інтернеті : позамовні та внутрішньоструктурні процеси / С. Г. Чемеркін. – К. : НАН України. Ін-т укр. мови, 2009. – 240 с. **5. Татаренко А.** Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Л. : ПАІС, 2010. – 544 с.

Барбукова І. С. Жанрова специфіка інтернет-щоденників

У статті „Жанрова специфіка інтернет-щоденників” автором проаналізовано питання преференції жанру інтернет щоденника. Він є своєрідним мостом між мультимедійними інтернет-документами і електронним текстом. Автор доходить висновку, що стосовно частотних жанрів, які зустрічаються в інтернет-щоденниках, належить автобіографія. Вона характеризується технічними умовами блогів, наявністю відомостей про автора і лаконізмом. У текстову структуру веб-щоденника в основному вписується публіцистичний жанр інтерв'ю. Крім цього присутні такі мікрожанри, як записи публічних виступів, міні-рецензії, літературно-критичні нариси, відгуки. Можливість висвітлення тем, які неоднозначно трактуються суспільством. Вона дає підстави віднести блоги до публіцистики нового зразка. Автор доходить висновку, що жанри записів важко диференціювати, враховуючи факт їх синкретичності. Даний жанр є поєднання ознак блокнота, щоденника, нотаток, повноправних літературних творів, які викладаються на сторінках блогів. Кожен з авторів вибирає таку форму, яка найбільш відповідає його творчим можливостям, матеріалу, ситуації.

Ключові слова: Інтернет, блог, онлайн-щоденник, живий журнал, блогер, мережева література.

Барбукова И. С. Жанровая специфика интернет-дневников

В статье „Жанровая специфика интернет-дневников” автором проанализирован вопрос преференции жанра интернет дневника. Он является своеобразным мостом между мультимедийными интернет-документами и электронным текстом. Автор приходит к выводу, что в отношении частотных жанров, которые встречаются в интернет-дневниках, принадлежит автобиография. Она характеризуется

техническими условиями блогов, наличием сведений об авторе и лаконизмом. В текстовую структуру веб-дневника в основном вписывается публицистический жанр интервью. Кроме этого присутствуют такие микрожанры, как записи публичных выступлений, мини-рецензии, литературно-критические очерки, отзывы. Возможность освещения тем, которые неоднозначно трактуются обществом. Она даёт основания отнести блоги к публицистике нового образца. Автор приходит к выводу, что жанры записей трудно дифференцировать, учитывая факт их синкретичности. Данный жанр есть сочетание признаков блокнота, дневника, заметок, полноправных литературных произведений, которые преподаются на страницах блогов. Каждый из авторов выбирает такую форму, которая наиболее соответствует его творческим возможностям, материала, ситуации.

Ключевые слова: Интернет, блог, онлайн-дневник, живой журнал, блоггер, сетевая литература.

Barbukova I. S. Genre Specifics of Online-diaries

In the article „Genre specific online diaries” author analyzes the question of genre preferences in online diary. Author says about technology of specific network space, the versatility of interactive diary. This problem is poorly understood and requires further research. The article affected topic genres of online diary. It is a bridge between online media and electronic text documents. Author concludes that autobiography is the most frequency genres in online diaries. It is characterized by blogs specifications, availability of information about the author and simplicity. In the text structure of the web blog journalistic genre fits interview mainly. In addition, there are mikrogenres as records of public speaking, mini-reviews, literary and critical essays, reviews. Ability to report on issues that are controversial are treated by society. It suggests to include blogs journalism new model. Some fragments can be considered successful annotation to all works of a writer. The author concludes that modern online diary – a daily and periodic entries that cover various aspects of life of its author. The following methods of learning, in particular – informative, allowing submit information through the notes, interviews, correspondence. While analytical methods for knowledge that we often see in online diaries submitted narration review, review article, the authors prefer the form of letters or treatment. Artistic and journalistic method is embodied in writers’ blogs in the teaching of essays, sketches, essays, humoresques, poetry, etc. The characteristic of diary genre is a description of their thoughts, feelings, emotions, experiences, events, personal life, which is perceived as a forum. In thematic blog-community it submitted messages relating to its subject and reflect the inner essence of each individual. And this bias can be seen at the level of interpretation of the laws under which the subjective is the only possible reading of the work. Author concludes that it is difficult to differentiate genres. It has such feature as synkretychnosty This feature is a combination of features notebooks, diaries, notes, full of literary works that are

taught in our blog post. Each author chooses a form that best suits his creative abilities, material situation.

Keywords: the Internet, blog, online-blog, live journal, blogger, network literature.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 82-2 / 801.732

Л. О. Бондар

СЕМАНТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ПРИЙОМУ „ТЕАТРУ В ТЕАТРИ” У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Драма у класичній поетикальній парадигмі завжди була основою театру. Часто вважалось, що драматургічний твір, який не побачив світло рампи, не має повноцінного життя, оскільки метою будь-якого драматургічного тексту є його подальша реалізація у новому семіотичному коді, що пов'язаний із практикою сценічної презентації. Звідси виникло поняття „драматичного театру” в якому і була закладена бінарна риторика двох мистецтв – літератури та театру. У ХХ столітті класичний драматургічний театр переживає кілька криз, створюючи основу для появи альтернативної видовищної стратегії – режисерського театру, в якому відбувається витіснення драматургічно-текстової основи як необхідної умови творення вистави.

Дефініція „драматизм” у класичній театральній методології завжди пов'язувалося з поняттям катарсису. Сучасний театральний наратив апелює до інших мистецьких практик, що співвідносяться з поняттями видовищності та режисерської технології. Сюжетність драматургії замінюється яскравою асоціативністю, деструктивна складова якої долає лінійну каузальність, детермінуючи дискретність візуального ряду. Активно починає експлуатуватися не емоційна сфера глядача, а його візуально-аудіальне сприйняття, що розраховане на миттєве враження в основі якого емпірична насолода, яка пов'язана зі збудженням рецептивних каналів людини. Театр сьогодення, таким чином, будує зовсім інший діалог (полілог – якщо мова йде про віртуальний театр, сферою об'явлення якого є простір інтернету) із глядачем у якому одночасно відбувається спрощення емоційно-дієвих елементів, але ускладнення інтелектуальних апеляцій. У зв'язку з цим, можемо говорити про ситуацію загравання театру з публікою.

Театральна практика Європи та Америки вже пережила період активного загравання з реципієнтом, витворивши на сучасному етапі

постдраматичний театр, який характеризується слабкими формами залучення глядача до дії, постулюючи ідею – „Я щось роблю і це вже театр”. У цьому контексті постає модель демонстративної театральності, якою передбачено не відтворення життя, а демонстрація власне буття „тут і зараз” як унікального онтологічного досвіду, що претендує на статус мистецької акції через її мінливість та неповторність. Подібна модель відмінняє первинність драматургічного тексту по відношенню до вистави, перетворюючи останню на самодостатній мистецький продукт. Відтак, західна культура долає драматургічну складову театральності як необхідну умову народження театру.

Вітчизняний театр, у переважній більшості, продовжує зберігати класичну риторичну літератури та її презентації у вигляді сценічної постановки, хоча наразі існує чимало експериментальних театральних технік, в яких відчущуються впливи західних постдраматичних методологій. Отже, відбувається спорадичний процес засвоєння й адаптації вітчизняним сценічним мистецтвом альтернативних театральних технологій. Однак оновлення сценічних методологій йде не лише шляхом засвоєння світового досвіду, але й за рахунок власних новаторських напрацювань. Найхарактернішою відмінністю вітчизняного театру (тут мова йде переважно про постмодерну сценічну презентацію) від європейського постдраматичного видовища полягає у залежності національної театральної практики від глядача. Суспільно-економічні умови, в яких перебуває українське театральне мистецтво, примушують його постійно опиратися на споживача, будувати свій діалог, враховуючи смаки та уподобання публіки. Залежність вітчизняного театру від реципієнта детермінує процес сценічної еквілібристики, яка призводить до гібридизації театру шляхом залучення елементів естрадного, циркового та інших видів мистецтв. Відтак, сучасне сценічне мистецтво демонструє тенденцію, з одного боку, до спрощення мови театру, завдяки використанню елементів масової культури, з іншого – спостерігається ускладнення семіотичної системи театру, але вона не лежить на поверхні, а прихована за видовищним компонентом дійства.

Таким чином, можемо говорити про подвійне кодування сучасної театральної наративності, завдяки якій відбувається розмивання класичної градації театру на елітарний та масовий. Так, видовищні спецефекти, що використовуються у театральних постановках, можуть бути марковані як поверхневий ряд вистави, який розраховується на миттєве враження, завдяки їм театр стає цікавим пересічному глядачеві. Асоціативні ряди, які конструюються шляхом дискретної дії – становлять внутрішній (латентний) пласт театральної постановки, що вже розрахований на його прочитання глядачем-інтелектуалом. У актуалізованому подвійному кодуванні сучасного вітчизняного театрального видовища криється проблема дихотомії процесу, який може бути представлений у формулах „Я дивлюся” – розважальна складова і „Я бачу” – інтелектуальний катарсис.

Як зазначалося, у вітчизняному театрі не відбувся процес цілковитого усунення драматургічного тексту із театрального дійства. У переважній більшості вистав, драма становить основу театральної постановки. Однак, так само як і театр, сучасна українська драматургія зазнає певних змін. По-перше, вона поступово утверджує себе не в якості проміжного елементу в ланцюзі „література – театр”, а як самодостатній витвір мистецтва, зумовлюючи дискурс стосовно епічності драматургії. По-друге, сучасна драма починає створювати експериментальні тексти, які інколи випереджають можливості їх сценічного прочитання, відмінюючи, таким чином, свою залежність від сучасної театральної методології, та творячи футурологічний потенціал драматургії. По-третє, у вітчизняній драмі спостерігається процес ускладнення мови, завдяки залученню семіотичних кодів театру, що зумовлює народження репрезентативної моделі „театру в театрі”.

Отже, об'єктом дослідження є прийом „театру в театрі”, що стає опорним принципом творення подвійного кодування драматургічного тексту. Цей прийом буде розглянуто на прикладі драматургії Ярослава Миколайовича Верещака, у творчості якого найяскравіше реалізовано методологію подвійного театру. Мета статті полягає у з'ясуванні семантичного навантаження прийому „театру в театрі” у сучасній драматургічній практиці на прикладі текстів Я. Верещака. Метою передбачено розв'язання наступних завдань: окреслити передумови появи у літературній традиції елементів подвійного кодування; вивчити мотиви звернення Я. Верещака до прийому „театру в театрі”; прослідкувати еволюцію означеного прийому у творчості драматурга. Методологічну основу роботи складають праці Ю. Лотмана, В. Руднева та інших дослідників.

Прийом „театру в театрі” корелює з літературно-мистецькою практикою „тексту в тексті”. Останній став активно використовуватися постмодерною стилістикою. Вадим Руднев пише про невротизацію тексту в постмодерному дискурсі, для якого характерним є використання гіперриторичної фігури „тексту в тексті”. Далі дослідник зазначає: „Сенс цієї побудови в тому, що два тексти – внутрішній і зовнішній – створюють невротичну напругу між текстом і реальністю (тобто між реальним і уявним – суто невротичний конфлікт) так, що у принципі незрозуміло, де закінчується реальність і починається текст, і *vice versa*. Тобто, на відміну від класичного модерністського дискурсу, де йде боротьба реального та уявного, тут відбувається боротьба одного уявного з іншим уявним, один з яких стає символічним – потрібна ж мова, на якій можна було б вести боротьбу, а реальне фактично з цього конфлікту викидається, тобто одне з двох уявних у постмодерніста стає на місце тексту, а інше – на місце реальності. Враховуючи сказане, можна уточнити розуміння „невротизму” постмодерністського дискурсу, суть якого полягає в тому, що вектор від уявного в ньому спрямований не на придушення реального, як у класичному модернізмі, а на придушення

символічного – вихідна точка одна і та ж, вектори протилежні. Виходячи з цього, ми назвемо такого роду художню побудову *постневротичним дискурсом*” [7, с. 283–284].

Про активне використання риторичної конструкції „текст в тексті” практикою постмодернізму задля творення іронічної, пародійної семантики говорить і Юрій Лотман, указуючи: „Текст у тексті” – це специфічна риторична побудова, при якій відмінність у кодуванні різних частин тексту стає виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту на іншу в якомусь внутрішньому структурному рубежі складає, у такому разі, основу генерування сенсу. Така побудова, перш за все, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл і т. д.” [5].

Приєм тиражування текстів у межах того чи іншого твору відомий здавна. Зокрема, досить широко він був представлений у стилістиці бароко (до якого часто апелює постмодерн). Наукова рецепція означеного прийому репрезентувала його у різних дефініціях („подвоєння”, „мозаїчність”, „міжтекстовість”, „колажність”, „інтертекстуальність” тощо). Але у будь-якій науковій праці, що була присвячена прийому „тексту в тексті”, вказувалось на його здатність формувати дискурсивний характер наративу, що призводив до виникнення нових горизонтів творення смислів, за рахунок яких розширювалися комунікативні можливості твору. Крім того, зазначений прийом створює ефект історико-мистецької тяглості, через включення його в історико-культурний контекст, з яким, нерідко, твір здатен вступати у полеміку. Н. Валгіна, розглядаючи проблему „тексту в тексті”, говорить про кілька видів поєднань текстів, серед яких найскладнішими та найгеніальнішими, з огляду творення художньо-мистецької перспективи, дослідниця називає переплетення двох самостійних текстів, один з яких має ірреальне кодування, а їх синтез здатен утворювати метатекстові смислові рівні [1]. Зазначений комутативний акт на рівні реальне / ірреальне апелює до створення трансцендентного героя, позиція якого визначається умовами в яких він перебуває. Поява трансцендентного героя обумовлюється прийомами екстравертної та інтровертної гри, перша з яких апелює до суспільно-обставинних умов (еклектичне поєднання часопросторів), друга обертається у контексті внутрішньо психічних площин. Тиражування як зовнішніх, так і внутрішніх просторів детермінує розщеплення героя, призводячи до риторичного виду художньої комунікації. Таким чином, монописьмо поступається поліписьму, у якому можливе народження множинного автора, багатоликого героя та інваріантних часопросторів.

Риторика тексту інспірує появу мотиву двійництва, який може бути сконструйований як шизофренічна текстовість. Людмила

Озадовська у своїй монографії „Парадигма діалогічності в сучасному мисленні” пише: „Проблема роздвоєння, роздрібненості свідомості, яка широко обговорюється в художній літературі, має два аспекти – позитивний (оскільки дає змогу поглянути на світ „очима різних людей”, які немовби прозирають з очей конкретної людини), та негативний (оскільки така роздрібненість може призвести до втрати цілісності „Я”)” [6, с. 53]. Мотив роздвоєння часто з’являється завдяки ігровій інтенції. Гра з собою, або в себе, дає можливість розширити межі не лише власного „Я”, але й сприяє продукуванню квазіпросторів, в умовах яких може діяти трансформоване „Я”. Ігрова стихія співвідноситься з поняттями „позування”, „демонстрація”, „шаржування”, які актуалізуючи видовищну стратегію, призводять до театралізації оповіді. Трансформація наративних структур в площину театру корелює із поняттям „маски”. Маска може виконувати подвійну функцію, яка пов’язана, з одного боку, із захистом дійсного „Я” (завдяки чому уможлиблюється процес пристосування цього „Я” до оточуючих умов), з іншого боку – вона може асоціюватись з крутістю, облудою, що вказує на її агресивну складову. Маска завжди співвідноситься з процесом демонстрації та вказує на штучність, мінливість її існування. Характер маски накладає відбиток на поведінку її носія, демонструючи їх взаємозалежність один від одного. З маскою пов’язана і проблема народження „Іншого” з яким „Я” може знаходитись і в гармонії, і в антагоністичних стосунках. Маска, таким чином, здатна інспірувати процес шизоаналіза „Іншого” як „Себе” та „Себе” як „Іншого” (у цьому контексті можна згадати методологію психодрами Якоба Морено).

Відтак, проблема дискурсу текстів та народження двійника в літературі корелює з методологією гри, що відсилає нас до розгляду означеної проблеми в умовах театральньо-драматургічного простору. Модель „театру в театрі” у світовій драматургії активно використовували Кальдерон, Шекспір, Корнель, Піранделло, Жене, Беккет та інші. Метром моделі подвоєного театру в контексті вітчизняній літературі стає Ярослав Верещак. Подвійний текстовий код, створений письменником, вказує на прийом „театру в театрі”, який фактично є візитною карткою творчості драматурга, про що також говорить і Володимир Сердюк у спільній з Я. Верещаком статті „Нерекомендовані спогади”: „**Сердюк.** Перепрошую, пане Ярославе, але видається мені вкрай доцільним звернути увагу на кілька, можливо, найцікавіших Ваших п’єс: „Уніформіст”, „Імпровізація”, „Сантана” і „Чорна зірка”. Ними в 60–70-ті роки було продовжено в Україні досить слабеньку лінію так званого „театру в театрі”. (...) „Театр в театрі” досить складний мистецький прийом, важко приживається в Україні і великою мірою пов’язаний з експериментаторською режисурою, тобто з найслабшою ланкою нашого театру. Адже у нас режисура завжди була заангажована плановим, виробничим і, врешті, політичним театром. Сьогодні ж вона ангажована тим, що немає коштів ні на який театр...”

У названих п'єсах розробляються два пласти життя: театрального, закулісного, і життя персонажного. Але якщо у подібних моделях інших авторів ці два пласти практично не перетинаються, то Верещак пішов далі, стикаючи їх між собою. І стик породжує третій пласт, неіснуючий, не прописаний, де виникає підтекст у вигляді цілих ненаписаних сцен, ненаписаної дії" [4, с. 166–167]. Отже, В. Сердюк вказує на актуалізацію у драмах Я. Верещака потенціальних вимірів, що прямо не вербалізуються у текстах. Оскільки прийом „театру в театрі” стає традиційним для творчості драматурга, можемо говорити про часову динаміку його розгортання в творах Я. Верещака і, відповідно, про певні модифікації текстів, викликані означеним прийомом.

Мотив звернення Ярослава Верещака до подвоєної театралізації пов'язаний з прагненням створити латентну альтернативу соцреалізму, що зумовило формування стилістики соц-арту, з притаманними їй іронією та сарказмом стосовно топосів соцреалізму. Прийом „театру в театрі” сприяв виникненню „неконтрольованого підтексту”, що з'явився завдяки взаємодії енергетичних полів двох (і більше) текстів, та прочитувався на рівні певних семіотичних кодів.

Відхід від драматургічних принципів творення тексту п'єси та повернення до естетики візуального дійства ріднить твори Я. Верещака з творчим доробком Луїджі Піранделло (про що також говорить і сам Верещак). На перший план у театралізованих текстах виходить візуально-рецептивний компонент, що релевантний творенню образу внутрішньотекстового глядача, який не лише спостерігає дійство, а й здатен втручатися в нього, змінюючи хід розгортання сюжету.

Драматургія Ярослава Верещака – це спроба подолати кризу драматургічного театру доби соцреалізму шляхом конструювання нової мови, що формується у просторі дефініцій „театр”, „театральність”, перша з яких вказує на часопросторові означення, друга – використовує семіотичні знаки видовищних площин в яких розгортаються режисерські методології. Автор будує риторичку міметичного театру, який апелює до практик класичних драматургічних постановок, насичених емоцією, дидактизмом тощо, та синтетично-видовищного театру як певного режисерського експерименту, що розігрує буття „тут і зараз”. Подібна риторика і створює третій пласт, який характеризується розімкненням часу та простору, що призводить до умовності як історії, так і сучасного існування.

Таким чином, Я. Верещак відгороджується від класичної дидактики та сугестивності театру, який навіював певні ідеї та образи світу, й приходить до творення анізотропного театру, в якому на перший план виходить плюралізм світів та ідей, їх переплетення або ж торкання на певних відрізках побутування. „Театр в театрі” це можливість породження безлічі смислів, які може побачити реципієнт.

Слід зазначити, що з огляду на тривалу творчу біографію драматурга, можемо говорити про формування певної системи у текстах

письменника, яка депонує прийом „театру в театрі”. Зокрема нами виділено кілька типів текстотворення драматургічних форм, в основу яких Я. Верещак поклав зазначений прийом, а саме це:

Театр провокації актуалізує загальноприйняті ідеї, але піддає їх різкій критиці. У текстах відбувається зіткнення сакральних концептів з профанним баченням. П'єса „Уніформіст” [3] демонструє зіткнення канонізованого героїчного героя з негероїчним героєм-міщанином. У „базарній містерії” (авторське жанрове означення) „Містер Сковорода” [рукопис] автор демонструє опозицію сакральних вимірів (простір храму) і культури (спадщина Григорія Сковороди) до маскультури кітчю.

Театр альтернативного бачення демонструє історичні полотна, але під дещо зміненим кутком зору. До цієї групи належать п'єси: „Імпровізація” [3] (тема великої Вітчизняної війни), „Дорога до Раю” [2] (тема подвижників у національній історії, що пов'язана з образом Степана Бандери), „Привиди чужих степів” [2] (тема зради).

Театр сповіді та покаяння розкриває проблему особистої долі чи недолі героїв („Душа моя зі шрамом на коліні” [2], „Хованка” [2], „Жебрацький детектив” [2]).

Театр демонстрації говорить сам про себе театральною мовою. Для цієї групи характерна тотальна театралізація тексту з використанням відповідної емблематики („Банка згущеного молока” [3]).

Театр самопрезентації пов'язаний з процесом гри в самих себе. У цій групі широко використовується прийом маски, який дозволяє героям переходити з однієї ролі до іншої, але не для того, щоб зрозуміти себе, як це можемо помітити у театрі сповіді та покаяння, а заради самого процесу гри. Сюди можна віднести наступні тексти Я. Верещака: „Королівський особняк” [3], „Любов у центрі міста” [2], „Третя Молитва” [рукопис].

Театр Іншого (інакшого) вказує на здатність героя до дискурсу з собою, до демонстрації себе як Іншого. Головне питання полягає у проблемі істинності „Я”. Так, в драмі „14000” [2] відтворена риторика „Я” як володаря чи як жебрака. „Чорна зірка” [3] розкриває дискурс нігілізму та віри. Подібна риторика віри демонструється й у п'єсі „Зірка Давида на шії у Пилипа” [рукопис].

Театр фантазії детермінує колажність реального та ірреального просторів („Чудо Святого Миколая” [2], „Керя” [рукопис]) на кордонах яких творяться додаткові смислові рівні.

Таким чином, прийом „театру в театрі” здатен продукувати нові семантичні площини. Він вивільнює ігрову стихію тексту, що здатна породжувати риторичні мистецьких практик, перш за все, апелюючи до видовищних методологій. Крім того, „театр в театрі” можна вважати трансцендентною формою, оскільки вона розгортається в кількох стильових перспективах (бароко, постмодерн тощо), в кожній з яких оприявлює нові горизонти бачення світу.

Список використаної літератури

1. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М. : Изд-во МГУП „Мир книги”, 1998. – 210 с. 2. Верещак Я. М. 14400 : п’єси-фентезі / Ярослав Миколайович Верещак / Упоряд. і авт. передмови О. Є. Бондарева. – К. : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с. 3. Верещак Я. Імпровізація: П’єси / Ярослав Верещак. – К. : Радянський письменник, 1990. – 275 с. 4. Верещак Я. Нерекордовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ ст.) : Розмова друга / Ярослав Верещак, драматург (Київ), Володимир Сердюк, драматург (Київ) // Курбасівські читання: наук. вісн. Нац. центру театр. мистец. ім. Леся Курбаса. / Редкол. Н. Корнієнко (голова) та ін. – № 6. – Ч. 2 : Польща. Культура. Україна. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – С. 165–180. 5. Лотман Ю. М. Статті по семиотике и топологии культуры. // Електронний ресурс. – Режим доступу : http://www.psychological.ru/fault.aspx?s=0&p=43&0a1=817&0o1=3&0s1=1#doc6_3.html 3а. 6. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні: Монографія / Людмила Василівна Озадовська. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 164 с. 7. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста // Електронний ресурс. – Библиотека Гумег – Литературоведение. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Rud/13.php

Бондар Л. О. Семантичне навантаження прийому „театру в театрі” у сучасній драматургічній практиці.

У статті розглянуто проблему подвоєння сюжетів у рамках одного художнього твору як спроби автора створити дискурсивну картину художньої репрезентації певної ідеї.

У ХХ столітті класичний драматургічний театр переживає кілька криз, створюючи основу для появи альтернативної видовищної стратегії – режисерського театру. У ньому відбувається витіснення драматургічно-текстової основи як необхідної умови створення подання. У даній статті розглядається проблема трактування визначення „драматизм”. Крім того розглядається проблема феномена нового театру. Вітчизняний театр продовжує зберігати класичну риторичну літератури та її презентації у вигляді сценічної постановки. Автор вказує на велику кількість експериментальних театральних технік, в яких відчуваються впливу західних постдраматичних методологій. Основна увага в роботі автор акцентує на подвійному кодуванні сучасної театральної наративності. Завдяки їй відбувається розмивання класичної градації театру на елітарний і масовий.

Ключові слова: театр, драматургія, дискурс, реципієнт, видовище, семіотичний код, колажність.

Бондарь Л.А. Семантическая нагрузка приема „театра в театре” в современной драматургической практике

В статье рассмотрена проблема удвоения сюжетов в рамках одного художественного произведения как попытки автора создать дискурсивную картину художественной репрезентации определённой идеи.

В XX веке классический драматургический театр переживает несколько кризисов, создавая основу для появления альтернативной зрелищной стратегии – режиссерского театра. В нем происходит вытеснение драматургически-текстовой основы как необходимого условия создания представления. В данной статье рассматривается проблема трактовки определения „драматизм”. Кроме того рассматривается проблема феномена нового театра. Отечественный театр продолжает сохранять классическую риторику литературы и ее презентации в виде сценической постановки. Автор указывает на обилие экспериментальных театральных техник, в которых ощущаются влияния западных постдраматических методологий. Основное внимание в работе автор акцентирует на двойном кодировании современной театральной нарративности. Благодаря ей происходит размывание классической градации театра на элитарный и массовый.

Ключевые слова: театр, драматургия, дискуссия, реципиент, зрелище, семиотический код, коллажность.

Bondar L.A. Semantic Load of the Reception „Theater Within Theater” in Contemporary Dramatic Practice

In the paper the problem of doubling the scenes in a single work of art as the author attempts to create a picture of the discursive artistic representation of an idea. On the example of drama shows how to deploy the rhetoric of dramatic and spectacular action in the context of the use of reception „of the theater in the theater”. Theoretical considerations are illustrated on the example of modern Russian playwright, the plays which most indicated method is used.

In the twentieth century classic dramatic theater is undergoing a series of crises, setting the stage for the emergence of an alternative strategy of spectacular - the director's theater. It is a replacement of dramaturgic-textual basis as a necessary condition to create a view. This paper addresses the problem of interpretation of the definition of „drama”. Besides we can distinguish the problem of the phenomenon of the new theater. Home theater continues to maintain the classic rhetoric of literature and its presentation in the form of a stage production.

The author points to the abundance of experimental theater techniques. But also it felt the influence of the western postdramatic methodologies. The author focuses on the dual coding of modern theatrical narrative. Thanks to her, there is a blurring of the classical theater at graduation elite and mass. The object of this paper is „theater in the theater”, which is the principle of

supporting the creation of double coding of the dramatic text. This technique is considered by the example of drama Yaroslav Nikolaevich Vereshchak. In his work vividly realized methodology dual theater. The purpose of this paper is to clarify the semantic load taking „heater in the theater” in the modern practice of dramatic texts for example Y. Vereshchaka. Within the article, the author defines the prerequisites for the elements in the literary tradition of double coding. Just study the motives treatment Y. Vereshchaka to receive the „theater in the theater” and traces the evolution of this reception in the work of the playwright. The author examines the phenomenon of the mask in the works of the playwright. On the example of drama shows how to deploy the rhetoric of dramatic and spectacular action in the context of the use of reception „of the theater in the theater”. It is concluded that Y. Vereschak fenced off from the classic didactic theater and suggestibility. He inspired some ideas and images of the world, and came to the creation of an anisotropic theater. Thus, the „Theater in the theater” is a possibility of generating a plurality of meanings that the recipient can see. The author concludes that „the theater in the theater” as a transcendent form.

Keywords: theater, drama, debate, the recipient, the spectacle, the semiotic of code, collage.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 82 – 3.09’6

О. О. Бровко

**ВАРІАЦІ СПІВВІДНОШЕННЯ „Я – ІНШИЙ” У СУЧАСНІЙ
ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Б. БОЙЧУКА,
В. СЛАПЧУКА, М. ГРИМИЧ)**

Роль персонажів-двійників привертала увагу різних дослідників, адже художній матеріал рясніє такими парними образами. „Проте, – пише І. Смирнов, – суттєвіше не примножувати споріднені приклади, а відзначити, що констатована російським авангардом наявність у явищ одразу двох форм антисиметрії призводила його до думки про притаманну явищам внутрішню асиметричність. (Якщо X асиметричний як по відношенню до Y, так і по відношенню до – Y, то X асиметричний). Асиметрія асоціювалася з вільним вибором поведінки, що звільняло людину від дзеркальних залежностей” [1, с. 147].

У пошуках типологічних сходжень двійників-тотемів, двійників-трікстерів у літературах різних народів дослідники звертаються переважно до юнгіанської архетипної моделі двійника, а також робіт О. Фрейденберг та Є. Мелетинського. О. Фрейденберг трактувала генезу

двійництва у трансгресивному вимірі, а в сучасному літературознавстві такий підхід презентують праці І. Жеребкіна та С. Жеребкін на матеріалі прози А. Белого. „XX століття вивело на поверхню метатекстовий характер літератури. Виявом цього стало те, що багато героїв у романах XX століття – alter ego їх автора (функціональна відповідність Інші поети – Я – Мій двійник)” [2, с. 4]. „А в масовій культурі, – констатують дослідниці С. Агранович та І. Саморукова, – від близнюків-двійників просто нікуди подітися” [3, с. 5]. М. Бахтін у праці „Проблеми поетики Достоевського” розглядав двійника, якому належить місія розвінчування, що вписується в парадигму карнавальної літератури [4]. У роботі М. Римаря „Поетика роману” двійництво виступає як один зі способів розкриття образу героя в розгортанні сюжетно-композиційної організації твору. Відношення між героєм і його двійником, на думку автора, існують не стільки в часі, скільки „у просторі” художнього розгортання композиції. Дослідник подав типологічну характеристику персонажів-посередників, в яких стикаються протилежні світи [5, с. 107–124].

С. Агранович та І. Саморукова звернули увагу на важливе зауваження М. Бахтіна, яке значно поглиблює позірно прозорий мотив двійництва у структурі художнього тексту, адже „двійництво в Бахтіна не формальний прийом, а дещо, що має відношення до контакту свідомостей-світів” [3, с. 60]. „Одиницею цього контакту, – продовжують дослідниці, – є пара” [3, с. 60]. Вони виокремлюють три типи двійництва: двійники-антагоністи, карнавальні пари та близнюки, названі „російським типом” [3, с. 11], а також звертають увагу на дискусійну роботу А. Панченка „Русская культура в канун петровских реформ”, де зацентровано саме російський феномен двійництва як національну міфологеми не лише Ф. Достоевського, а й М. Гоголя. Генеза цієї міфологеми, на думку автора, безпосередньо детермінована подіями з історії Росії. Мають рацію С. Агранович та І. Саморукова, коли на противагу суспільно детермінованого трактування А. Панченка пропонують таку дефініцію: „Двійництво в широкому сенсі – це мовна структура, де образ людини корегується одним з історичних варіантів бінарної моделі світу” [3, с. 9]. Звернімо увагу на твердження дослідниць, суголосне нашому поглядові на мотив двійництва: „Не можна обмежуватися лише „верхніми” пластами: фабулою та системою персонажів. Необхідно дослідити, як двійництво впливає, наприклад, на суб’єктну організацію письма, його стиль” [3, с. 10].

Отже, „двійник присвоює тон голосу персонажа, зобов’язуючи його впізнати себе, свою ідею і своє слово, впізнати автентичного себе, яким він був колись. Так „я” перетворюється в „мого” двійника, „тут” – в „там”, „тепер” – в „колись”. Інший світ, утворений за допомогою дзеркала, дає змогу знову знайти своє справжнє, колись загублене „я”, злитися з ним” [3, с. 142].

Мотив двійництва як предмет наукових рефлексій над творами українських і зарубіжних письменників обрали Г. Горенок, І. Жеребкіна,

С. Жеребкін, І. Ставровська, Т. Котельникова, С. Мурадханян, Л. Петренко, С. Підпригора, Н. Полулях, І. Юрова, а також інші дослідники. Попри солідну літературну історію та потужний корпус літературознавчих робіт цей аспект залишає простір для міркувань і дискусій.

Метою пропонованої розвідки є аналіз структуротвірних можливостей і семантичного наповнення мотиву двійництва в сучасній українській літературі. Зупиняємося тільки на найяскравіших, з нашої точки зору, зразках, що дають змогу говорити про характер цього явища та його специфіку.

М. Гірняк зауважує: „Двійник – віддзеркалене відображення персонажа, яке дає привід для діалогу із собою, з Іншим собою. Людина, яка не має сталості, не є тотожною собі, адже кожна її маска, кожне її відображення містять щось автентичне, а щось чуже, не притаманне цій особі, щось таке, що існує лише для іншого. Внутрішні суперечності людини зумовлюють розщепленість її свідомості, яка змушує особу розмовляти зі своїм alter ego” [6, с. 142].

Таким чином, структури художнього твору не менше формують образ автора у свідомості читача, ніж емпіричний автор формує структури власного твору.

Класична традиція закріпила трактування персонажів вставних новел як дзеркальне відображення психологічної характеристики, дій, вчинків, обставин, у яких перебуває персонаж-двійник в основній оповіді. Художні аналогії стали поширеним прийомом організації художнього матеріалу.

Художній поліфонізм характеризує поетику ще одного сучасного автора – Василя Слапчука. Роман В. Слапчука „Осінь за щокою”, написаний упродовж 1995–2004 років, поєднує спогади, рефлексії, голоси інших, на що звертали увагу Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, А. Тихонова, М. Зайдель та інші літературні критики. Цілісності тексту надає внутрішня композиція, яка підводить читача до розв’язки-пояснення в останній новелі. Композиційно роман складається з 8 частин, жанрові особливості яких позначені аморфністю, адже вони мають ознаки новел і літературної есеїстики. Монтажна композиція посилює дискретність зображення, окремі фрагменти поетичних, оповідних і драматургічних текстів об’єднані навколо кількох провідних образів – жінка, дощ, ім’я. Ці образи актуалізуються в кожній частині роману, набуваючи нових нюансів. Перша частина „Четвер” відсилає читача до витоків людської поведінки, хоча сам автор двічі згадує батька психоаналізу в іронічному контексті: „Очевидно, тут попахувало фройдятиною. Шлях би того Фройда трафив” [7, с. 238]; „Для діда Фройда роботи – непочатий край” [7, с. 132]. Чорні (чи чорнильні?) слова матері на пелюшках майбутнього письменника; сварка з приводу імені новонародженої дитини; дід, хворий на божевілья легкої форми, консервуючий людський дух у слоїки, – світ, де Чоловікові ніхто „ніколи не подарує маленького сонця” [7, с. 8].

Ліричний герой розділу „Втома воїна” письменник Арсен Кіриєнко втомився від війни, від людей, від поезії, від самотності, від життя й від смерті. „Втома воїна” сповнена посилян на тексти попередників. Оригінальним композиційним прийомом є введення багатоголосся (жіночий, чоловічий, зляканий, оптимістичний, допитливий, песимістичний, голос із комина). Читач знаходить діалог із Ф. Ніцше: „Заратустра казав, що чоловіка треба виховувати для війни, а жінку – для відпочинку воїна. Сам він, очевидно, ніколи не був на війні і не мав жінки” [7, с. 51]; „Війна скидається на секс. На війні чоловіки доводять собі (у першу чергу собі) та жінкам, що вони – чоловіки. Що вони можуть. На війні легше самоствердитись, аніж у ліжку з жінкою. Тому чоловіки вибирають війну. Воякові не потрібне ім'я, достатньо номера, позивного або ж звання” [7, с. 36]. Концептуальним є ставлення до тексту попередника через прозовий переказ відомої поезії: „Ще вчора я повторював ім'я однієї зорі, бо з іншими мені було темно. Я молився на неї не тому, що вона мені світила, а тому, що з нею не потребував світла...”

Ти пропонуєш спалити томик Інокентія Аненського?

– Я пропоную спалити все. Звільнитися і дати волю, відчувати спокій... Хіба ти не любиш спостерігати за полум'ям?” [7, с. 17].

Багатогранність ліричного персонажа, який перебуває на межі розщеплення психіки, найвиразніше розкривається через сни, уявні й написані художні тексти, а також через спілкування з жінками: „Хто я? Китаєць? Метелик? Чи син своєї матері? Хто кому сниться?..

Я – чорне дерево гіллясте. В рожевих птахів хтось стріляв – додолу падають з гілля, а я ніяк не можу впасти. Не можу впасти, ані вмерти... Поль Елюар переконаний, що можна померти від того, що не помираєш. Елюар був поетом. Дивно, що він дожив до старості, а не заподіяв собі смерть” [7, с. 34].

Поєднання сюжетної лінії головного героя з фрагментами розповідей про його персонажів увиразнюється в частині „Мандрівка на рожевому дирижаблі”, де показано взаємини письменника й Коли, Ого й дівчини, Кіра і його дружини Тетяни. Автор пояснює, що Кір – це Ого через кілька років, проте жінки часто плутають художній вимисел з реальністю. Якщо Ого простував до дівчини незвичайної, чистої, неземної, яку вимріяв у своєму серці, а все життя уявлялося йому маршрутом від однієї дівчини / жінки до іншої, то Кір понад усе боїться втратити кохання. У своїх думках Кір звертається то до Євангелія, то до В. Набокова, то до К. Малевича: „Зиркнув у бік вікна. Замислився, наче перед „Чорним квадратом” Малевича. Втім, хіба чорний квадрат – не фрагмент шкільної дошки, ретельно витертої перед уроком? Тільки ж суть залишилося на ганчірочці, а ганчірочка – у руці чергового...” [7, с. 100].

Головний герой новели „Потяг над містом” І Ван спостерігає, як віддаляється жінка з потягу, на який він не встиг. У цій частині постає

яскрава художня деталь, своєрідний інтертекстуальний маркер – срібна чорнильниця Чехова, яку письменник ставить для натхнення поруч із комп'ютером. У наступних розділах читач знаходить цитати поезій самого автора, згадки про Г. Флобера, М. Павича, М. Басьо, визначення віку співрозмовників через порівняння з тривалістю життя М. Лермонтова й А. Рембо. Письменник спалює свій рукопис, знаходить у комп'ютері файл, названий жіночим ім'ям, – одне з перших своїх оповідань, натискає Delete: „Любив книги й жінок. Книги – трохи більше. За книги я платив. Я їх хотів. Жінки ж були. Вони мені не заважали. Крізь них я міг дивитись у своє вікно. А через вікно – на них” [7, с. 249].

Остання частина роману, названа „Табурет, прибитий до підлоги”, розкриває всі загадки твору, адже письменник потрапляє до в'язниці чи то за зберігання зброї, чи за зберігання наркотиків і бачить різні паспорти зі своїми фото: „Оцей виписаний на ім'я Арсена Кіриєнка, цей – на Григорія Олійника, цей – на І Ван Сина... У чоловіка підкосилися ноги.

– Це чийсь лихий жарт, – витер долонею враз спітніле чоло. – Я не знаю, як це пояснити... Справа в тому, що я – письменник... Якісь із цих імен – мої псевдоніми, інші – імена героїв моїх творів...” [7, с. 275].

У романі мотив письменницької праці є іманентно цікавим, водночас, через того, хто пише, реалізується віртуальна можливість тексту.

У романах Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004) та М. Гримич „Фріда” (2008) цей мотив постає важливим структуротвірним чинником, який впливає на суб'єктну організацію письма, формує стильову палітру, розглядатимуться в наступному розділі дисертації. Елементи колажної поетики в романах Б. Бойчука і М. Гримич увиразнюють взаємопроникнення основного й елективного текстів. В обох романах трансформовано юнганські архетипи Персона та Тіні, мотиви лабіринту, двійництва (Ірина – Фріда; героїня роману – Фріда Калло в М. Гримич; Світа – Світання, Зосим – Зотц у Б. Бойчука), актуалізовано міфопоетичний текстовий масив через уведення картин снів героїв, міфологеми сакралізованого озера в Б. Бойчука й Світового Дерева в М. Гримич.

Професійна зацікавленість етнолога М. Гримич питаннями етнопсихології й міфології сприяє посиленню в її художньому світі міфопоетичної тенденції. Будинок дитинства героїні роману „Фріда” постає оселею дивної міфологічної істоти з єврейського фольклору, втіленням того, чого немає, але що хочеться мати [8, с. 14–15].

Героїня роману „Фріда” відчуває себе міфологічним деревом, чие коріння всотало мудрість і культуру різних народів: „Їй снилися класичні архетипальні сни. Ось вона стоїть на високій горі, і є водночас деревом і розп'яттям” [8, с. 177]. Мистецький зв'язок художнього світу роману М. Гримич з живописом Фріди Калло націлює на подальше вивчення творчості письменниці в аспекті інтермедіальності, адже, художній перегук з картинами Піросмані, колажами С. Параджанова – цікавий аспект вивчення поетики. Мистецький діалог поглиблює усталене

філософсько-естетичне наповнення міфологеми Світового Дерева, що постає втіленням жіночого начала. Окрім того, єдність із деревом на картині художниці й рецепція цього образу героїнею роману Іриною-Фрідою увиразнює ідеї єдності світу, вічності життя та циклічності буттєвих ситуацій: „Ірина якось зустріла Андрія. На його виставці в Києві. Він малював у стилі Фріди Калло... Після презентації вона скупилася всі картини... Аби ніхто не бачив дерева, що проростає крізь красиву смагляву зеленооку жінку” [8, с. 154]. У розмові з Іриною Маджарян зазначає: „Ти нагадуєш мені Фріду Калло, мексиканську художницю... У Фріди Калло картини передають твою суть – суть жінки-всесвіту. Якби я тебе не знав, то назвав би Фрідою...” [8, с. 176–177].

Міфологічна символіка визначає особливості образу будинку дитинства головної героїні. Центральний сюжетний мотив Світового Дерева синтезує психоаналітичний юнгіанський текст роману (мотив снів, архетипів Аніма / Анімус), зовнішній сюжетний хід (Ірина займається видавничим бізнесом, і „древесинний” папір – безпосередній предмет її фахових зацікавлень), а також інтермедіальний шар роману (зв’язок із творчістю Фріди Калло, зокрема, образом її жінки-дерева). Проте, основний топос роману – будинок-дерево. У цьому будинку-лабіринті, домі-хімері переплітаються мови, абетки, життя, „різні культури, різні звичаї, різні долі”. Найяскравіше ця думка передається через уведення в композицію роману фрагментів знайдених Іриною-Фрідою старих документів – бухгалтерських книг, листів, щоденників, адже ці поживклі папери були матеріальним слідом майже ілюзорного будинку-дерева. У романі „Фріда” художньо трансформується ідея сакральної сутності Світового Дерева, його ролі у вертикальній триєдиній будівлі світу, оскільки письменниця своєрідно моделює картину світоустрою. Коріння і крона мають безліч гілок і гілочок, цим пояснюється неоднорідна природа підземного й небесного світів, їхня багатоплановість і багатомірність, які, проте, цілком вписуються в тривимірність первісного поділу. Роман містить вузловий топос – будинок-дерево, а типовий постмодерний мотиви лабіринту з’являються як реалістична деталь, фрагмент життєвої картини. Таким чином, міфологічна символіка визначає особливості створення поетики роману М. Гримич „Фріда”, що перебуває на межі силових полів „деревинної” та „кореневої” парадигм культури, постульованих Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі.

Віднайти свою справжню сутність прагне й героїня роману Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004). У вступній нотатці письменник зауважує, що завжди захоплювався так званим „тоталітарним театром”, „у якому режисер використовує всі мистецькі засоби: текст п’єси, візуальні електронні ефекти, музику, балет, художні картини та поезію” [9, с. 3]. За авторським визначенням, „Над сакральним озером” – „тотальний роман”, у якому задекларовано синтез прози, поезії, прозопоетії, театральних діалогів, фотографій, художніх творів, а

основним прийомом текстотворення є „перетасовування часу”. Твір Б. Бойчука – роман-колаж, структура якого охоплює три частини: сучасні події („Передслово” і „Післяслово”), що стосуються взаємин митця й інтелектуала Зосима з екзальтованою жінкою-загадкою Світою, а також прадавнє „Слово” – розповідь Світи про життєву історію дівчини з роду майя Світанни та її чоловіка – жорстокого диктатора Зотца. Окрім подробиць свого попереднього земного втілення від народження до мученицької загибелі у вогні, жінка переповідає про взаємини Зотца з коханками – куртизанкою Ксокс і донькою священика Ікс Чель, інтриги віщуна Тізока, прагнення Зотца прислужитися королю Іцткоатлю. „Соколиним поворотом” у творі є священне озеро, адже його води переслідували Зосима в нічних жахіттях як генетична пам’ять про обряд жертвопринесення. На березі озера Зосим уперше побачив невідому жінку, про озеро згадує і Світа, але тільки у „Слові” читач дізнається, що жертвою богів дощу Чакові стала донька Світанни й Зотца, втоплена в озері своїм батьком. „Передслово” насичене класичними архетипальними снами-видіннями, прихованими страхами героя, загадковими твердженнями незнайомі, але такої близької жінки про те, що Зосима завинив перед нею й обов’язково це згадає.

Цей твір митця „Нью-Йоркської групи” – досить промовистий вияв боротьби та взаємного накладання „деревинної” і „кореневої” культур, територіального й імперського начала, адже „культурою кореневища” є не тільки мистецтво андеграунду, а й автентичний культурний шар, наприклад, мистецтво індіанців для США [10, с. 113]. Героїня роману Світа вирушає до Мексики, аби підтримати хвору сестру, і залишається там на все літо, шукаючи в музеях і архівах свідчення свого минулого життя. Результати її пошуків і становлять основний зміст „Слова”, що структурно є множинною вставною історією. Розв’язка сучасної сюжетної лінії в „Післяслові” має типовий новелістичний характер: герой так і не дочекався повернення реальної жінки Світи, яка обіцяла повернутися, „коли простір і час зійдуться для нас клином”, пошуки її оселі виявилися марними: „Щодня я витоптував нову стежку, та заходив на той самий зруб. Я сподівався, що одного дня знайду ту віллу. Мушу знайти. З дня на день я чекав, щоб час і простір зійшлися клином. Я був певний, що одного разу вони зійдуться. Мусять зійтись” [9, с. 228].

М. Гримич інкорпорує в текст роману „Фріда” фрагменти бухгалтерських книг, листів, щоденників, міфологічний матеріал, апелює до живопису. Давня історія часів майя й ацтеків, щедро оздоблена топографічними відомостями, фотографіями пам’яток архітектури й портретами легендарних особистостей, складає основний зміст обрамленої частини роману Б. Бойчука „Над сакральним озером”. Сучасні автори активно послуговуються невербальними образотворчими засобами, притаманними передусім кіномистецтву, вводять у структуру художніх текстів фрагментарні свідчення, що апелюють до

індивідуальної та історичної пам'яті. Особливого значення набуває активізація уваги читача – учасника творчої гри та процесу конструювання художніх образів.

Множинність проєкцій мотиву двійництва спостерігаємо у творчості різних авторів. За твердженням Ю. Лотмана, цей архетип володіє потужним смисловим потенціалом і в різних культурних контекстах наповнюється різним змістом, хоча й зберігає певні смислові константи [11, с. 251]. Мотиви близнюків в інкорпорованих текстах попри різні змістові контексти та стильові версії обертаються навколо констант, помічених О. Фрейденберг (життя / смерть) і Є. Мелетинським (космос / хаос).

„Ансамблева” структура твору, яка передбачає майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів, ґрунтується, у тому числі, і на мотиві двійництва. Поступове перенесення мотиву двійництва на територію впливу масової культури свідчить про ускладнення образу світу, який не вкладається у схему бінарних опозицій і, за твердженням С. Агранович та І. Саморукової, „розхитує парну модель художнього дослідження людини, пропонуючи більш складні варіанти співвідношення „я – інший” [5, с. 11]. Таким чином, „двійництво знаходить своє втілення в конкретних моделях мови культури від архаїчного міфу та ритуалу до стереотипів сучасної свідомості, які втілюються в різних дискурсивних практиках, де бінарна картина світу опосередковується ідеологічним, політичним, художнім чи іншим контекстом” [5, с. 9].

Зв'язки цих фрагментів свідчать про взаємопроникнення основного й елективного текстів, що перебувають у „дзеркальних” відношеннях, є варіацією накладання „деревинної” і „кореневої” культурних парадигм, кореляція яких потребує подальшого дослідження.

Список використаної літератури

- 1. Смирнов И.** Мегаистория. К исторической типологии культуры / Игорь Смирнов – М. : Аграф, 2000. – 544 с.
- 2. Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
- 3. Агранович С. З.** Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд-во „Самар. ун-т”, 2001. – 132 с.
- 4. Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
- 5. Рымарь Н. Т.** Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Куйбышев : Изд-во СГУ, Куйб. филиал, 1990. – 252 с.
- 6. Гірняк М.** Дзеркало в тексті та текст як дзеркало (на матеріалі інтелектуальної прози В. Домонтовича) / Мар'яна Гірняк // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. – Л., 2004. – Вип. 33. – Ч. I. – С. 137–145.
- 7. Слапчук В.** Осінь за шокою: [роман] / Василь Дмитрович Слапчук. – К. : Факт, 2006. – 277 с. – (Серія „Ехсертис ехсірієндіс”).
- 8. Бойчук Б.** Над сакральним озером : [роман] / Бойчук Богдан. – К. : Факт, 2006. – 232 с. – (Серія „Ехсертис ехсірієндіс”).

9. **Гримич М.** Фріда : [роман] / Марина Гримич. – К. : ПП „Дуліби”, 2006. – 192 с. 10. **Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2002. – 347. – („Gallicinium”). 11. **Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.

Бровко О.О. Варіації співвідношення „я” – „інший” у сучасній літературі (на матеріалі творів Б. Бойчука, В. Слапчука, М. Гримич)

У статті висвітлена проблема мотиву подвійності у форматі художньої творчості. Автор досліджує проблему вивчення даного феномена у світовій літературі. Ця проблема мало вивчена і потребує подальших досліджень. Метою статті є аналіз структурних можливостей і семантичного наповнення мотиву подвійності в сучасній українській літературі. Матеріалом дослідження обрано романи Богдана Бойчука „Над сакральним озером”, Василя Слапчука „Осінь за щокою”, Марини Гримич „Фріда”. Дослідження міжкультурних комунікацій в художньому просторі розкриває універсальність сучасної естетики. У статті розглядаються внутрішні жанрові можливості і прояви позажанрових зв'язків. Множинність проєкцій мотиву подвійності спостерігається у творчості різних авторів. Простежується трансформація принципів цілісності окремих елементів у постмодерністської моделі мислення. У статті викладені результати дослідження поетики колажів як формальної характеристики художнього твору. Зв'язки між структурними елементами прози постають як оригінальний варіант наближення двох культурних парадигм – „деревної” і „кореневої”.

Ключові слова: структура, мотив, двійництво, проза, прийом.

Бровко Е. А. Вариации соотношения „я” – „другой” в современной литературе (на материале произведений Б. Бойчука, В. Слапчука, М. Грымич)

В статье освещена проблема мотива двойственности в формате художественного творчества. Автор исследует проблему изучения данного феномена в мировой литературе. Данная проблема мало изучена и требует дальнейших исследований. Целью статьи является анализ структурных возможностей и семантического наполнения мотива двойственности в современной украинской литературе. Материалом исследования избран романы Богдана Бойчука „Над сакральным озером”, Василя Слапчука „Осень за щекой”, Марины Гримич „Фрида”. Исследование межкультурных коммуникаций в художественном пространстве раскрывает универсальность современной эстетики. В статье рассматриваются внутренние жанровые возможности и проявления внежанровых связей. Множественность проєкций мотива двойственности наблюдается в творчестве разных авторов. Прослеживается трансформация принципов целостности отдельных

элементов в постмодернистской модели мышления. В статье изложены результаты исследования поэтики коллажей как формальной характеристики художественного произведения. Связи между структурными элементами прозы предстают как оригинальный вариант приближения двух культурных парадигм – „древесной” и „корневой”.

Ключевые слова: структура, мотив, двойничество, проза, прием.

Brovko O. O. Variants of Ratio „I” – „Another” in the Modern Literature (Based on Texts of B. Boychuk, B. Slapchuk, M. Hrymych)

The purpose of the proposed exploration is analysis structure forming possibilities and semantic filling of motive of duality in modern Ukrainian literature. Novels of Bohdan Boychuk „Over the sacral lake”, Basil Slapchuk „Autumn from cheek”, Marina Hrymych „Frida” are selected as the objects of research. Duality embodies itself in specific models culture: from the archaic myth and ritual to stereotypes of contemporary consciousness, which are embodied in different discursive practices.

The article highlighted the issue of motive duality in the format of artistic creativity. The author examines the problem of the study of this phenomenon in world literature. This issue is poorly understood and requires further research. The purpose of this paper is an analysis of the structural features and semantic content motif of duality in modern Ukrainian literature. The article analyzes duality in works. Modern authors are actively using non-verbal graphic means inherent before cinematography. They are introduced into the structure of literary texts fragmentary evidence, appeal to personal and historical memory. Of particular importance is the activation of the reader’s attention to the creative process of designing games and artistic images. The author draws attention to the fact that the structure of the artwork at least form an image of the author in the mind of the reader than the author forms the empirical structure of his own. The duality is embodied in a specific culture models of archaic myth and ritual. And it is a stereotype of the modern consciousness, which are embodied in the various discursive practices. The study of intercultural communication in art space opens the versatility of modern aesthetics. The article discusses the internal genre features and manifestations *vnezhanrovyh* ties. The plurality of projections motif of duality is observed in the works of different authors. Traces the transformation of principles of the individual elements in the post-modern thought patterns. The article presents the results of a study of the poetics of collage as a formal characteristics of art. The connections between structural prose elements appear as original variation of approaching of two cultural paradigms – „tree” and „rizoma”.

Key words: structure, motive, duality, prose, device.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 821.161.2.09–Пагутяк:141.5

О. М. Галаєва

**ПОШУКИ ПРИХОВАНОГО СЕНСУ БУТТЯ У РОМАНІ
ГАЛИНИ ПАГУТЯК „КНИГА СНІВ І ПРОБУДЖЕНЬ”**

Сучасне літературознавство, як і інші гуманітарні науки, характеризує множинність поглядів. Така ситуація є своєрідним показником „духу епохи”, що вирізняється розщепленістю, полілогічністю теоретичної свідомості. Одна із найпопулярніших настанов – екзистенційна.

Тамара Гундорова, П. Іванишин, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, В. Пахаренко, Г. Сиваченко, Наталя Михайловська – цих та багатьох інших дослідників об’єднує акцентування на екзистенційних аспектах у творчості письменників. Один із провідних мотивів – пошуки сенсу буття у новій історичній дійсності. Активно розробляє цей мотив і Галина Пагутяк. Екзистенційну проблематику її творів аналізують: Ірина Біла [1] Ольга Карабльова [2], Світлана Хопта [3]. Так, Ольга Карабльова домінуючу ознаку існування людини у світі підкреслює словами: „Авторка тематично розвиває концепцію коловороту як основи буття, де людина є лише мізерною часткою часопростору, оскільки таким же мізерним є її духовне буття” [2, с. 202]. Справді, таке твердження стосується багатьох творів Галини Пагутяк, не виняток і роман „Книга снів і пробуджень”.

Мета статті: розкрити художні форми вираження пошуків прихованого сенсу буття у романі Галини Пагутяк „Книга снів і пробуджень”.

Реалізація зазначеної мети передбачає виконання таких **завдань**:

- дати стисло характеристику творчості Галини Пагутяк,
- дослідити художні прийоми змалювання пошуків прихованого сенсу буття у романі „Книга снів і пробуджень”,
- визначити роль снів у характеризованому творі,
- дослідити „Книгу снів і пробуджень” крізь призму автобіографізму.

У реально-містичній прозі Галини Пагутяк змалювано людину в есхатичних вимірах, коли сили зла і добра співіснують у хаотичному світі цивілізації. Кожен роман авторки – духовно-душевне відкриття особистості, пошуки шляхів до реалізації бажань, де існують паралельні світи. Авторка розкриває своє бачення як буденних проблем, так і масштабних онтологічних. Майже кожен її твір побудований як мозаїка епізодів. Уже перший роман „Діти” (1982) засвідчив неординарність світосприймання Галини Пагутяк, визначив її творчу манеру, характерні ознаки якої – естетизм, повторюваність образів, неочікуване зображення колізій, хаотичне компонування подій. Варто відзначити, що значну роль

у творчості Галини Пагутяк відіграють символи, своєрідне зображення подій із висновками, наявність оповідача, засоби тропіки, сновидіння – як художній прийом.

Означена стильова палітра характерна і для роману „Книга снів і пробуджень”, що складається із двох частин: „Книга ночі”, „Книга пробуджень”. Характеризований роман – це ідентифікація двох типів сновидінь: автобіографічного із протестом проти існуючого суспільства і намаганням героїні відшукати прихований сенс буття. Кожне сновиддя – це окрема історія. Порушуючи послідовний хід подій, вони зумовлюють оригінальну побудову сюжетів, що є низкою різних за обсягом новел-кадрів. Умотивовані повтори епізодів підкреслюють емоційний стан персонажів.

Галина Пагутяк в одному із інтерв'ю зізнається: „Книга снів і пробуджень” – вся складена з моїх снів, які снились мені протягом багатьох років. Там немає жодного вигаданого. Це було як життя у сні або життя як сон” [4, с. 9]. В алогізмі сновидінь приховано сум'яття думок героїні, і тому в них співвідноситься пережите, уявне, містичне, філософське. Галина Пагутяк майстерно вибудовує симбіоз сновиддя у сновидді.

Розповідь від першої особи, повторювальні підзаголовки („Те, що трапилося не з нами”, „Те, що трапилося не зі мною”, „Те, що трапилося з нами всіма”) наближають авторку до героїні (хоча ні в якому разі їх не можна ідентифікувати, адже йдеться про художній твір, а не документальний). Беззаперечно, судження оповідачки подібні до авторських, сновиддя ж маніпулюють дійсністю. Особливо це стосується епізодів: похід із дочкою Ладою у магазин, спроба суїциду, праця на фарфоровому заводі. Так, в одному із інтерв'ю Галина Пагутяк говорить: „Батьки пообіцяли мене влаштувати на завод. І там, працюючи на конвеєрі, на Бориславському фарфоровому заводі, часом у три зміни, я почала писати повість „Діти” [5, с. 8]. Ці свідомі враження закарбувалися так глибоко у несвідоме, що реалізувалися у сновидіннях містичними елементами. „Я несучу формувальним цехом на дощечці людські голови, щоб покласти їх у піч. Коли підходжу до конвеєра, вони стають чашками” [6, с. 276]. Ці фрагменти твору нагадують детективні історії або фільми жахів, зокрема про голову, хоч мають реальне підґрунтя. Так, першопричина епізоду із зображенням голови, що котиться і трансформується у м'ячик, потім у багато голів у руках – що перетворюються на чашки, з'ясується значно раніше – вона пов'язана із гнітючим місцем праці. Отже, сновидіння слугують шляхом пошуку героїнею прихованого сенсу буття, зображуються непривабливі сторони цивілізації, у якій може зникнути людина як якась непотрібна річ.

Уже в першому епізоді „Книги ночі” розкривається приховане бажання героїні мати дітей, отримати тепло від іншого, але мрія залишається нездійсненою, тому що той Інший від'їжджає: „А де твій дім? – На сонячному острові. – А де той острів? – Посеред ріки. – А де та

ріка?...” [6, с. 235]. І вже тут героїня окреслює сенс буття, до якого так довго йтиме дорогами незвичайних подій і раптових зустрічей із людьми. Прагнення особистості до здійснення мрій співзвучні із думками С. Франка: “Ми шукаємо „сенса життя” – ми шукаємо прагнення і справи, які не були б спрямовані на просте збереження життя, і життя, яке не витрачалося б на тяжку працю її ж збереження” [7, с. 84].

Так, сновиддя-епізод із підзаголовком „Автопортрет на тлі уявного пейзажу” ілюструє дивовижні перетворення, зникнення жінки, а пейзажі на знімку фотографа трансформуються в чорну пляму на сірому тлі і вивернутий камінь. Мотивація таких химерних перетворень розкривається героїнею: „Чорна пляма – це не я. Мене не було, коли фотографували... Все замінила пустеля. Вона прибігла і стала між мною і лісом” [6, с. 244]. Тут немає містифікації, тому що пустеля, на мій погляд, означає прірву між людиною та світом, коли буття таке ж одноманітне, як і пісок.

В іншому сновидінні („Те, що починаю зараз упізнавати”) героїня виступає моралізатором: „Я не можу жити зараз так, як мені хотілося б, попри всю мою невибагливість і внутрішній спокій” [6, с. 249]. Насправді цей спокій уявний, адже героїня відчуває приховану потребу звільнитися від буденності, щоб залишитися самій і слухати себе, тобто знайти заспокоєння і примирення зі світом. Таке стає можливим лише тоді, „коли зникає годинник” [6, с. 249]. У метафорі закодовано багато нюансів екзистенції людини: самотність, усвідомлення абсурдності світу, свободу. Героїня підкреслює, що в неї багато радості, спокою, рівноваги, але це ілюзорні відчуття, тому що не відповідають реаліям життя.

Важливу функцію відіграє епізод, коли героїня згадує про хліб насущий, що означає стурбованість про майбутнє покоління, щоб у дітей було молоко та іграшки, а ще батьки. У сумній історії про хлопчика, який шукав батька („Те, що вже колись було”) розкривається сутність уявлень: „Усі обличчя на вулицях – це маски, і всі обличчя на фотокартках – теж маски” [6, с. 249]. У такому висновку реалізується твердження про неможливість знайти у натовпі рідну людину, про зовнішність якої відомо лише із фотографії. Мрії хлопчика досягти кращого життя залишаються нездійсненими. Це трагізм зламаних долі дітей.

Отже, для героїні пріоритетного значення набувають як пошуки власного сенсу буття, так і суспільні проблеми. Для неї важливо знати, чи не пройде життя марно, адже їй, як і письменниці, комфортно жити в ілюзорній дійсності. Гобелен із Жовніром стає для героїні поштовхом для здійснення мети: втекти від буденності у створений нею світ.

Для героїні місто – чуже, воно асоціюється із порожньою кімнатою гуртожитку, де навіть зринають думки про самогубство. Жінка визнає, що завжди існує вихід навіть із найскладніших ситуацій: кинути відчай під ноги або щоб поруч був хтось, хто повів би до сонячного кафе. Супутником героїні певний період була тривога як за себе, так і за інших, тому навіть згадки про місто спустошили душу, а про якийсь період

залишилися негативні враження: „Якби не цей рік, я б писала інакше, не озиралась би на тих нещасних людей, серед яких колись жила” [6, с. 241]. Межа стирається... Усвідомленням прихованого сенсу буття стало „бажання жити тихо ззовні” [6, с. 241], щоб звільнитися від думки про нездійснений суїцид, спілкуватися тільки із людьми, які її розуміють.

Особливого символічного значення авторка надає образу дверей, вікон, які зустрічаються на шляху героїні у пошуках душевного спокою, слугують виходом зі складних ситуацій, захистом лише в тюрмах і божевільнях, а в інших місцях їх може відчинити будь-хто. Опис буття протиставлено впевненості героїні, що вона може бути дверима для своєї дитини [6, с. 240] – і розчиненим вікном. Змальовуючи образ зайвої, „маленької” людини у суспільстві, письменниця підкреслює прагнення, віру особистості лише у своїй можливості. У деяких епізодах чітко простежено розуміння сенсу буття (за Гайдеггером), синонімічне до істини: “буття отримує смисл реальності” [8, с. 201].

Вікна і двері для героїні окреслюють не лише герметичний простір (зачинені рано, щоб ніхто не втік) у лепрозорію, а й шлях до свободи (втеча із лепрозорію). Неодноразове повторення слів „двері” і „вікна” на одній сторінці ілюструють душевні якості героїні: спостережливість, сміливість, волелюбність, рішучість, відчуття межі між нею і хворими: *двері до кімнат не зачинені, ступивши крок за двері, не встигала обстежити всіх дверей, перед тобою зачинять двері, місце коло дверей, скрип дверей, двері засуваються блискавично, тягне до вікон, гупання у вікно, не вміють відчиняти вікон, замість вікна... дірка.*

Засобами тропіки, зокрема метафорами, порівняннями та епітетами, підкреслено спостережливість оповідачки, її прагнення змінити напівіснування в оточенні божевільних і вирватися до омріяного буття, символом якого є свіже повітря і місяць. Численні художні засоби ілюструють характер героїні, нестандартність мислення, переконання в неможливості морального, естетичного, фізичного перебування серед зомбованих людей, до яких вона не хоче чи не може ставитись співчутливо. Знаходження “коло дверей” без охорони формує у героїні інстинкт самозбереження, що спонукає її до втечі, адже попереду її чекає довгий лабіринт несподіванок у пошуках прихованого сенсу буття.

Отже, образ дверей у творі відіграє подвійну роль: порятунку й заборони виходу – така амбівалентність пояснюється тим, що існують поряд, а то й переплітаються, добро і зло, бажання і можливості, реальне буття і приховане. Для героїні відкривається нова життєва сторінка із подоланням перешкод, небезпек, раптових зустрічей і втеч. Поява чоловіка-рятівника, його прагнення допомогти жінці видаються зайвими, тому що сильний характер не терпить будь-яких втручань.

Утеча із лепрозорію стала преамбулою врятування жінки від однієї небезпеки, переслідування іншими, коли її сильне еґо виходить на двобій із фатумом і перемагає. Звертає увагу на себе епізод, що нагадує німе кіно – про силу волі жінки, яка пливла водою чорною, але теплою. Тут вода

символізує материнське лоно, як захист, а берег – нові враження й уникнення небезпеки.

Рятівна мотузка Перевізника, який наче чекав героїню і знав про її приховані бажання, на якийсь час стає інтермецо. Слова Перевізника про зелений острів, до якого він колись відвезе, викликали в героїні інше потаємне уявлення: „Я сама була островом, вірніше, предметом посеред ріки” [6, с. 273]. Для героїні викликом байдужості є право жити у світі цивілізації, у якому відбувається знецінення особистості, усамітнення.

Використання сновидінь сприяє швидкій зміні подробиць і мотиваціям: „Вам доведеться зазнати лиха. Ви хоч знаєте, чого шукаєте?” [6, с. 273]. Таємні порухи душі героїня здатна відкрити Перевізнику, відповідаючи, що шукає спокою. У сновиддях обумовлені несподівані поява і зникнення персонажів, подій, місцевостей.

Жінка не знає, які випробування чекають на неї у пошуках спокою, але сміливо вирушає в дорогу під палючим сонцем. Разюче видіння мертвих птахів: „... падають з дощем, як каміння, не гублячи пір'я, і зависають на колючках терну” [6, с. 274]. Героїня рятується втечею від крові птахів, не гнівається і не лякається, а змиває водою – символом очищення, оновлення і стимулом до дій. Напевно, такі враження не можуть з'явитися спонтанно, а існують у свідомо-несвідомих лабіринтах душі, виступаючи в певних ситуаціях вампірами чи ангелами-хранителями. Кров птахів для героїні чужа, від якої потрібно обов'язково звільнитися, здобути право на власне Я.

У пошуках омріяного сенсу буття оповідачка змушена подорожувати автобусом, машиною і пішки дорогами, горами, порослим лісом. Цей шлях далекий і небезпечний, і замість руху вперед, повертає до мертвого Жовніра на бруківці. Віра у безсмертя людини не піддається сумнівам, а реалізується у віртуальне спостереження за її діями. „Помирає лише індивідуальність, особистість. Якщо втратити глибоке відчуття особистості про її єдину та вічну долю, то можна заспокоїти себе тим, що життя у природі, у роду вічно відроджується і безсмертне” [9, с. 332]. Думки героїні співзвучні зі словами Жовніра про острів із замком як ілюстрацією пошуку прихованого сенсу буття.

Бажання героїні здійснились, хоч така ідилія руйнується словами: „Цей дім зітканий із уламків нашої свідомості”. Кульмінацією роману є останнє сновиддя „Перевізник”, вибудоване із багатьох епізодів, центром яких є сад, із детальним описом дерев. Останнім випробуванням для героїні стала як поява Жовніра біля акації, так і зникнення його: „Я відчула, що вгрузаю у землю. Обдираючи до крові руки об грубу кору акації, я щосили трималася” [6, с. 297–298]. Очищенням для неї стала річка – „як сльоза”, і, урешті-решт, розуміння того, що знайшла сенс буття, розшифрований Перевізником: „Ти повернешся додому і будеш жити... Лише іноді відчиняй вікно і дивися в Сад, де кожна квітка і кожна травинка вічні” [6, с. 299].

У романі кольорам надано роль лакмусового паперу у пошуках жіночою прихованого сенсу буття. Особливо експресивне значення мають чорний та білий: („Кущ білих пахучих квітів, коти й собаки – це прообрази мого вигаданого світу, в якому здебільшого світло і радісно” [6, с. 261]). Кольорам властиве реально-символічне значення: чорний крук – провісник смерті, “чорна тінь падає на мене” [6, с. 247] – відчуття небезпеки, джерело якої невідоме, тому використане сполучення слів „жах якийсь урочистий” [6, с. 247]. Героїня із тераси покинутого будинку спостерігає захід сонця (улюблений образ авторки) і бачить Чорного лелеку, що асоціюється із її буттям. Поява видінь, схожих на кольорові слайди, розкриває утаємничене світобачення жінки – „золотистий камінь в чорній оправі” [6, с. 254], лице білявого чоловіка. Здається, що свідомість героїні не відпочиває у сновиддях, доказом цього є ставлення до побаченого „вродливе й відштовхуюче водночас, яких не буває в дійсності” [6, с. 254]. Інший епізод із *Чорним псом Циганом* нагадує існування героїні. Насправді, йому пощастило більше, тому що знайшов Притулок біля будинку жінки, ніби відчув, що його звідси не проженуть.

Як бачимо, семантику кольору у творі можна визначити лише в контексті. Так, сновиддя „Те, що трапилось з нами” є віддзеркаленням думок авторки-героїні про роль батьківської опіки у житті людини. Вона розповідає про Ісуса на хресті, який жалкував, що “поряд не було... білої руки Батька” [6, с. 238]. Білі лілії, червоні маки, білі квітки кактуса, білі метелики, синенькі вицвілі квіточки... Справжній колір квітів, що передають зорові враження героїні, утечу від буденності у красу навколишнього середовища.

Постійне перебування в психологічній напрузі, подорожі і зустрічі збагатили героїню уявленнями про навколишній світ, тому у другій частині „Книга пробуджень” більше світла і ширший спектр кольорів веселки. Звичайно, для письменниці важливо розкрити багатоаспектне життя людини, тому після втечі із лікарні в збентеженій уяві героїні чорні всохлі верби нагадують силуети людей [6, с. 271].

Зустріч із Перевізником – сновиддя–інтермецо стало відлунням прагнень жінки: блакитне сяйво (колір спокою, благодаті), білий туман (символ чистоти і улюблений колір авторки), зелений острів (прихований сенс буття: „Колись я вас туди відвезу” [6, с. 273]). У зоровому сприйнятті зеленої трави закодовано надії жінки на відновлення спокою.

У деяких сновиддях так тісно переплітаються есхатичні модуси, що важко відокремити теперішнє від минулого: „Бачу довкола розкидані грубі книги з чистими білими сторінками” [6, с. 276]. *Tabula rasa* протиставляється містично-реальній сторінці із головами-чашками. Тіні минулого переслідують героїню, живлять щасливим спогадом про сад із рожевими деревами і птахами та чорною кицькою. Колір має роль заспокійливого засобу: світло-сірі тіні тунелю, вулиці чистенького білого містечка, на білому снігу сліди. Завершенням мандрівки став зелений острів і повернення додому.

Основною спрямованістю роману зі сновидь є пошуки прихованого сенсу буття, і подолання перешкод на шляху до здійснення бажань, що залежить від сили волі кожної особистості. Важливу роль у творі відіграють символи, художні засоби і кольори. До мети героїня йшла від внутрішнього спокою через неспокій і випробування.

Список використаної літератури

1. Біла І. Опозиція світ / людина як екзистенційний концепт розкриття абсурдності світу / Ірина Біла // Український смисл. – 2012. – №1. – С. 241 – 249. **2. Карабльова О.** Художня антиномія “смітника” і “притулку” як лейтмотивів постурбаністичного буття у прозі Г. Пагутяк // Ольга Карабльова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. збірн. наук. праць / відп. ред. В. А. Зарва. Серія : лінгвістика і літературознавство. – Бердянський державний педагогічний університет. – 2010. – Вип. XXIII. – Частина I. – С. 199–207. **3. Хопта С.** Архетипно-нарративні концепти творчості Галини Пагутяк крізь призму екзистенційних модусів буття: філософсько-літературознавчий підхід / Світлана Хопта // *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 255 – 260. **4. Городницька Б.** Галина Пагутяк: “Люди не замислюються, що залишать своїм онукам...” / Божена Городницька // *Високий замок*. – 2012. – №192 (4816). – 16 жовтня. – С. 9. **5. Коскін В.** Усе висміяли, перевернули, вирубали сад і побігли за грантами / Володимир Соскін // Українська літературна газета. – 2010. – №8 (14). – 16 квітня. – С. 8–9. **6. Пагутяк Г.** Книга снів і пробуджень / Галина Пагутяк // *Захід сонця в Урожі*. – Львів : Піраміда, 2003. – С. 235–298. **7. Франк С. Л.** Смысл жизни / С. Л. Франк // *Вопросы философии*. – 1990. – № 6. – С. 68–131. **8. Хайдеггер М.** Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Москва : Ad MARGINEM, 1997. – 452 с. – (Philosophy). **9. Бердяев Н.** Диалектика божественного и человеческого / Н. А. Бердяев, сост., вступ. ст. В. Н. Колюжного. – М. : ООО “Издательство АСТ”, Харьков : Фолио, 2003. – 620, [4] с. – (Philosophy).

Галаєва О. М. Пошуки прихованого сенсу буття в романі Галини Пагутяк „Книга снів і пробуджень”

Важливим критерієм для нашого дослідження стали слова Галини Пагутяк про свою творчість, зокрема про роман „Книга снів і пробуджень”, побудований з сновидінь автора. Роман характеризується як ідентифікація двох типів сновидінь: автобіографічного з протестом проти існуючого суспільства і спробою героїні відшукати прихований сенс буття. У статті знайшло відображення світорозуміння письменниці, моделювання паралельних світів, – миру цивілізації і створеного власною душею, де героїні затишно. Засобами тропіки, зокрема метафорами, порівняннями й епітетами, підкреслено спостережливість оповідачки, її

прагнення змінити півжиття у оточенні божевільних і вирватися до омріяного буття. Символом буття є свіже повітря і місяць. Численні методи ілюструють характер героїні, нестандартність мислення, переконання в неможливості морального, естетичного, фізичного перебування серед зомбованих людей, до яких вона не хоче або не може ставитися співчутливо. З'ясовується роль символічного значення дверей, вікон, води, художніх прийомів пошуків мети. Проілюстровано взаємозв'язок кольорів і рефлексій героїні у сприйнятті колізій існування.

Ключові слова: прихований сенс буття, автобіографізм, світ цивілізації, власне створений світ, сновидіння, рефлексії, двері, вікна, вода, кольори, сад.

Галаева О. Н. Поиски скрытого смысла бытия в романе Галины Пагутяк „Книга снов и пробуждений”

Важным критерием для нашего исследования стали слова Галины Пагутяк о своем творчестве, в частности о романе „Книга снов и пробуждений”, построенный из сновидений автора. Данный роман характеризуется как идентификация двух типов сновидений: автобиографического с протестом против существующего общества и попыткой героини отыскать скрытый смысл бытия. В статье нашло отображение миропонимания писательницы, моделирования параллельных миров, – мира цивилизации и созданного собственной душой, где героини уютно. Средствами тропики, в частности метафорами, сравнениями и эпитетами, подчеркнуто наблюдательность рассказчицы, ее стремление изменить полусуществование в окружении сумасшедших и вырваться к желанному бытию. Символом бытия является свежий воздух и месяц. Многочисленные методы иллюстрируют характер героини, нестандартность мышления, убеждение в невозможности нравственного, эстетического, физического нахождения среди зомбированных людей, к которым она не хочет или не может относиться сочувственно. Выясняется роль символического значения дверей, окон, воды, художественных приемов поисков цели. Проиллюстрирована взаимосвязь цветов и рефлексий героини в восприятии коллизий существования.

Ключевые слова: скрытый смысл бытия, автобиографизм, мир цивилизации, собственно созданный мир, сновидение, рефлексии, двери, окна, вода, цвета, сад.

Galayeva O. M. Searches of the hidden meaning of existence in the novel by Halyna Pahutyak „The Book of Dreams and Awakenings”

Halyna Pahutyak's observations about her oeuvre, including the novel „The Book of Dreams and Awakenings” built on the author's dreams are an important criterion for our research. The absence of clear boundaries between autobiographical details and the fate of the heroine allows to interpret events of work. Attention is focused on psychological state of the heroine and the sense

of illusion of peace during the analysis of searching of hidden meaning of life. An important criteria for our study were the words of Galina Pahutyak about his work, in particular on the novel „The Book of Dreams and awakenings”, built of dreams. The absence of a clear limit between the autobiographical details and the fate of the heroine has made it possible to interpret the events of the work. The purpose of the article: to reveal the art forms of expression search for hidden meaning of life in the novel Galina Pahutyak „book of dreams and waking up”. The author gives a brief description of the creativity of Pahutyak. How is studied art techniques image search for hidden meaning of life in the novel „The Book of Dreams and awakenings”. Besides defining the role of dreams in a work characterized. The author examines the work through the lens of autobiographical. In the analysis of searching for hidden meaning of being focused attention on the psychological state of the character and a sense of illusory peace. This novel is characterized as the identification of two types of dreams: autobiographical protest against the existing society and an attempt to find the hidden meaning of the heroine being. The article also reflected outlook writer, modeling of parallel worlds – the world of civilization and created his own soul, where the heroine cozy. By means of the tropics, particularly metaphors, similes and epithets stressed observant narrator, her desire to change the half-life surrounded by madmen and longed to escape being. Being a symbol of fresh air and a month. Numerous methods illustrate the character of the heroine, originality of thought, belief in the impossibility of moral, aesthetic, physical location of the zombie people to whom it does not want or can not relate sochuvstvennoVyyasnyaetsya role of the symbolic meaning of doors, windows, water, searching for purpose of artistic techniques. Shows the relationship of colors and reflections of the heroine in the perception of conflicts of existence. Author’s worldview, modelling of parallel worlds (the world of civilization and self-created world where the heroine feels herself comfortable and cozy) are reflected in the article. The role of symbolic meaning of doors, windows, water and artistic methods in achievement of goal are investigated in the article. Relationship of colors and heroines’ reflections in the perception of conflicts of existence is illustrated in the article.

Key words: hidden meaning of life, autobiographical genre, the world of civilization, self-created world, dream, reflections, doors, windows, water, colors, garden.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л. В.

УДК 821.163.41 – 3.09 + 929 Паїч

О. А. Галич

**ІНША БІОГРАФІЯ ХОРХЕ ЛУЇСА БОРХЕСА МІЛЕНКА
ПАЇЧА ЯК КВАЗІ-ЖИТТЄПИС**

Актуальність даної публікації полягає в тому, що автор розглядає цикл „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” Міленко Паїча як квазі-життєпис, який повністю побудований на містифікації. Тобто, мова йде про те, що незважаючи на наявність постатей реальних героїв, відтворених у циклі; подій, що розгортаються в цілком реальному місті – столиці Аргентини – Буенос-Айресі, та цілком реальній європейській державі – Швейцарії, сюжет твору є повністю вигаданим, побудованим на бурхливій фантазії, домислі на вимислі, тобто fiction. Інша біографія Борхеса є ілюзорною, вона існує в іншому, далекому від справжніх реалій світі. Це нагадує відомі погляди давньогрецького мислителя Аристотеля, який першим відзначив важливу роль художнього вимислу, домислу і фантазії у творчому процесі. Він розумів різницю між художнім і науковим мисленням. Поезія говорить „не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче“ [1, с. 67]. Історію Геродота теж можна було б викласти віршами, проте вона все одно залишилася б історією, бо поет говорить про те, що могло статися, а історик про те, що сталося.

Автор статті ставить за мету довести, що у випадку з твором “Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” Міленко Паїча ми маємо справу не з документально-біографічним твором, а зі справді художнім, який лише імітує справжність документів і фактів, які належать до літератури non fiction. Замість реального героя в тексті сербського письменника ми маємо справу з його двійником. Появу подібних творів автор дослідження пов’язує з наслідками глобалізації в літературі.

Джерела світової глобалізації криються в далекому минулому, коли люди на ранніх етапах цивілізаційного розвитку прагнули інтегрувати й синтезувати набуті знання про світ і місце людини в ньому. Особливо могутнього поштовху глобалізаційні процеси зазнали на рубежі ХХ–ХХІ століть, й були ознаменовані такими масштабними змінами, що мають незворотній характер не лише для духовної сфери діяльності людини, але й передусім для політики, філософії, фінансової справи, економіки, медіа-сфери, інформаційних технологій тощо.

Якщо глобалізаційні процеси в економіці чи політиці є предметом вивчення багатьох науковців, що розглядають їх у різних аспектах, то студії в галузі літератури та мистецтва поки що не набули пріоритетності в науковій літературі. Українські й зарубіжні вчені, надто ж філологи, стоять сьогодні лише на порозі теоретичного й історико-літературного

осмислення цього непростого й значною мірою суперечливого явища, яким є світова глобалізація, що має як низку позитивних впливів, так і чимало негативів для суспільного розвитку людської цивілізації.

Серед науковців, що зробили певні кроки в осмисленні світових глобалізаційних процесів та їх впливу на духовну сферу діяльності людини, зокрема на літературу, слід назвати польську дослідницю Є. Доманську [2], українських учених І. Дзюбу [3], І. Лімборського [4], проте їхні студії присвячені більш загальним проблемам розвитку художньої літератури, вони зовсім не торкаються сфери документальної літератури, яка через зростання її питомої ваги в новітній літературі потребує окремої розмови. Проблеми ж квазі-біографії досі не порушувалися в літературознавстві, а тому наша спроба є новою. У цьому полягає актуальність нашого дослідження, метою якого є з'ясування впливу глобалізаційних процесів у світі на розвиток квазі-документальної літератури, яскравим прикладом якої є цикл „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)”, автором якої є сербський письменник Міленко Паїч.

Сучасний письменник Міленко Паїч народився в 1950 році в столиці тодішньої Югославії місті Белграді. У сьогodнішній Сербії він відомий як автор книжок „Прості події”, „Нові біографії”, „Художник після часу на сон”, „Розповіді про прозоре повітря” та ін. Міленко Паїч полюбляє створювати альтернативні біографії. Очевидно, що поява подібних книжок має відношення до глобалізаційних процесів, оскільки саме під їх впливом з'являються твори, що тільки імітують документ і факт, або суттєво їх спотворюють. Деякі з них представлені в книжці Міленка Паїча „Нові біографії” (1987). Серед них і цикл невеличких мініатюр „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)”, героєм якої є відомий аргентинський письменник, один із класиків світового постмодернізму.

У „Пролозі” до циклу автор пробує розтлумачити читачеві обставини появи розповідей про Борхеса. Вони для Міленка Паїча спершу нібито з'явилися уві сні, обростали подробицями й урешті-решт вималювалися як байка про Борхеса. Тобто, уже з самого початку сербський письменник налаштовує читача на те, щоб той сприймав його мініатюри як несправжні, вигадані, свого роду квазі-біографію. „Квазі (лат. *quasi* – ніби, майже, немовби) – у складних словах означає „ніби”, „позірний”, „несправжній”, „фальшивий” [5, с. 263]. Та й сам жанр байки в сучасній літературі належить до белетристики. Це невеликий ліро-епічний твір (прозовий чи віршований) повчально-гумористичного або сатиричного характеру.

Байка про першу появу на обкладинці імені Х.Л. Борхес є досить розлогою і заплутаною, а тому, щоб зрозуміти, звідки ж походить оце квазі, варто навести її повністю: „Жив собі чоловік, сам-один, не мав ніде нікого, дехто думав, що він письменник, інші ж вважали його шахраєм. Якось у занедбаній, запорошеній антикварній крамниці він випадково

натрапив на якийсь старий рукопис. Наче провидіння шепнуло йому, що потріпаний сувій вартий уваги: він його машинально засунув під плащ і вийшов на вулицю. Вдома він уважно прочитав украдений твір, всюди перекреслив ім'я головного героя і вписав нове – перше, що спало йому на думку: Е. А. По. Потім переписав прочитане на свій папір, власноруч скоротив його і переробив, як знав і умів, вставляючи де-не-де яке-небудь слово від себе. Того ж таки дня він відніс текст одному старому, власникові невеличкої друкарні. З раннього ранку, прислухаючись до нечуттєвих звуків своїх хитрощів, старий вирішив не відмовляти письменникові одразу, як він зазвичай робив, а сказав, що прочитає рукопис. Тієї ночі він справді у сум'ятті прочитав ті записи і подумав, що все було б гаразд, якби головного персонажа звали... звали, ну скажімо, Ф. Кафка. Охоплений жагучим поривом, він до ранку всюди замінив ім'я, прикрасив твір незграбними поетичними картинками й додав кілька фантастичних подій (настільки фантастичних, наскільки йому дозволяла його вбога уява), збираючись показати рукопис одному солідному видавцеві, видавши його за свій.

Так нещасний твір багато разів міняв власників, авторів і головних героїв – аж поки не потрапив до моїх рук і поки я не перекреслив ім'я, що найчастіше згадувалось у тексті й не вписав правильне: Х.Л. Борхес" [6, с. 136–137]. Цей пролог з наявними в ньому кількома метаморфозами ніби вводить читача в мінливий і суперечливий світ квазі-біографії класика аргентинської літератури. Невеликі новели, з яких складається цикл „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)”, подано як фрагменти життєпису письменника, що розпочинається ще до його народження, коли в мініатюрі „Рука і метелик” ми бачимо матір, якій приснився страшний сон, ніби в її малюка „брудна стареча рука на дитячому тілі й метелик, що сміється сміхом Пекла” [6, с. 138]. На риторичні питання: „Що це має означати? Що це за знаки?” [6, с. 138], – мати так і не отримує відповіді, що є однією із загадок фальшивої біографії Борхеса.

У наступній новелі „Голизна пані Ернандес” уперше з'являється образ аргентинського письменника. Він постає у двох часових планах: на схилі літ і семирічним. Старий письменник пригадує епізод із дитинства, коли він допомагав подрузі мами пані Ернандес у саду, а потім вони удвох унесли до приміщення килим. Руки в обох замерзли, і пані Ернандес стала їх відігрівати, поклавши собі поміж ніг. „Через багато років, пригадуючи той випадок, він бачив його усе яснішим, приємнішим і гарнішим, хоч і не був цілком певен, що насправді трапилось того дня. Чому пані Ернандес видається йому такою знайомою й близькою? Чи дійсно вона так вільно поводитись при ньому? В його спогадах присутні і жіноча голизна, й розпусний сміх, і ще кілька вельми збудливих сцен” [6, с. 139]. Чи справді це трапилось з Борхесом у дитинстві, чи це є плодом його фантазії, герой твору М. Паїча не знає, а сам автор і не прагне дати на це пряму відповідь. І все ж остання фраза цієї мініатюри, наштотухує на

думку, що епізод, який ліг в основу твору, є вигадкою, а отже ще одним квазі: „... Мрія досконаліша за дійсність, а сон прекрасніший за яву” [6, с. 139].

У новелі „Сьомий, заборонений двійник” ми уперше бачимо портрет героя твору: „Він стояв перед дверима свого кабінету й ніяк не наважувався увійти. Це був Хорхе Луїс Борхес, молодий аргентинський письменник з важким поглядом строгих очей, про які навіть близькі його друзі казали, що вони мертві” [6, с. 139]. Портретна деталь – мертві очі – натяк автора на сліпоту, що трапиться з героєм значно пізніше. Епізод, який описаний у новелі М. Паїча, чітко датований 23 травня 1935 року. Сліпим Х.Л. Борхес стане лише через 20 років.

Постать Хорхе Луїса Борхеса у цій новелі подається одночасно у двох просторових вимірах, що в реальному житті здійснити неможливо. Борхес ніби дивиться на самого себе, і бачить свого двійника за письмовим столом, що схилився над рукописом, і, тихенько підійшовши до нього, читає рядки, які лягають на папір: „...Тоді я наказав зняти із засудженого одяг, прив’язати його до натягнутої бичої шкіри й зірвати йому з обличчя маску. Так і зробили” [6, с. 140]. Це був текст з оповідання Борхеса „Чорнильні дзеркала”, які реальний Борхес ніби диктував своєму двійникові, що був абсолютно схожий на нього. Мандруючи власною оселею, Борхес раз по раз відчиняє двері (їх всього семеро), і щораз за новими дверима бачить чергового свого двійника, який завжди робить те, що колись робив герой у реальній дійсності, але в різні періоди життя: то він дивився на себе в дзеркало, то одужував після важкої хвороби. Дзеркало не раз провіщало реальному Борхесу майбутнє, зокрема неодмінну його сліпоту. Він „не раз бачив себе у тому страшному дзеркалі з білою пов’язкою на очах або в темних окулярах, чий скельці не пропускали світла” [6, с. 141].

Значно пізніше герой новели робить коротеньку нотатку, яку він збирався колись розгорнути у вірш чи оповідання про двійників, чого однак не сталося. Ця нотатка так і лишається записом, що ніколи не реалізується. І хоча вона нагадує реальний документ, все ж залишається квазі-документом, плодом фантазії автора фальшивої біографії М. Паїча. Таким же плодом фантазії письменника є мандрівка Борхеса Світом дзеркал у наступній новелі („Світ дзеркал, усього п’ять монеток”).

Історія, що викладена в новелі „Автопортрет самогубця” містить реалії, що справді мали місце в житті Хорхе Луїса Борхеса, а саме: його навчання в Женеві Швейцарія) й повернення до Аргентини. Все інше, передусім історія картини, що висіла на стіні кімнати на батьківщині, – також є плодом фантазії М. Паїча, тобто частиною квазі-біографії аргентинського класика. Малюнок на картині був своєрідним палімпсестом: бідний художник, з яким герой новели колись мешкав разом у Женеві, подарував йому картину. Приїжджаючи щороку в гості до Борхеса, художник малював нову картину поверх намальованої раніше, оскільки не мав коштів на нове полотнище. Так тривало досить

багато років, що герой новели навіть забув, що на цьому полотнищі було зображено первісно. А потім Борхес дізнався про самогубство цього художника. Після такої звістки з картиною почали коїтися дивовижні речі, вона стала тріскатися й руйнуватися: „Перш ніж оголився найперший шар – написаний у Женеві багато років тому – я пригадав, що на ньому було і як називалася картина. Назва її була важкою і страшною: „Автопортрет самогубця” [6, с. 150].

Одна з новел циклу „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” „Шість годин праці в народній бібліотеці, щодня” – це розповідь про бібліотекаря (ім’я його ніде не називається), який щодня трудився в одній із бібліотек Буенос-Айреса. Це цілком ймовірно міг бути й сам Борхес, адже з біографії письменника відомо, що саме “в 1937–1946 роках Борхес працював бібліотекарем, пізніше він називав цей час „дев’ять глибоко нещасливих років”, хоча адже в той же період з’явилися перші його шедеври” [7, с. 2]. Бібліотекар „любив робити невеличкі містерії. Наприклад, коли з полиці випадково впала книга одного відомого політика, він витлумачив цю подію по-своєму, як підтвердження його *тези про передчуття речей* (майбутні події можна передбачити, якщо уважно вивчати реальність – дрібниці і ниточки в її основі; майже невидимі зміни, котрі стаються у цій галузі, формують інтуїцію й передчуття, і вправляючись, людина може це відчутти й прочитати, перш ніж зміни стануться насправді” [6, с. 152].

Містикою пройнятий епізод, у якому молодший товариш бібліотекаря спитав, що він зробив би, якщо серед текстів, котрі знаходяться в бібліотеці, знайшов би власний некролог. На що той байдуже відповів: „Вмер би” [6, с. 153]. Звичайно, що такий квазі-епізод є плодом фантазії М. Паїча, однак він органічно доповнює несправжню біографію Борхеса: „Прощальне слово над могилою бібліотекаря виголосив його молодший друг, написавши той текст більше ніж за десять років до його смерті” [6, с. 153].

Остання новела М. Паїча „Червоний важіль на знакові безконечності” також будується на квазі-епізоді, в основі якого лежить вигадана історія, ніби сліпий Борхес міг лише злегка доторкнувшись пальцями до старого чи зіпсованого годинника, примусити його, щоб той запрацював, таким чином засвідчуючи плинність часу: „Час Борхеса плинув і надходив, як і доля: не озираючись на сумнівні й непевні поняття минулого, нинішнього й майбутнього” [6, с. 155].

У епілозі до твору М. Паїч знову натякає на те, що ми маємо справу з біографією аргентинського класика, який знаходиться на порозі сліпоти, але біографія ця фальшива, адже Борхес читає лише єдину книгу, автором якої є сам: „Я почуваю себе, мов той наполегливий читач, який, дочитуючи останні томи Таємної бібліотеки, куди він пробрався, представившись чужим іменем, на порозі сліпоти – прочитав одну книгу, котру сам написав!” [6, с. 155].

Оскільки основні події циклу Міленка Паїча, що безпосередньо пов'язані з постаттю Борхеса, не відповідають специфіці жанру біографічної повісті, у творі відсутня наукова хронологія життя головного героя, а це може означати лише одне – „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” є квазі-біографією, тобто несправжньою, фальшивою, а її герой є двійником реальної людини. Фактично, твір сербського письменника можна визначити, з одного боку, як квазі-біографію, а, з іншого, як своєрідну повість за мотивами біографії аргентинського класика. Міленко Паїч, як і герой його циклу Хорхе Луїс Борхес, пробує досягти справжності у своєму квазі-життєписі шляхом уведення до канви твору якихось неспростовних епізодів та імен, трансформованих фактів власної біографії знаменитого аргентинця. До того ж, взявши за основу декілька фактів з життя письменника, автор все інше, зокрема розмови, душевні переживання, творчий процес домислює, створюючи образ, що має дуже мало того, що дійшло від справжнього Борхеса.

Ця розвідка є фрагментом майбутньої монографії, присвяченої вивченню квазі-документальних творів у світовій літературі, що з'явилися в ній під прямим чи опосередкованим впливом глобалізації.

Список використаної літератури

- 1. Аристотель.** Поэтика / Аристотель. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с.
- 2. Доманська Є.** Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Єва Доманська ; пер. з польськ. та англ. В. Склокіна ; наук. ред. В. Склокін, С. Троян. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
- 3. Дзюба Іван.** Глобалізація і майбутнє культури // Літературний ярмарок [Електронний ресурс] / http://lit-jarmarok.in.ua/index2.php?option=com_content&task=419&...20.06.2012.
- 4. Лімборський І. В.** Світова література і глобалізація : монографія / І.В. Лімборський. – Черкаси, 2011. – 192 с.
- 5. Словник** іншомовних слів / Уклад. : С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. – К. : Наук. думка, 2000. – 680 с.
- 6. Паїч Міленко.** Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899 – 1984) / Міленко Паїч // Дам'ятов Сава. Антологія сербської постмодерної фантастики. – Львів : Піраміда, 2004. – С. 136–155.
- 7. Борхес Хорхе Луїс.** – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%8>// 28/11/2012.

Галич О. А. Інша біографія Хорхе Луїса Борхеса Міленка Паїча як квазі-життєпис

У статті „Інша біографія Хорхе Луїса Борхеса Міленка Паїча як квазі-життєпис” подається аналіз твору, що не є документально-біографічним, а навпаки, це – художній твір, що належить до літератури non-fiction. Вона лише імітує справжність документів і фактів. Актуальність публікації зумовлена тим, що автор розглядає цикл „Нова

біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” Міленко Паїча як квазі-життєпис, який повністю побудований на містифікації. Проблема квазі-біографії досі не порушувалася в літературознавстві, а тому дана спроба є новою. У статті автор торкається проблеми глобалізацій та її впливу на українську літературу. У зазначеному творі митець не лише окреслює справжні події, людей, місця перебування головного героя, а й домислює й фантазує про те, що могло б статися, тобто, реальний герой в даному тексті є лише його двійником. Автор робить висновок, що оскільки основні події циклу Міленка Паїча, що безпосередньо пов’язані з постаттю Борхеса, не відповідають специфіці жанру біографічної повісті, у творі відсутня наукова хронологія життя головного героя, а це може означати лише одне – „Нова біографія Хорхе Луїса Борхеса (1899–1984)” є квазі-біографією, тобто несправжньою, фальшивою, а її герой є двійником реальної людини.

Ключові слова: біографія, квазі-біографія, містифікація.

Галич А. А. Иная биография Хорхе Луиса Борхеса (Миленко Паича как квази-жизнеописание)

В статье „Иная биография Хорхе Луиса Борхеса Миленко Паич как квази-жизнеописание” дается анализ произведения, не является документально биографическим, а наоборот, это – художественное произведение, принадлежит к литературе non-fiction. Она лишь имитирует подлинность документов и фактов. Актуальность данной публикации обусловлена тем, что автор рассматривает цикл „Новая биография Хорхе Луиса Борхеса (1899–1984)” Миленко Паич как квази-жизнеописание, который полностью построен на мистификации. Проблема квази-биографии до сих пор не поднималась в литературоведении, а потому данная попытка является новой. В статье автор затрагивает проблемы глобализации и ее влияния на украинскую литературу. Таким образом, автор не только определяет настоящие события, людей, места пребывания главного героя, но и домысливает и фантазирует о том, что могло бы произойти. То есть, реальный герой в данном тексте есть лишь его двойником. Автор делает вывод, что поскольку основные события цикла Миленко Паича, которые непосредственно связаны с фигурой Борхеса, не соответствуют специфике жанра биографической повести, в произведении отсутствует научная хронология жизни главного героя, а это может означать только одно – „Новая биография Хорхе Луиса Борхеса (1899–1984)” является квази-биографией, то есть ложной, фальшивой, а ее герой является двойником реального человека.

Ключевые слова: биография, квази-биография, мистификация.

Halych O. A. „Another Biography of Jorge Luis Borges (1899–1984)” by Milenko Paich as a Quasi Description of life

In the article „Another biography of Jorge Luis Borges by Milenko Payicha as a quasi-biography” there is an analysis of the work that is of documentary and biographical, but rather it is a work of art that belongs to the literature of non-fiction. It only simulates the authenticity of documents and facts. The relevance of this publication due to the fact that the author considers the series’ „A new biography of Jorge Luis Borges (1899–1984)” Milenko Payicha as a quasi-biography which is completely built on hoaxes. The problem of quasi-biography has not raised in literary criticism, but this is a new attempt. Therefore, the author examines the impact and consequences of globalization on literature, because this phenomenon associates of such works. From research we know about the sources and history of globalization that gained much impetus at the turn of XX–XXI centuries. The study’s author emphasizes that globalization is widely and thoroughly studied in various aspects, but literary, as well as the fact that in addition to the positive effects of globalization, there are also a number of negative effects caused by this process. As to the relevance of the article, it is worth noting the purpose of finding out the impact of globalization in the world to develop a quasi-fiction, a prime example of which is exactly „A new biography of Jorge Luis Borges (1899–1984)” sponsored by the Serbian writer Milenko Payich. In the article, the author conducts a detailed analysis of short stories writer. For a better understanding of the research subject the author gives some biographical facts about Serbian writer and examines the impact of globalization on his works. The author concludes that since the main event loop Milenko Payicha that are directly related to the figure of Borges does not correspond to the specific genre of biographical story in the book is no scientific chronology of the life of the protagonist, and that can only mean one thing that „A new biography of Jorge Luis Borges (1899–1984)” is a quasi-biography that is genuine, fake, and her character is a double of a real person

Key words: biography, quasi biography, mystification.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 398.21

Е. А. Евдокименко

ПЕРСОНИФИКАЦІЯ АРХЕТИПА МАТЕРИ В ОБРАЗЕ БАБЫ ЯГИ

Важной чертой современного научного знания является комплексный подход. Невозможно себе представить, чтобы исследователи какой-либо отрасли не воспользовались достижениями

других наук и рассматривали проблему односторонне. Так, литературоведение неразрывно связано с лингвистикой, философией, психологией, социологией, культурологией, историей.

Одним из таких комплексных вопросов, которым занимаются многие науки, является вопрос архетипов. Помимо философов и психологов, разработавших основу этой проблемы, архетипы находятся в сфере изучения культурологов, искусствоведов, литературоведов, лингвистов и др. ученых.

Современная теория архетипов была создана Карлом Густавом Юнгом. В своих работах он пишет о том, что еще Платон говорил о прототипе этой теории в своем определении „идеи”.

Согласно К. Г. Юнгу, архетип – это коллективное бессознательное, „символическая формула, которая начинает функционировать всюду там, где или еще не существует сознательных понятий, или же где таковые по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны” [1, с. 459].

Изучением архетипов в разное время занимались Н. Фрай, Э. Нойман, Е. М. Мелетинский, М. Элиаде, Г. Д. Гачев, А. В. Лубский, К. Касьянова, С. Балей, В. Подмогильный, Н. С. Пивнева, А. Н. Майкова и др. исследователи.

Несмотря на достаточную разработанность идеи архетипов, нет единого определения этого понятия, каждая область знаний трактует его по-своему.

Главный источник архетипов в русской и славянской культурах – фольклор. Именно в сказках, песнях, преданиях отражается не только национальный, но и общечеловеческий опыт, модели поведения и сюжеты, которые имеют как национальные черты, так и общечеловеческие.

Моделей поведения существует бесчисленное множество, каждый исследователь для себя определяет набор основных архетипов. К. Г. Юнг выделял Аниму, Анимус, Персону, Тень, Великую Мать, Мудреца и Самость.

Одним из базовых архетипов является архетип матери, который может иметь различные репрезентации. В своих работах К. Г. Юнг раскрыл некоторые аспекты: „мать, бабушка, мачеха, свекровь (теща); далее идет любая женщина, с которой человек состоит в каких-то отношениях, например, няня, гувернантка или отдаленная прародительница. Затем идут женщины, которых мы называем матерями в переносном смысле слова. К этой же категории принадлежат богини, особенно Богоматерь, Дева, София. Множество вариаций архетипа матери дает мифология: мать, которая является в образе девушки в мифе о Деметре и Коре; или же мать, которая одновременно является и возлюбленной, как в мифе о Кибеле и Аттисе. Другие символы матери в переносном смысле присутствуют в вещах, выражающих цель нашего страстного стремления к спасению: рай, царство божье, небесный Иерусалим. Вещи, вызывающие у нас набожность или чувство

благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или просто какой-то предмет, – все они могут быть материнскими символами. Этот архетип часто ассоциируется с местами или вещами, которые символизируют плодородие и изобилие: рог изобилия, вспаханное поле, сад. Он может быть связан со скалой, пещерой, деревом, весной, родником или с разнообразными сосудами, такими как купель для крещения, или цветами, имеющими форму чаши (роза, лотос). Магический круг, или мандала, ввиду его защитной функции, может быть формой материнского архетипа. С ним также ассоциируются полые предметы: духовка, кухонная посуда и, конечно же, матка или что-либо подобной формы. Дополняют этот список многие животные, такие как корова, заяц, полезные животные в целом” [2, с. 217–218].

В своем исследовании „Архетипические образы в русской культуре” Н. С. Пивнева выделяет архетипы женщины, героя и вождя в качестве основополагающих образов в русском культурном архетипе и отмечает, что „Образ женщины – наиболее древний и хтонический, являет собою персонификацию рождающей силы и необходимо связан с темой земли и плодородия. Образ женщины в русской культуре активен, он направляет и руководит действиями героя, поэтому в отличие от „индивидуалистических” культур Европы в России женщина не только равна мужчине, но и превосходит его по некоторым параметрам. Образ женщины оказывается связующим звеном между миром земным и миром небесным” [3, с. 12–13].

На первый взгляд может показаться, что „женщина” включает в себя больше, чем „мать”. Однако если посмотреть на те аспекты, в которых реализуется архетип матери, по мнению К. Г. Юнга, становится очевидным, что архетип женщины и архетип матери если не идентичны, то во многом совпадают. Он и сам указывает на это: „Его (архетипа матери) свойство суть нечто „материнское”: *в конечном счете магический авторитет всего женского*; мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка; нечто благостное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения; содействующий и помогающий инстинкт или импульс; нечто потаенное и сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное” [4, с. 211].

П. А. Андреева пишет: „Именно архетип Матери, прообраз которой является древнейшим во всех культурах, воплощает в себе „идеальные” характеристики ментальности „женского мира” [5]. Среди основных и наиболее характерных черт личности женщины она указывает эмоциональность, способность радоваться жизни, общительность, чуткость, доброта, заботливость и нежность. Именно эти качества во все времена были ценными в женщине. Моральное состояние

ее семьи и общества в целом зависят от душевных качеств женщины, от силы ее любви.

Несмотря на существование определенного набора характеристик, которые вызывают у всех образ матери, каждый человек может наделять этот образ своими уникальными чертами. Сочетание коллективного и индивидуально-авторского в изображении матери в современных сказочных пьесах и выступает основной темой нашего исследования.

Особый интерес для нас представляет образ Бабы Яги в современных пьесах на детскую тему. П. А. Андреева в числе других исследователей архетипов отмечает, что сказочная Баба Яга является образной репрезентацией архетипа матери.

Во многих народных и литературных сказках присутствует этот колоритный персонаж, при этом ее функции и черты могут меняться. Исследователи выражают разные мнения относительно происхождения образа Бабы Яги, этимологии ее имени. Но многие согласны с классификацией образов Яги, которую выдвинул В. Я. Пропп. По его мнению, в сказках можно встретить следующие формы Бабы Яги: Яга-дарительница, Яга-похитительница и Яга-воительница.

Цель данной статьи на примере пьес-сказок Михаила Бартенева „Снегурушка” и Никиты Воронова „Лелька” проанализировать, какие архетипы реализуются в образе Бабы Яги. Следует отметить, что в обеих пьесах есть традиционные для сказок волшебные персонажи, которые существуют в одном мире с обычными людьми.

Михаил Бартенов и Никита Воронов талантливые современные драматурги, которые пишут о вечном, их пьесы понятны и интересны и взрослым, и детям. Б. Цейтлин о М. Бартенева пишет, что у его текстов „есть вкус, цвет, запах”. Традиционными сказочными персонажами в русской культуре выступают Кощей Бессмертный, Леший, Водяной, Баба Яга. Всех их объединяет волшебство, которое не только записано в специальных книгах, в заговорах, но также проявляется в большой зависимости от природы, в правильном использовании всех ее возможностей, о чем обычные люди совсем забыли.

Именно Баба Яга и в пьесе „Лелька” и в пьесе „Снегурушка” выступает хранительницей народной мудрости, магии, волшебства, тайных знаний, которые доступны лишь немногим. В этом проявлении Баба Яга является воплощением архетипа Ведьмы. Следует отметить, что в пьесе-сказке „Снегурушка” в определенный момент многие сказочные персонажи перестали верить в волшебство и решили жить обычной человеческой жизнью в городе:

Водяной. То-то и оно. Сидим тут и ничего не умеем. Все про прошло сказочну жизнь вспоминаем. А народ, который поумнее, тот давно уже поразбрехался кто куды... Кикиморы-девчонки – и те в город подались учиться. А?

Леший. Вертихвостки!

Водяной. Ну, это ты их, поди, с русалками перепутал. Откуда у кикиморы хвост? А русалки те в теплы моря поуплывали. *Или вот, к примеру, бабка твоя. Самая первая – дочку маленьку в охапку и тикать.*

Леший. Это все от неверия. В сказку не верила. В волшебну книгу не верила [6, с. 85–86]!

Из диалога становится понятно, что существует некий источник знаний, волшебный атрибут Бабы Яги – книга. „В ней на каждый случай в жизни – свое колдовство”. Любой человек или сказочное существо могут прочитать заклинания из этой книги, но только Баба Яга знает, какое волшебство когда использовать. Немаловажным является и то, что для осуществления магии в нее нужно верить, только тогда заклинания сработают.

У Н. Воронова в сказке „Лелька” Баба Яга в волшебстве не разуверилась. Напротив, она полна веры в волшебство, в сказки, и считает, что только она знает про них все. На каждый случай у нее есть заклинание или зелье. В отличие от пьесы „Снегурушка”, эта Баба Яга не пользуется книгами – ее знания, мудрость, возможно даже интуиция подсказывают правильные решения. Следует также отметить и ее практически безграничные возможности. Когда новая хозяйка сказала, что ей все надоело, что хочется покоя, и „чтоб дальше забора – пусто было”, Баба Яга и это сделала, потратив почти все силы и едва не потеряв свою жизнь: „И в мгновение ока все, что было видно за дачным забором, исчезает в полной черноте” и наступила „хана... вселенская” [7, с. 117].

Вопреки своему могуществу, своим бесконечным знаниям, Баба Яга вместе с Лешим находятся в подчинении у Кощея, а после его смерти у девочки Лели. Однако и здесь без волшебства не обошлось, ведь подчинить их смогло только заклинание.

Находясь в роли слуг, Леший и Баба Яга обязаны выполнять все пожелания хозяйки. Но даже в этой роли они не могут безоговорочно реализовывать порой глупые или жестокие приказы. Будучи очень мудрыми, Леший и Баба Яга время от времени напоминают девочке, что вся ответственность лежит на хозяйке – „пожелаешь кому-нибудь зла... оно к тебе и вернется. С той же силой...” [7, с. 108].

В образе Бабы Яги персонифицирован не просто образ ведьмы, а скорее ведуньи, мудрой женщины. Она поражается жестокости ребенка и хочет исправить ситуацию. Понимая, что случай особый, Баба Яга с помощью Лешего и Лелиных родственников умело перевоспитывает девочку, проявляя заботу о ее будущем, ее жизни. Такими качествами обладает истинная мать.

Как уже отмечалось, К. Г. Юнг в архетип матери включает очень много аспектов, в том числе к нему он относит и представления о женщине, наделенной жизненной мудростью, о ведунье, не выделяя отдельно архетип ведьмы.

Архетип матери в самом прямом, в первоначальном своем проявлении также воплощен в сказке М. Бартенева

„Снегурушка” в образе Бабы Яги. Положительный аспект архетипа раскрывается в образе Яги как матери, но есть в сказке и „негативное” проявление этого архетипа – мачеха.

Как мы знаем, в „Снегурушке” Баба Яга сбежала вместе с дочкой из волшебного леса в город, где она стала жить с мужчиной, у которого уже тоже была дочь. Девочки очень разные и внешне и по характеру. Это достаточно типично для русских сказок. Родная дочь обычно не очень красивая и не очень добрая, а падчерица – всеобщая любимица, но мачеха обычно ее недолюбливает. В случае со сказкой „Снегурушка” перед нами ситуация немного другая, и Баба Яга тоже другая.

У М. Бартенева Баба Яга настоящая мать. Даже негативный аспект мачехи проявлен не очень сильно, он вызван скорее необходимостью, чем действительным отношением женщины к падчерице. В отдельных фразах, комментариях, поступках Бабы Яги мы видим, что она любит девочку:

Феня. Я пойду за хворостом схожу?

Мать. Холодно. Может, шубу Феклину наденешь?

Фекла. Мою? Да ни в коем случае! (*Выскакивает из комнаты.*)

Феня выходит следом.

Мать (*вздыхает*). Что поделаешь? Такая вот жизнь... Человеческая... [6, с. 88].

Очевидно, что Баба Яга видит недостатки своей родной дочери и сожалеет о некоторых ее поступках: „Для другого кого – капризная девка, а для меня – дочка родная. Э-эх!” [6, с. 91]. Своими словами она это подтверждает. Но дочку женщина искренне любит, многим ради нее жертвует: „да я ведь за деда-то изобретателя только из-за тебя замуж-то вышла – из-за приданого твоего. Представляешь, за кем еще лисапед с ироплантом будут? А за тобой – будут” [6, с. 87]. Как настоящая мать, Баба Яга переполнена любовью к дочери (несмотря на ее не слишком покладистый характер), в то же время она испытывает очень теплые чувства и к неродной дочери, проявляет заботу о ней, переживает за нее.

Проанализировав образ Бабы Яги в пьесах-сказках современных русских драматургов М. Бартенева и Н. Воронова, можно сделать вывод, что в этом образе воплощены разные аспекты архетипа матери. Самые очевидные из них – ведьма, мать и мачеха.

Баба Яга предстает перед нами очень мудрой, знающей разное волшебство для каждого случая, она выступает хранительницей народной мудрости, накопленной долгими годами. Эту мудрость, знания она не использует со злым умыслом.

Как мать Баба Яга проявляет заботу и любовь к своему чаду при этом она не слепа в своей материнской любви, а достаточно трезво оценивает достоинства и недостатки дочери (хоть и закрывая на многое глаза). Баба Яга – истинная мать и цель ее жизни – счастье ребенка, именно поэтому она идет на некоторые жертвы – выходит замуж за

перспективного мужчину, который может обеспечить дочь приданым – и лишь устроив счастье дочери, она берется за свою жизнь.

В психологии мачеха – это негативное проявление архетипа матери. В представленных пьесах Баба Яга *вынуждена* пожертвовать счастьем падчерицы для дочери. Тем не менее, падчерицу она любит, тепло к ней относится, заботится, не жалеет для нее даже шубки дочери. Таким образом, можно сказать, что Баба Яга в пьесе М. Бартенева не во всем соответствует отрицательному аспекту мачехи.

Трактовка образа Бабы Яги в современной сказочной драматургии отличается от традиционной для русских сказок. В. Я. Пропп в своих исследованиях отмечает, что первоначально Баба Яга была божеством, она выступала проводником между миром мертвых и миром живых, обладала безграничной мудростью и властью над миром животных. Позже, и это более характерно для русских сказок, Баба Яга стала изображаться в качестве ведьмы, злого духа, под внешностью отталкивающей старухи. В пьесах-сказках конца XX – начала XXI века Баба Яга постепенно утрачивает свои сказочные черты и становится относительно реальным существом, которое внешне все больше похоже на обычных людей. Современные драматурги наделяют этот образ не только традиционной мудростью, но и совсем не характерной добротой, пониманием, терпением. В рассматриваемых сказках доброта и справедливость Бабы Яги противопоставляется жестокости современного мира, и особенно – современных детей. Возможными причинами таких изменений может быть возрождение языческих традиций, а также воспитательный мотив, который является одним из главных для сказки.

Архетипические исследования на материале литературы, в особенности современной, являются очень актуальными. В статье делается попытка проанализировать персонификацию различных архетипов в традиционном сказочном образе Бабы Яги в современных пьесах-сказках. Перспективы изучения темы значительны.

Список использованной литературы

- 1. Юнг К. Г.** Психологические типы / К. Г. Юнг. – М. : „Университетская книга”, АСТ, 1996. – 714 с.
- 2. Юнг К. Г.** Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. Пер. с англ. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
- 3. Пивнева Н. С.** Архетипические образы в русской культуре : Дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 : Ростов н/Д, 2003. – 117 с.
- 4. Юнг К. Г.** Сознание и бессознательное: Сборник / К. Г. Юнг. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
- 5. Андреева П. А.** Архетип матери, как определяющая сущность женской ментальности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://analiculturolog.ru/component/k2/item/345article_14.html?tmp=component&print=1
- 6. Бартенев М.** Снегурушка / М. Бартенев // Современная драматургия. – 2001. – № 4. – С.85–101.
- 7. Воронов Н.**

Лелька / Н. Воронов // Современная драматургия. – 2006. – №4. – С.103–124.

Євдокименко О. О. Персоніфікація архетипу матері в образі Баби Яги

У представленій статті автор дає короткий огляд сучасних досліджень в області архетипів. Особлива увага приділяється архетипів в російській та слов'янської культурах. Автор розглядає основні репрезентації і риси одного з базових архетипів – архетипу матері. На матеріалі сучасної російської казкової драматургії простежуються особливості персоніфікації різних аспектів архетипу матері в образі Баби Яги. Крім того автор аналізує зміни трактування Баби Яги в сучасних п'єсах-казках в порівнянні з її традиційним уявленням в російських казках. Автор простежує історію розвитку феномена архетипу в літературному процесі. Актуальність дослідження зумовлена відсутністю єдиного визначення поняття архетипу, кожна область знань трактує його по-своєму. Мета даної статті на прикладі п'єс-казок Михайла Бартенєва „Снегурушка” та Микити Воронова „Лелька” проаналізувати, які архетипи реалізуються в образі Баби Яги. У статті робиться спроба проаналізувати персоніфікацію різних архетипів у традиційному казковому образі Баби Яги в сучасних п'єсах-казках. Перспективи вивчення теми значні.

Ключові слова: драматургія, архетип, мати, мачуха, мудра жінка, Баба Яга, казка.

Євдокименко Е. А. Персонификация архетипа матери в образе Бабы Яги

В представленной статье автор дает краткий обзор современных исследований в области архетипов. Особое внимание уделяется архетипам в русской и славянской культурах. Автор рассматривает основные репрезентации и черты одного из базовых архетипов – архетипа матери. На материале современной русской сказочной драматургии прослеживаются особенности персонификации разных аспектов архетипа матери в образе Бабы Яги. Кроме того автор анализирует изменения трактовки Бабы Яги в современных пьесах-сказках по сравнению с ее традиционным представлением в русских сказках. Автор прослеживает историю развития феномена архетипа в литературном процессе. Актуальность исследования обусловлена отсутствием единого определения понятия архетипа, каждая область знаний трактует его по-своему. Цель данной статьи на примере пьес-сказок Михаила Бартенева „Снегурушка” и Никиты Воронова „Лелька” проанализировать, какие архетипы реализуются в образе Бабы Яги. Следует отметить, что в обеих пьесах есть традиционные для сказок волшебные персонажи, которые существуют в одном мире с обычными людьми.

В статье делается попытка проанализировать персонификацию различных архетипов в традиционном сказочном образе Бабы Яги в современных пьесах-сказках. Перспективы изучения темы значительны.

Ключевые слова: драматургия, архетип, мать, мачеха, ведунья, Баба Яга, сказка.

Yevdokymenko O. A. Personification of the Mother Archetype in the Image of Baba Yaga

In the article the author gives a brief overview of current research in the field of archetypes. She pays special attention to the archetypes in Russian and Slavonic cultures. Also she considers the main representations and features of one of the basic archetypes – the mother archetype. It is based on modern Russian fairy drama the author identifies the personification features of different aspects of the mother archetype in the image of Baba Yaga. Author analyzes changes in the interpretation of Baba Yaga in modern fairytale plays compared to her perception in traditional Russian fairy tales.

Furthermore the author analyzes the changing interpretation of Baba Yaga in modern pantomime as compared to its performance in the traditional Russian fairy tales. The author traces the history of the development of the phenomenon of the archetype in the literary process. Relevance of the study due to lack of a common definition of the concept of the archetype, each area of knowledge interprets it differently. Contemporary playwrights endow this image is not only the traditional wisdom, but not the characteristic kindness, understanding, patience. In these tales of kindness and justice Baba Yaga is opposed to cruelty of the modern world, and especially - children today. Possible reasons for this change may be the revival of pagan traditions, as well as an educational motive, which is one of the most important for a fairy tale. Archetypal research on the material of literature, especially modern, are very relevant. In fairytale plays of the late XX – early XXI century Baba Yaga is becoming relatively real creature. It looks like ordinary people more and more. Playwrights endue this image not only with traditional wisdom, but also with not typical kindness, understanding, and patience. In the researched fairytale Russian plays kindness and justice of Baba Yaga is opposed to cruelty of the modern world and especially to the asperity of children nowadays. This article attempts to analyze the personification of various archetypes of the traditional fairy-tale image of Baba Yaga in modern pantomime. The prospects of studying the topic considerable.

Key words: drama, archetype, mother, stepmother, witch, Baba Yaga, fairy tale

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л. В.

УДК 821.161.1-32.09+929 Улицкая

Т. О. Крот

**ДВОЙСТВЕННОСТЬ В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ
РАССКАЗОВ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ**

Людмила Улицкая – один из самых успешных и популярных авторов сегодня. Прозаик, сценарист кино и телевидения, Людмила Евгеньевна родилась 21 февраля 1943 года в городе Давлеканово, в Башкирии, где находилась в эвакуации ее семья. После войны Улицкие вернулись в Москву, где будущая писательница окончила школу, а потом и биофак МГУ. Отработав два года научным сотрудником в Институте общей генетики, она по ряду причин оставила работу и на 9 лет посвятила себя семье. Позднее знание еврейской культуры привело ее в Еврейский театр, где она проработала завлитом около трех лет, написала сценарии трех мультипликационных фильмов, очерки, детские пьесы, инсценировки для радио, детского и кукольного театров, рецензировала пьесы и переводила стихи с монгольского языка.

Писательница также занимает и активную общественную позицию, проявляя интерес к воспитанию читающей молодежи. В 2007 году Улицкая учредила Фонд Людмилы Улицкой по поддержке гуманитарных инициатив. Одним из проектов Фонда является проект „Хорошие книги”, в рамках которого Улицкая сама выбирает книги российских издательств и отправляет их в российские библиотеки. С 2007 по 2010 годы Л. Улицкая – идейный вдохновитель и координатор детского литературного проекта „Другой, другие, о других”.

Критики уделяют творчеству Улицкой немало внимания (С. Беляков, А. Рудалев, Е. Щеглова, Г. Ермошина). Отзывы о ее романах, повестях, рассказах разноречивы: от восторга до пренебрежения. Чаще всего ее относят к „сугубо женской прозе”, упрекая за излишний пессимизм. Однако, проза Улицкой, на наш взгляд, нуждается в более детальном и многоаспектном изучении.

Сейчас Людмила Евгеньевна замужем в третий раз. Ее муж – художник и скульптор Андрей Красулин.

Награды и премии автора, число языков, на которые переведены произведения Улицкой колеблется в разных источниках от 17 до 30, а также обилие неоднозначных критических отзывов о творчестве автора, свидетельствует о неослабевающем интересе к творчеству писательницы со стороны критиков и исследователей.

Первые рассказы Людмилы Улицкой появились в отечественных журналах в конце восьмидесятых годов. Широкою известность она

приобрела после того, как по ее сценариям было снято два художественных фильма: „Сестрички Либерти” (1990) режиссером Владимиром Грамматиковым и „Женщина для всех” (1991) режиссером Анатолием Матешко. В 1992 г. в журнале „Новый мир” вышла повесть „Сонечка” (1992), которая вошла в список финалистов премии Буккер за 1993 год, а также была признана во Франции лучшей переводной книгой года и отмечена престижной французской премией Медичи (1994) и итальянской премией Джузеппе Ачерби (1998). Во Франции же (г. Париж) вышла и первая книга Людмилы Улицкой (сборник „Бедные родственники”, 1993 г.) на французском языке. В 1996 году в „Новом мире” был опубликован новый роман Людмилы Улицкой „Медея и ее дети”, который вывел автора в число финалистов Букеровской премии 1997 года. Вышедший в 2004 году роман „Искренне ваш Шурик” был удостоен премии „Лучшая проза года”. Людмила Улицкая получила национальную премию „Иванушка – 2004” и была названа писательницей 2004 года. В 2005г. Юрий Грымов экранизировал роман Л.Улицкой „Казус Кукоцкого”.

Литературоведы называют ее прозу „прозой нюансов”, отмечая, что „тончайшие проявления человеческой природы и детали быта выписаны у нее с особой тщательностью. Ее повести и рассказы проникнуты совершенно особым мироощущением, которое, тем не менее, оказывается близким очень многим” [1]. Сама же Улицкая так характеризует свое творчество: „Я отношусь к породе писателей, которые главным образом отталкиваются от жизни. Я писатель не конструирующий, а живущий. Не выстраиваю себе жёсткую схему, которую потом прописываю, а проживаю произведения. Иногда не получается, потому что выхожу совсем не туда, куда хотелось бы. Такой у меня способ жизни” [1]. При этом автор не заиклен на своем литературном творчестве: „Я как бы временный писатель, вот напишу все и пойду делать что-то другое” [1].

В произведениях этого автора читателей привлекает легкий слог, умение строить сюжет, а в писательнице ценят глубокого психолога и тонкого стилиста, способного создать свой собственный неповторимый стиль, узнаваемый с первых фраз.

В данной статье мы обратим внимание на рассказы писательницы, в которых прослеживается двойственность при изображении главных героев. Под „двойственностью” мы будем понимать наличие двух главных героев, образы которых в равной степени разработаны автором.

Одно из таких произведений – рассказ „Счастливые”, открывающий сборник „Бедные родственники” (1994). Главные герои рассказа – супруги Берта и Матиас, ей было 47, а ему почти 60, когда у них родился сын Вовочка. Родители в нем души не чаяли, пока в детстве мальчик по трагической случайности не попал под машину, получив травму, которая повлекла за собой его постоянное пребывание в больнице. Теперь каждые выходные родители его навещают.

Обращает на себя внимание способ подачи в сюжете автором супружеской четы: „С годами Матиас делался все приземистей и все более походил на шкаф красного дерева; его рыжая масть угадывалась по темно-розовому лицу и бурым веснушкам на руках. Берта, кажется, была когда-то одного с ним роста, но теперь она возвышалась над ним на полголовы. В отличие от мужа с годами она становилась как-то менее некрасивой. Большие рыхлые усы, которые в молодости ее портили, хотя и сильно разрослись, но стали менее заметны на старом лице” [2, с. 187]. Писательница одновременно описывает мужа и жену через их сравнение друг с другом, что позволяет дать достаточно полное представление о внешности обоих, как в молодости, так и в данный момент, при этом автор экономно использует художественное пространство произведения. При описании новорожденного сына писательница характеризует его через главные черты родительских характеров: „Назвали его Владимиром. Он был Вовочкой – молчаливым, как Матиас, и кротким, как Берта” [2, с. 190], что в свою очередь кратко характеризует сразу трех персонажей, при этом подчеркивается их общность как семьи.

Еще одним рассказом из сборника „Бедные родственники”, представляющим для нас интерес с точки зрения двойного изображения героев, является одноименный рассказ Л. Улицкой, в предисловии к которому писательница так поясняет его замысел: „Все хотят быть богатыми, здоровыми и красивыми. Но мир состоит почему-то главным образом из бедных и больных. Но чудесные дары - сострадания, милости, верности - чаще всего являются именно там, в тени жизни, на ее обочине. Открытие это невелико, но когда оно происходит, немного изменяется картина мира, возникает новая точка отсчета и другая система координат: две лепты евангельской вдовы превращаются в великий дар, а бедное угощение полусумасшедшей старухи – в жизненный подвиг. Почти всегда - незамеченный...” [1].

Главные героини рассказа – троюродные сестры Анна Марковна и Ася Шафран (стоит отметить, что на их социальное положение автор намекает уже способом их именованя: первую автор называет по имени отчеству, а вторую – по имени и фамилии): „Когда-то они учились в одном классе гимназии, ходили в одинаковых серо-голубых форменных платьях, пошитых у лучшего в Калуге портного, носили на пышных грудях одинаковые гимназические значки „КЖГС” (калужская женская гимназия Саловой)” [3, с. 193], где обучались богатые еврейские девочки. Далее следуют их детские описания уже известным нам способом через друг друга, в данном случае от противного: „Анечка была отличницей с толстой косой, перекинутой через плечо; в ее тетрадках последняя страница не отличалась от первой, особенно красивой и старательной. У Аси не было такого рвения к учению, что у Ани: французские глаголы, нескончаемые частоколы дат и красивые безделушки теорем влетали в одно ее ухо, полуприкрытое пружинистыми беспорядочно-курчавыми белесыми волосами, и, покуда она рисовала тонко очиненным

карандашом карикатуру на подлого преподавателя Семена Афанасьевича, вылетали из другого. Ася была живая, веселая и славная барышня, но никто, кроме Анны Марковны, не помнил ее такой...” [3, с. 194]. Таким образом, автор дает их описания и сравнительные характеристики, и перед читателем одновременно предстает два образа молодых героинь

Как дальше сложились их судьбы читателю неизвестно, но каждый месяц 21 числа Ася приходит к Анне Марковне, которая отдает ей 100 рублей в сером конверте и свою „почтенную одежду”, которую Ася „превращает в лохмотья”. Каждый их разговор несколько театрализован, натянут, Ася специально придумывает вопросы, на которые Анна Марковна коротко отвечает. „Она плели этот житейский вздор, Анна Марковна – снисходительно, с ощущением выполняемого родственного долга, Ася – чистосердечно и старательно” [3, с. 197]. „Когда свидание было окончено”, Ася мчалась к своей подруге, „скомканной полупарализованной старухе” [3, с. 198] и скромно „выгружала богатые подарки” [3, с. 198]

Оба персонажа поданы автором в сравнительной параллели: внешняя похожесть двух гимназисток сразу же разрушается разными характерами и отношением к учебе. Далее следует скрытое сравнение, усиливающее непохожесть двух сестер: „Глупо накрашенная Ася, слегка подрагивая головой, сняла с себя расшитое черными шелковыми ленточками абрикосового цвета пальто Анны Марковны, которая всю жизнь отдавала ей свои старые вещи и давно уже смирилась с тем, как ловко, иногда одним движением своих прикладистых рук, Ася превращала ее почтенную одежду в лохмотья сумасшедшего. Пришитые Асей черные ленточки в некоторых местах отстали и образовали петли и бантики, и все вместе это напоминало остроумный маскарадный костюм нотной тетради” [3, с. 194].

Название рассказа „Орловы-Соколовы” из сборника Л. Улицкой „Первые и последние” (2002) состоит из двух фамилий: Андрея Орлова и Тани Соколовой. Это влюбленная студенческая пара, характеристика которой подана автором в виде совпадений или, в противном случае, через приведение параллельных отличий: „... по пальцам можно персчитать то, в чем они были несхожи: Таня слушала классику, Андрей любил джаз, он любил Маяковского, а она его терпеть не могла. И последнее, пожалуй совсем смехотворное: он был сластена, а для нее лучшим лакомством был соленый огурец.

Во всех прочих пунктах обнаружилось полное совпадение: оба полукровки, евреи по материнской линии, обе матери – смешная деталь – врачи” [4, с. 239]. Оба начали зарабатывать с 15 лет (Андрей – продавал джинсы, Таня – шила рубашки), оба занимались спортом (он – боксом, она – гимнастикой) и оба бросили в одно время, оба были маленького роста и оба предпочитали рослых партнеров, оба учились в одном учебном заведении, на одном факультете. „Однако все-таки опыта человеческого у них было достаточно, чтобы оценить те высокой пробы

совпадения, какие бывают у близнецов: все вдохи, выдохи, взлеты и падения, движения сквозь сон и минута пробуждения... Просыпались ночью и шли к холодильнику, – даже голод нападал в одно и то же время” [4, с. 241].

В предисловии к своему сборнику „Первые и последние” Л. Улицкая так говорит о сути книги: „Американские психологи придумали, что мир делится на победителей и побежденных. Это неправда – так бывает только на стадионах и в конкурсах. А в человеческой жизни иначе, по-другому... Может быть, есть какой-то закон, но я его не знаю, хотя постоянно чувствую его присутствие: победители и побежденные меняются местами, первые становятся последними, а последние обладают дарами, не предназначенными для победителей, – нищий радуется тарелке супа, а богатый страдает, не зная, кому оставить завещание... И во всем этом много мудрости, иронии и пицци для размышления”[1].

После окончания учебы в аспирантуру взяли одного Андрея, так как место было только одно. Таня и Андрей расстались. Случайно встретились семьями через 10 лет и снова обрели друг друга.

На наш взгляд, такое двойственное (дуалистическое) изображение главных героев (муж и жена, две сестры, влюбленная пара), позволяет автору, во-первых, наиболее полноценно воспроизвести картину жизни героев, раскрыть их характеры более достоверно (часто через параллельные описания, сравнения), во-вторых, подать наиболее значимую информацию о каждом из персонажей, параллельно сравнив их друг с другом, тем самым, экономя художественное пространство произведения, ведь одной из жанровых особенностей рассказа является краткость и сжатость изложения. Названия рассмотренных нами рассказов „Счастливые”, „Бедные родственники”, „Орловы-Соколовы” также предполагают действие в них нескольких главных персонажей.

Тема данной статьи имеет научную перспективу, так как „сдвоенность” главных персонажей – один из главных приемов характеристики героев и выражения авторской идеи. В дальнейшем предполагается анализ других рассказов Л. Улицкой с этих позиций.

Список использованной литературы

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/ulitskaya/index1.html>.
2. Улицкая Л. Счастливые // Сонечка: Повести. Рассказы / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – 416 с. – С. 187–192.
3. Улицкая Л. Бедные родственники // Сонечка. Повести. Рассказы / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – 416 с. – С. 193–198.
4. Улицкая Л. Первые и последние: Рассказы / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2002. – 256 с. – С. 3–36.

Крот Т. О. Подвійність в зображенні головних героїв оповідань Людмили Улицької

Автор знайомить читача з життєвим і творчим шляхом Л. Улицької. Критики відносять її творчість до „суто жіночої прози”, дорікаючи за зайвий песимізм. Однак, проза Улицької, на наш погляд, потребує детальнішого вивчення. У статті розглядається питання про подвійність зображення головних героїв на прикладі таких оповідань Людмили Улицької, як „Щаслив” і „Бідні родичі” (збірка „Бідні родичі” 1994), а також оповідання „Орлови-Соколови” (збірка „Перші і останні” 2002). Під подвійністю автор статті розуміє наявність у творі двох головних героїв, образи яких рівною мірою розроблені автором. Особливу увагу привертає оповідання „Бідні родичі”. Головні героїні оповідання – троюрідні сестри Ганна Марківна і Ася Шафран. Письменниця дає їх опис та порівняльні характеристики, і перед читачем одночасно постають два образи молодих героїнь. Обидва персонажі подані автором у порівняльній паралелі: зовнішня схожість двох гімназисток відразу ж руйнується різними характерами і ставленням до навчання. Л. Улицька використовує даний прийом для найбільш повноцінного відтворення картини життя героїв і найбільшої достовірності характерів в умовах стислості і стислості викладу в жанрі оповідання.

Ключові слова: головний герой, опис, порівняльна характеристика, розповідь, двоїсте зображення, антитеза.

Крот Т. О. Двойственность в изображении главных героев рассказов Людмилы Улицкой

Автор знакомит читателя с жизненным и творческим путем Л. Улицкой. Критики относят ее творчество к „сугубо женской прозе”, упрекая за излишний пессимизм. Однако, проза Улицкой, на наш взгляд, нуждается в более детальном и многоаспектном изучении. В статье рассматривается вопрос о двойственности изображения главных героев на примере таких рассказов Людмилы Улицкой, как „Счастливые” и „Бедные родственники” (сборник „Бедные родственники” 1994), а также рассказ „Орловы-Соколовы” (сборник „Первые и последние” 2002). Под двойственностью автор статьи понимает наличие в произведении двух главных героев, образы которых в равной степени разработаны автором. Особое внимание привлекает рассказ „Бедные родственники”. Главные героини рассказа – троюродные сестры Анна Марковна и Ася Шафран. Писательница дает их описания и сравнительные характеристики, и перед читателем одновременно предстает два образа молодых героинь. Оба персонажа поданы автором в сравнительной параллели: внешняя похожесть двух гимназисток сразу же разрушается разными характерами и отношением к учебе. Л. Улицкая использует данный прием для наиболее полноценного воспроизведения картины жизни героев и наибольшей достоверности характеров в условиях краткости и сжатости изложения в жанре рассказа.

Ключевые слова: голавный герой, описание, сравнительная характеристика, рассказ, двойственное изображение, антитеза.

Krot T. O. Duality in the Image of the Main Characters of the Stories Ludmila Ulitskaya

The author introduces the reader to the life and career by L. Ulitskoj. Critics attribute it to the work of „a purely women’s prose”, blaming for excessive pessimism. However, the prose of Ulitskoj, in our view, needs more detailed and multifaceted study. The paper addresses the issue of the dual image of the main characters on the example of such stories Ludmila Ulitskoj like „Happy” and „Roots” (a collection of „Roots” 1994), as well as the story of „heads-Sokolov” (a collection of „first and last” 2002). Under the duality author understands the presence in the product of the two main characters, the images of which are equally developed by the author. Of particular interest is the story of „Roots”. The main heroine of the story are cousins, sisters Anna Markovna and Asya Saffron. The writer gives their descriptions and comparisons, and the reader is presented simultaneously two images of young heroines. Both characters are submitted by the author in comparative parallels: the external similarity of two schoolgirls at once destroyed by different characters and attitudes to learning. L. Ulitskaja uses this technique to most fully enjoy life paintings of heroes and most of the characters in terms of reliability and conciseness of presentation in the genre of the story. The topic of this article has a scientific perspective, as „duality” the main characters – one of the main characteristics of heroes and techniques expressing the author’s ideas. It is further planned analysis of other stories L. Ulitskoj from these positions. The names we have discussed stories „Happy”, „Roots”, „The Orlov-Sokolov” also suggest the action in them a few main characters. The topic of this article has a scientific perspective, as „sdvoennost” the main characters – one of the main characteristics of heroes and techniques expressing the author’s ideas. It is further planned analysis of other stories L. Ulitskoj from these positions.

Key words: the protagonist, a description and comparative analysis, the story of the dual image, antithesis.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л. В.

УДК 82.09

О. О. Макєєв

СПРОБА КІНОЦЕНТРИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ „MISE EN ABYME” В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕБАСТЬЯНА ФЕВРІ

Тим часом все кіно, і майже будь-який фільм мені не говорить про таємницю руху: акт схожості вже мав місце, умовчував, не побач його, залишиться лише історія, якою треба буде розплутувати стільки сцен, які є в ній вставленими в оправу частинами, так, щоб пам'ять про фільм не змогла бути ні абсолютною пам'яттю зображень, ні зображеннями оповідного пристрою, які проходять
Жан-Луї Шефер

Дослідження міжмистецької взаємодії в сучасному теоретико-мистецтвознавчому дискурсі зумовлює залучення досвіду представників різних гуманітарних галузей знань. Спостереження та узагальнення, важливі для літературознавчих студій, можна знайти в низці інтерсеміотичних, культурологічних і кінознавчих розвідок. Особливе місце в сучасній теорії мистецтва посідають дослідження французьких учених. Актуальністю визначаються спроби піддати науковому вивченню вживання прийому „mise en abyme” у кінематографі з урахуванням останніх досліджень. Окремі спостереження подано в працях Жан-Марка Ліможа, Люсьєна Далленбаха, Крістіана Метца, Себастьяна Феврі. Розвиток сучасного літературознавства інспірує посилення уваги до діяльності С. Феврі, яка все частіше стає предметом дискусій і суперечок. Актуальною теоретико-літературною проблемою є структурно-семіотичний аналіз творів кінематографа через категорію „mise en abyme”. „Наприклад, шедеври світового кінематографа „8 1/2” (Ф. Фелліні, 1963), „Усе на продаж” (А. Вайда, 1968) створені за принципом „текст у тексті” ” [2, с. 232].

Мета пропонованого дослідження полягає у висвітленні особливостей рецепції явища „mise en abyme” у світовому кінематографі на основі теоретико-мистецтвознавчого доробку Себастьяна Феврі.

Матеріалом дослідження ми обрали праці Жан-Марка Ліможа, Жан-Луї Шефера, Люсьєна Далленбаха, Крістіана Метца, Себастьяна Феврі, частина з яких введена до наукового обігу в нашому перекладі з французької мови. Пропонуємо власну перекладену версію та інтерпретацію теоретичних положень праць французьких учених.

Однією з найяскравіших робіт Себастьяна Феврі є розвідка „La mise en abyme filmique: essai de typologie” („Кінематографічний mise en abyme: аналіз типології”) [3]. Запропоновані в цій роботі моделі „mise en abyme” відзначаються оригінальністю критеріїв типологізації. Дослідник подає огляд різних дефініцій цього поняття, навіть згаданих принагідно. Кожен закінчений крок включає ті, які йому передували. Його міркування виважені, а висновки вмотивовані. „Mise en abyme”, повторюючи перший твір конденсацією або прогнозом, виявляє свій спосіб функціонування, виробляє свою структуру. „Розповідь усвідомлює себе і розсіює свою власну референційну ілюзію” [3, с. 23].

Для Андре Жіда „mise en abyme” „відповідальний” за те, що відображає тему твору, яка його включає, і робить зрозумілою його структуру, яка слугує точкою відліку. У свою чергу Себастьян Феврі, дослідник Лувена, відрізняє „mise en abyme” однорідний (який мобілізує зображення або звук) і різнорідний (який одночасно виражається кінострічкою – зображенням і плівкою з фонограмою). Потім виокремлює оповідний „mise en abyme” і завершує роздум про нього систематичним і лінійним аналізом „Trans – Europe – Express” (1966) А. Роб-Гріє, який „...залучає читача до чарівливої дзеркальної дороги і загострює свою увагу на багатстві кінематографічного прочитання” [3, с. 78]. Завдяки руху мистецтвознавчої думки автора до короткого висновку-узагальнення поряд із результатом висловлювання, прагненню до рівноваги й найоптимальнішого визначення, поєднанню теоретичних положень із кінематографічними рефлексіями С. Феврі через „mise en abyme” розмірковує над ефективним прочитанням оригінального фільму, окреслюючи можливі інтерпретаційні вектори. Проте тут жодна динаміка ніколи не залишає питань про те, щоб головним чином відобразити оповідь, що укладає текст у подвійну мережу марних повторень; „mise en abyme” відображає твір, який сам відображає одне з визначень.

Такий підхід до „mise en abyme” увиразнює кіноцентричність теоретико-мистецього дискурсу, посилює тенденцію до інтерсеміотичного зближення літератури та кіномистецтва. Дослідник зауважує, що наразі було б сумно завжди спостерігати „ошляхетнене” у прямому розумінні цього слова кіно: „Для глядача фільм може бути при нагоді „поганою темою”: тоді це кінематографічне незадоволення” [5, с. 13].

С. Феврі намагається надати поняттю, позначеному просторовими та швидкісними характеристиками, структурно-функціонального обґрунтування. У цьому сенсі „mise en abyme” може бути двокомпонентним: як чистота, яка завершує твір у рефлексивності без зовнішньої частини; або як домішка чи поширення, яке його штовхає поза своїх кордонів. „У нас є тенденція відчувати, що справжні і вигадані події і герої, екранні зображення і звуки, які проте реальні, – у результаті, є представленою реальністю, яка не уповноважена, пересікаючи останній етап, боятися пропустити його” [5, с. 141]. Дослідник перебуває цілком на

стороні першого компонента, де твір залишається інтактним в опшляхетненому недоторканому звуці. Теоретик виявив актуальну на сьогоднішній день тему дослідження, яка ще мало вивчена. Робота цікава не тільки висновками, а в ній привертає увагу логіка викладу, хід авторської думки.

У роботі „La mise en abyme filmique: essai de typologie” Себастьян Феврі, надихаючись роботами Крістіана Метца, а також за допомогою Луї Тролле Ельмслева, який розглядає мову як окремих випадок семіотичних систем, як структуру, яку можна чітко формалізувати в дусі вимог математики, логіки й семіотики, розрізняє два види „mise en abyme”. Це однорідний „mise en abyme”, „...який використовується одним предметом вислову” [3, с. 30], і різнорідний, „...який розгортається, користуючись звуком і зображенням” [3, с. 30]. Перші, уточнює він, можуть бути образні, усні, музичні, що супроводжуються шумовим оформленням або графікою. Також, слідуючи його прикладам, можна виокремити образний „mise en abyme”, який виявляється вставленим у зображення фільму, та звуковий, який проявляється звучанням, вставленим у фільм.

Проте, на нашу думку, недостатньо звертати увагу лише на предмет, який вставлений у твір (те, що ми відчуваємо), а і на те, що він вдається до прийняття участі в демонстрації вмісту. Також ідеться про те, щоб звертати увагу на місце і роль інкорпорації вставленого твору (те, що відчувають або можуть відчувати персонажі). Дослідник має простежити, як у результаті це виявляється в тексті (а в семіотичній практиці текстом називають будь-яке явище культури, у тому числі і кінофільм) і за його межами. Ж-М. Лімож розмірковує над тим, що С. Феврі, здається, цікавиться лише конфігураціями, які можна було б назвати „прямими” [6, с. 248]. У його типологічній моделі вставлене зображення виявляється вставленим у зображення; вставлене звучання вставляє звук і не зачіпає конфігурацій, які ми могли б назвати „непрямими” [6, с. 248]. У такий спосіб виявляє себе „образний або графічний” [6, с. 249] „mise en abyme”. Натомість нам ближче поняття власне образного „mise en abyme”, яке підтверджує вставлені твори, ґрунтується на підтримці вмісту, який може бути побачений персонажами і глядачами. Також потрібно відзначити, що вставлена підтримка вмісту може звичайно набувати різних форм (фільм, передача, комікс тощо). Вона завжди виявлятиметься як зображення у фільмі та буде завжди проявленою зображенням фільму. Таким чином, образні „mise en abyme” створюють конфігурації, які зумовлюють їх переміщення від маргінесів до центру. Цю роль можуть виконувати плакати, фотографії, картини, маріонетки, навіть п’єси-вставки, які відразу ж будуть побачені і „розкодовані” як за допомогою персонажів, так за допомогою глядачів. Класифікація, запропонована Себастьяном Феврі, знайшла практичне втілення в мистецтвознавчій праці Жан-Марка Ліможа [6].

Отже, розглянемо конкретні варіації „mise en abyme” у кінематографі, урахувавши, що декілька його модифікацій можуть вживатися в одному фільмі. На основі досліджень французьких теоретиків мистецтва та внаслідок огляду фільмів, знакових для масової культури останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття, відокремлюємо такі види кінематографічних „mise en abyme”:

- перспективні [4, с. 83];
- ретроспективні [4, с. 87];
- ретро-перспективні [4, с. 89];
- синхронні [6, с. 268].

Образно-перспективний „mise en abyme” можна розглянути на прикладі фільму „Ніч страху” (Том Холланд, 1985). Сюжет цього фільму переходить у телепередачу, де запрошений у статусі зірки Пітер Вінсент (Родді Макдауелл), ведучий програми „Ніч страху”, який начебто знає про вампірів все, здійснює заклинання. Власне фільм закінчиться подібною сценою заклинання, здійсненим Вінсентом.

Також ще одну стрічку можна навести як приклад вживання образно-перспективного „mise en abyme”. Цей фільм має назву „Бути Джоном Малковичем” (дебютна стрічка режисера Спайка Джонза, 1999). У ній ідеться про дерев’яну маріонетку, яка здійснює танець, що буде відновлений самим Джоном Малковичем набагато пізніше у фільмі. У цьому ж фільмі перед глядачами постає сцена розмови між двома маріонетками, розмови, яка буде негайно (і близько до тексту) відновлена обома персонажами, Крейгом (Джон Кьюсак) і Максін (Кетрін Кінер).

Вживання ретроспективного „mise en abyme” можна простежити у фільмі „Енні Холл” (Вуді Ален, 1977). Ми спостерігаємо сцену, в якій Елві Сінгер (Вуді Ален) розриває стосунки з Енні Холл (Даян Кітон). Трохи пізніше ця сцена, зіграна двома молодими акторами Чарльзом Левіном і Робін Марі (позначеними у фільмі як актор і акторка на репетиції), повторюється, передаючи атмосферу дежа вю.

У „Великій пригоді Пі-Ві” (Тім Бартон, 1985) Пі-Ві (Пол Рубенс) присутній на кіносеансі під відкритим небом на перегляді фільму, натхненний своїм власним життям. Тоді ми знову бачимо сцену, що неясно нам нагадує попередню, тому що вона була перебільшена у фільмі, який ми вже бачили.

Приклад ретро-перспективного „mise en abyme” наявний у фільмі „Американський психопат” (Мері Херрон, 2000). У ньому ми дивуємося з молодого і честолюбного Патріка Бейтмена (Крістіан Бейл), що віддається фізичним діям перед телевізором. Подібна сцена в „Коротких розповідях” (Роберт Олтман, 1993), де ми виявляємо ошуканого льотчика Штормі Везерса (Пітер Галлахер), який віддається подібній фізичній діяльності (але менш конструктивній) перед телевізором, на екрані якого на другому плані дублюються дії головного персонажа. Отже, якщо в обох випадках наявні приклади ретро-перспективного „mise en abyme”, то у другому випадку продубльовано також синхронний „mise en abyme”.

Ще слід зазначити, що в першому випадку Бейтмен здійснює фізичну діяльність під час фільму жахів „Техаська різанина бензопилою” (Тоуб Хупер, 1974), у той самий момент, як він убив одного зі своїх колег ударами сокири і як уб’є механічною пилою молоду повію. У другому випадку, Штормі рубав, рубає і рубатиме меблі його екс-подруги в той самий момент, коли на другому плані одночасно йде передача про будівельні роботи, де показують людину, яка свердлить стіну.

У фільмі „Ніч страху” на початку фільму молодий Чарлі Брюстер (Уільям Регсдейл) бачить з вікна своєї кімнати двох чоловіків, які несуть труну, тоді як його подруга Емі (Аманда Бірз) сидить перед телевізором і дивиться передачу, в якій показують людей, які транспортують труну. Це є яскравим прикладом синхронного „mise en abyme”.

Висновки французьких учених можуть стати підґрунтям не тільки для досліджень кіноестетики, а й художньої літератури. Наведені версії „mise en abyme” увійшли в художню практику не тільки кінематографістів, а й письменників, адже кіноцентричність постає загальною домінантною рисою культури ХХ ст.

Подальше дослідження вживання конструкції „mise en abyme” у літературі та кінематографі з позицій інтерсеміотичності є перспективним і стане частиною кандидатської дисертації автора, оскільки дає змогу поглибити розуміння сучасного мистецтва і прийомів його реалізації.

Список використаної літератури

1. Schefer J. L. L’Homme ordinaire du cinéma, Cahiers du Cinéma / Schefer Jean Louis. – Gallimard, 1980, рр. 117-127 dans la Petite bibliothèque des Cahiers, 1997. – 208 p. **2. Бровко О. О.** Новела в структурі української прози: модифікації та функції / Бровко О. О. ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с. **3. Févry S.** La mise en abyme filmique: essai de typologie / Févry Sbastien. – Liège : CEFAL, 2000. – 171 p. **4. Dallenbach L.** Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme / Dallenbach L. – Paris : Seuil, 1977. – 247 p. **5. Metz C.** Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma / Metz Christian / éd. Christian Bourgois . – Paris, 2002. – 370 p. **6. Limoges J-M.** Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu’au cinéma [Електронний ресурс] / Limoges Jean-Marc – Режим доступу: <http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/25113/25113.pdf> . – 485 p.

Макєєв О. О. Спроба кіноцентричної типології „mise en abyme” в інтерпретації Себастьяна Феврі

У запропонованому дослідженні висвітлено особливості рецепції явища „mise en abyme” у світовому кінематографі на основі теоретико-мистецтвознавчого доробку Себастьяна Феврі на матеріалі праць Жан-Марка Ліможа, Жан-Луї Шефера, Люсьєна Далленбаха, Крістіана Метца, частина з яких введена до наукового обігу в перекладі автора статті з французької мови. Також пропонується власна перекладена версія та

інтерпретація теоретичних положень праць французьких учених. У даній статті приділяється особливе місце постаті французького літературознавця Себастьяна Феврі. Дослідник піддав науковому вивченню вживання прийому „mise en abyme” у кінематографі у своїй роботі „Кінематографічний mise en abyme: аналіз типології”. У результаті аналізу С. Феврі виявляє декілька типів „mise en abyme”, завершуючи теоретичні міркування систематичним і лінійним аналізом фільму „Trans – Europe – Express” (1966) А. Роб-Гріє. Це дослідження Себастьяна Феврі відзначається новизною та оригінальністю інтерпретації звязків літератури та кіно. Подальше дослідження вживання конструкції „mise en abyme” у літературі та кінематографі з позицій інтерсеmiotичності є дуже перспективним, оскільки дає змогу поглибити розуміння сучасного мистецтва і прийомів його реалізації.

Ключові слова: категорія „mise en abyme”, аналіз типології, спосіб функціонування, точка відліку, систематичний аналіз, кінематографічне незадоволення, семиотична система, пряма конфігурація, непряма конфігурація, образний „mise en abyme”.

Макеєв А. А. Попытка киноцентрической типологии „mise en abyme” в интерпретации Себастьяна Феври

В предлагаемом исследовании освещены особенности рецепции явления „mise en abyme” в мировом кинематографе на основе теоретико-искусствоведческого творчества Себастьяна Феври на материале работ Жан-Марка Лиможа, Жан-Луи Шефера, Люсьена Далленбаха, Кристиана Метца, часть из которых введена в научный оборот в переводе автора данной статьи с французского языка. Также предлагается собственная переведенная версия и интерпретация теоретических положений трудов французских ученых. В данной статье уделяется особое место фигуре французского литературоведа Себастьяна Феври. Исследователь подверг научному изучению употребление приема „mise en abyme” в кинематографе в своей работе „Кинематографический mise en abyme: анализ типологии”. В результате анализа С. Феври обнаруживает несколько типов „mise en abyme”, завершая теоретические рассуждения систематическим и линейным анализом фильма „Trans – Europe – Express” (1966) А.Роб-Грийе. Это исследование Себастьяна Феври отличается новизной и оригинальностью интерпретации связей литературы и кино. Дальнейшее исследование употребления конструкции „mise en abyme” в литературе и кинематографе с позиций интерсеmiotичности является очень перспективным, поскольку позволяет углубить понимание современного искусства и приемов его реализации.

Ключевые слова: категория „mise en abyme”, анализ типологии, способ функционирования, точка отсчета, систематический анализ, кинематографическое неудовлетворение, семиотическая система, прямая конфигурация, непрямая конфигурация, образный „mise en abyme”.

Makieiev O. O. Attempt of Film Centric Typology of „Mise en Abyme” in Sebastian Fevri’s Interpretation

In this article highlights the features reception of the phenomenon of „mise en abyme” in the world cinema on the basis of the theoretical-artistic creativity of Sebastian Fevry on the material of the works of Jean-Marc Limoges, Jean-Louis Schaefer, Lucien Dallenbach, Christian Metz, part of which is introduced into scientific use in the translation of the author of this article from the French. Also offers private translated version of theoretical interpretation of the provisions of works by French scientists. In this article the special attention is given to the figure of the French literary critic Sebastian Fevry and the scientific study of the use of reception of „mise en abyme” in the cinema in his work „Cinematic mise en abyme: analysis of the typology”. In the result of the analysis S. Fevry finds several types of „mise en abyme”, finishing the theoretical reasoning systematic and linear analysis of the film „Trans – Europe – Express” (1966) A. Rob-Grillet. This study of Sebastian Fevry differs novelty and originality of interpretation ties of literature and film. Conclusions of French scientists can become a basis for the research of film aesthetics and artistic literature. The version of „mise en abyme” included in the artistic practice not only filmmakers and writers, because film centredection rises total dominant feature of the culture of the twentieth century. Also examines the specific variation „mise en abyme” in the film, given several modifications which may be used in one film. On the basis of studies of French art theorists, and the review of the films iconic of the mass culture of the last decades of the XX – beginning of the XXI century, there are four kinds of motion picture „mise en abyme”. Further study of the use of constructions of „mise en abyme” in the literature and the cinema with the intersemiotic positions is very perspective, because it allows to the deeper understanding of contemporary art and methods of its implementation.

Key words: category „mise en abyme”, typology analysis, way of functioning, reference point, systematic analysis, cinema dissatisfaction, semiotics system, direct configuration, indirect configuration, figurative „mise en abyme”.

Стаття надійшла до редакції 25.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 821.113.5-312.1.09"20"М.Леві

Л. В. Мацевко-Бекерська

**ХУДОЖНЄ ДВОСВІТТЯ ПРОЗИ МАРКА ЛЕВІ: ВІД
ПРИВАТНОЇ ДРАМИ ДО УНІВЕРСАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

У пролозі до книги Грегорі Бейтсона „Екологія розуму (Вибрані статті з антропології, психіатрії та епістемології)” Марк Енгел розмірковує: „Щоб людина змогла змінити свої базові вірування, які визначають сприймання (Бейтсон називає їх епістемологічними передумовами), вона спочатку повинна усвідомити, що реальність не обов’язково збігається з її віруваннями. Дізнаватися про це нелегко і незручно, і більшості людей в історії, ймовірно, вдалося уникнути таких думок... Але інколи дисонанс між реальністю і хибними віруваннями досягає такої точки, після котрої вже неможливо не бачити, щоб світ позбувся сенсу. Лише тоді розум набуває здатності розглянути радикально нові ідеї та способи сприймання” (тут і далі переклад з рос. мови наш. – Л.М.-Б.) [1]. Різноманітні шляхи до розуміння цієї проблеми формували такі ж різноманітні методології дослідження, зокрема, у царині гуманітарного знання. Підхід до літературно-художнього явища зумовлюється позиціонуванням у складній системі координат, де відповідним чином корелюють категорії онологічні, морально-етичні, філософсько-світоглядні, структурно-композиційні, поетологічні (у власному термінологічному мікропросторі), рецептивно-інтерпретаційні (у цілісному комплексі чинників, що у певний спосіб формують читання-розуміння-аналіз). Щоразу інша вихідна дослідницька теза повертає „лінзу поляроїда” і в калейдоскопі інтерпретацій з’являється інший відтінок значення чи відкривається новий пласт художнього змісту. Розуміння мистецького твору як симбіозу форм, започатковане та обґрунтоване О.Потебнею, здобулося на численні теоретико-методологічні трансформації. Концепт „подвійного коду” становить наступний щабель „драбини” аналітичного літературознавчого дискурсу, водночас цілком заслуговуючи на позицію не „наступний”, а „поряд”. Важливим кореляціям у межах художнього світу та поза ним присвячені теоретичні напрацювання А. Компаньона (з класичною тріадою „автор – твір – читач”), Ж. Женетта (чиї „Фігури”, головним чином, покликані до життя прагненням упорядкувати методологічний хаос і відшукати стійку дослідницьку основу), багатьох зарубіжних та вітчизняних теоретиків літератури.

На думку І. Фізера, концептуалізація подвійного кодування у вченні О.Потебні виявляється у розрізненні двох видів поетичної форми: „перша форма конститує саму сутність поетичної мови, а друга – є незалежною формою творчої інтенційності” [13, с. 33]. Актуальність утвердження „подвійності” доведена численними дослідженнями, що

розширюють або поглиблюють наукові студії в царині художньої літератури. Об'єктивна диференціація „автор – читач”, „автор – твір”, „твір – читач” (у різноманітті терміновирішення) так чи інакше входить у методологічні суперечності, тому не випадковими є активні апеляції до структуралістських позицій і впровадження посередника до рецептивно-інтерпретаційного контексту. Цілком слушно зауважив О. Потебня: „Поняття, яке розглядається психологічно, тобто не тільки з одного боку свого змісту, як у логіці, а з боку форми своєї появи в дійсності, одне слово – як діяльність, є певна кількість суджень, отже, не один акт думки, а низка їх” [12, с. 36]. Тому подвійне кодування за своєю суттю має двоїсту природу від на рівня зародження сенсу, далі – на рівнях народження змісту, кодування форми, її індивідуального розкодування, аж до рівнів рецептивного осмислення та інтерпретаційного привласнення як однієї із досконалих форм художнього діалогу. Ймовірно, саме незаперечність висновків видатного українського дослідника одночасно із аналітичною продуктивністю його концепції спричинилася до розвитку провідних ідей у працях Г. Бейтсона. Витоки подвійності вчений знаходить у „симетричних лейтмотивах”: „досі ми розглядали тільки те, що назвали „компліментарними” паттернами відношень, тобто ситуаціями, коли паттерн поведінки на одному полюсі відношень відрізняється, але перебуває у відповідності з паттерном на другому полюсі (наприклад, домінування / підпорядкування). Однак існує категорія людської міжособистісної поведінки, що не вкладається в цей опис. Як доповнення до контрастних компліментарних паттернів нам слід розпізнавати існування послідовностей симетричних паттернів, при яких люди відповідають на те, що роблять інші, тим, що самі роблять подібне” [1]. У площині світу літературного твору наявна багата палітра варіантів таких відношень, понад те – варіативність примножується на етапах читання та інтерпретації.

Сучасна художня проза пропонує чимало показових зразків комбінування обох типів комунікативних відношень, і в цьому контексті варто звернутися до творчості відомого французького письменника Марка Леві. Усі твори виразно проєктують психологію міжособистісного спілкування як об'єкта художньо-естетичного осмислення і репрезентують як компліментарні, так і симетричні відношення у персонсфері літературного твору. Позірна структурна простота і зрозумілість сюжету також формують рецепцію подвійності, адже читачеві належить спочатку розпізнати коди подвоєння нарації, а згодом виявити закономірності розгортання онтологічної парадигми. Своєрідна діалогія – „Між небом і землею” та „Зустрітися знову” – втілює подвійність у форматі тотожності змісту: у першій книзі Лорен після автомобільної катастрофи перебуває у комі, звідки дивом виходить завдяки Артурові (їхнє спілкування відбувається на реально-фантастичному рівні: поряд із дійсним Артуром перебуває душа Лорен), друга книга віддзеркалює вже пережиту обома персонажами драматичну

історію – Лорен виводить із коми Артура, котрий став жертвою нещасного випадку (спричиненого автомобільною аварією). Кодування сенсу в першій частині відбувалося в інтенційному розширенні рецептивного горизонту і завершилося цілковитим психологічним крахом (отямившись після тривалого перебування в комі, Лорен не впізнає Артура, знайомиться із ним). Друга частина пропонує читачеві своєрідну емоційну реабілітацію: одужуючи, Артур знає Лорен, її минуле, факт аварії та процес одужання – натомість Лорен деякий час перебуває у внутрішньому конфлікті: сама собі часом дивується, звідки може знати незнайомого пацієнта. Подвійний код втілений у „заховуванні” етичних кодів та норм і правил спілкування, його особиста форма набуває цікавих конфігурацій та вирішень. За концептуальним підходом Г. Бейтсона, відбулася текстова трансформація компліментарних відношень у симетричні.

Інший твір Марка Леві – роман „Усе, що не було сказано” – так і не розкодує нараційної інтриги і залишає фінал відкритим. Історія життя Джулії розгортається завдяки введенню до кола персонажів комп’ютерної копії-моделі померлого батька – диво-витвір сучасної науки й техніки на якийсь час продовжив спілкування рідних людей. Для батька це був шанс попросити пробачення за, ймовірно, зайве втручання у життя дорослої доньки; для Джулії у момент підготовки до весілля це була важлива нагода подумати-передумати-змінити рішення і таким чином кардинально змінити своє майбутнє. Відкритість фіналу зумовлена цілковито читацькою відповідальністю за рішення – хто був поряд із Джулією упродовж кількох днів: точна копія батька чи сам батько, який за усталеною звичкою все вирішувати і всім керувати зіграв роль своєї копії. Симетричність комунікації супроводжує весь наративний процес, далі проектується на рецепцію твору та його інтерпретацію. Перед тим, як, написавши прощального листа, вийти назавжди з дому дочки, Ентоні Волш „підійшов до канапи, узяв білий пульт, засунув його до верхньої кишені свого піджака й нахилився до Джулії, щоб легенько поцілувати її в чоло” [10, с. 355]. Далі поворот сюжету остаточно утверджує подвійність нарації і відкриває перспективу сприймання: „Автомобіль звернув на Грінвіч-стріт. На наступному повороті шибка вікна опустилася, й білий телепульт полетів у придорожній рівчак” [10, с. 360]. Поряд із подвійним змістовим кодом окреслюється простір подвійності розуміння, однак на рівні особистісного переживання та осягнення сенсу читач не відчуває емоційного спустошення чи психологічного розчарування. Рецепція цілком покладається на тональність читання, а не писання – як надважлива задається домінанта сприймання, а не авторської настанови.

Як стверджує Ю. Лотман, „необхідно відмовитися від традиційного уявлення, згідно з яким світ денотатів вторинної системи тотожний світові денотатів первинної. Вторинна моделююча система художнього типу конструює *свою* систему денотатів, яка є не копією, а

моделлю світу денотатів у загально мовному значенні” [11, с. 61]. Таким чином, інтерпретація покликана диференціювати фікційність світу зображеного і своєрідність того світу, який пізнаний читачем. Діяльність такого аналітичного механізму стосовно прози М. Леві зосереджується на встановленні очевидних зв'язків того, що сприйнято безпосередньо і сформовано як емоційне враження, із тим, що об'єктивно закладене в змісті твору. Навіть якщо не ототожнення, то синхронізація обох моделюючих систем є запорукою успішної інтерпретації, адже автономне існування двох відмінних структур з індивідуальним смислом у спільному текстовому просторі може вивести сприймання певного твору на рівень полярно зорієнтованої комунікації, щоразу по-іншому вводячи в діалог обидва типи схарактеризованих Г. Бетсоном комунікативних відношень.

Процес інтерпретації, так само як і процес читання, спричинений двома ключовими аспектами, що наявні у тексті: „перший – то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом з алузіями до знаного соціального та історичного контексту, а другий – включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення співвідношення між відомим та невідомим. Елементи репертуару постійно відсуваються на задній план або висуваються на передній з однаково результативними посиленням, тривіальністю чи навіть усуненням алузій” [6, с. 365]. Зусилля інтерпретатора зосереджуються навколо способів гармонізації „репертуару” з „технікою” та „стратегією”. Для цього етапу дослідження смислу прозового тексту М. Леві важливим є рівень володіння контекстом, оскільки пошук захищеного значення має передусім відмежуватися від наявних значень. А ті, своєю чергою, детерміновані горизонтом авторського досвіду. Тому інтерпретаційний дискурс є формою озвучення складноорганізованих пластів культурно-історичного значення. Він синтезує не лише смисл певного твору, але й визначає, моделює і тенденційно спрямовує весь процес естетичної комунікації з однаковим рівнем присутності реального та фікційного. Як вважає У. Еко, „текст – це механізм, який має завдання витворити свого зразкового читача [...] Оскільки інтенція тексту, по суті, є витвором Зразкового Читача, що здатний формулювати припущення щодо нього, то ініціатива зразкового читача полягає у вимислі Зразкового Автора, який не ототожнюється з емпіричним автором, а лише з інтенцією тексту” [3, с. 561]. Головна місія інтерпретації полягає у зближенні всіх психологічних конфігурацій читача з реальними та уявними іпостасями автора. Лише завдяки виходу на „спільну мову” твору та читача стане можливим пізнання істинного смислу художнього явища.

Справді, „прочитання твору відбувається серед постійного коливання, яке веде від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного прочитання твору, а так знову до наших власних кодів і словників із метою випробувати їх на цьому комунікаті [...] Будь-яка ж інтерпретація твору [...] дає початок новим комунікатам-

значенням, які збагачують наші коди і наші коди і наші ідеологічні системи, перебудовують їх і дають змогу прийняти нову інтерпретацій позицію щодо твору – а все це в постійному русі, який повсякчас відновлюється, русі, конкретні майбутні форми якою вона [семіологія] не спроможна передбачити” [4, с. 543]. Рух навколо значенневого центру прозових творів Марка Леві завжди є *ніби* обмеженим в просторі авторського задуму. З одного боку, кожен новий чи наступний здогад про значення є віддзеркаленням читацької ініціативи відшукати чи уявити власне середовище домислювання. З другого, – читач не ризикує порушити інтенційних меж, позаяк отримав на це авторський дозвіл. Попри множинність і складність цілісної інтерпретації, її невідступність від первинної матриці смислу твору є наперед задана автором. Форма подвійного кодування сенсу глибокої особистісної драми (істотно, що це ніколи не трансформується у трагедію) забезпечує точність інтерпретації. Розгадування знакової природи образу чи символу відбувається за встановленими самим інтерпретаторами правилами, тобто спочатку формулюються уявні значення, а після цього – вони набувають цінності у форматі розуміння. Тому романам і повістям М. Леві не загрожує втрата чи неймовірне віддалення від заданого значення, і саме тому досконала інтерпретація неминуче враховує всі ймовірні та дійсні виклики тексту. Рецептивна подвійність тут визначається передусім тим, що кожен інтерпретатор насамперед є читачем, тому перспектива розуміння має виразне індивідуалізоване спрямування – вона спирається на емоційне сприймання, згодом окреслюється в стереотипах оцінного ставлення, а далі – стає основою для форматування аналітично-дослідницького процесу. Як слушно зауважує Р. Інгарден, „продукування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв’язку із формуванням „гештальт” тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активно уявою читача, але іноді викликає можливість о-мовлення самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилилось від нашого розуміння. Це і є шляхи, завдяки яким читання літератури дає нам шанс омовити ще не омовлене” [6, с. 365].

Для пізнання світу „подвійності” прози М. Леві видається важливою проблема тривання в часі всіх способів адресації – безпосередньої чи перспективної, конкретно-особистісної чи онтологічно-вартісної, спрямованої на заохочення діалогу в межах питомо авторської історичності чи розрахованої на живий відгук читача віддалених культурних епох, а тому в особливий спосіб закодованої. Як уважає М. Зубрицька, „усі дослідження навколо інтенцій тексту і читача так чи інакше зводяться до проблеми статичності та динаміки тексту або до внутрішніх чи зовнішніх параметрів його функціонування” [5, с. 92]. Відкритість опозиції текст – читач є одночасно готовністю до постійного новопрочитання відомих творів та першопрочитання невідомих у довільний в межах цієї опозиції спосіб. Приписування значень кожного твору також відбувається як модифікація настанов щодо домінанти

автора, а отже – верховенства тексту над читачем, або домінування читацького досвіду, тобто права якомога більш індивідуалізованого сприймання та інтерпретації. Літературознавча дискусія про те, який серед впливів постає у більшій значущості мала би змодифікуватися у своєрідну комплікативну синхронність, однак наразі маємо вимогу розмежування: „що в горизонті слід приписувати впливові тексту, а що – його засвоєнню першим і пізнішими адресатами”, а тому сам дослідницький процес диференціюється з наміром відшукати „вплив – як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинений адресатом – елемент конкретизації смислу” [14, с. 393]. Своєрідна літературна притча „Сім днів творіння” відкриває надзвичайно широкий горизонт розуміння та інтерпретації: дві особи – Лукас і Софія – проводять тиждень у Сан-Франциско, займаються кожен своєю справою, у певний момент їхні шляхи перетинаються і починаються наче романтичні стосунки. Однак симетричність відношень посилюється особливою місією кожного персонажа – впродовж семи днів довести перевагу добра над злом або навпаки. Правічна боротьба добра і зла тут знаходить цілком доречний варіант свого вирішення. З діалогу Лукаса та Софії: „Ми з вами такі різні, навіть занадто різні. – Ми доповнюємо один одного, – заявив він, сповнений надії. – В цьому я з вами погоджуюсь. – Ні, ми просто різні... Між нашими світами нема нічого спільного, ми по-різному віримо, сподіваємось на різне, наші культури настільки далекі одна від одної...” [9, с. 182]. За поведінкою двох посланців двох різних світів спільно спостерігають з „істинного даху світу, священної гори, де поважають один одного всі вірування” – гори Сінай. Власне спостерігачі найбільше здивовані й замилувані поведінкою своїх „підопічних”: „Стало тихо. Лукас і Софія дивилися в небо. Величезний місяць лив на них сріблясте світло. Їхні руки сплелися, Лукас поцілував Софію зап’ясток і, вдихаючи аромат її шкіри, прошепотів: – Одна мить тебе вартує вічності. – Софія притиснулася до нього. Під блаженним покровом ночі Лукас любив її з невтомною ніжністю” [9, с. 243]. Подвійне кодування онтологічного сенсу посилюється присутністю двох епізодичних персонажів – Джуелса і Рен Шерідан, котрі так само виконували місію доведення верховенства добра або зла на землі і нарешті зустрілися через десять років розлуки, щоб назавжди відійти, тримаючись за руки. Іntenційна настанова на нову сторінку одвічної боротьби темряви зі світлом набуває подвійності на всіх рівнях художнього втілення: наратив притчі розгортається у двох синхронізованих площинах спільного реального часопростору, рецептивна сфера гармонізує парадокс погодження вічних антагоністів, інтерпретація явно окреслює переконливі контури тексту-насолоди. Компліментарні відношення такими ж залишаються упродовж всього сюжету, однак розуміння подвійності додає глибини філософського узагальнення – особиста драма кожного персонажа готується до своєї нової якості, оформлення якої видається закономірним та виправданим фіналом.

Особливу активність у звільненні читача від тиску авторської інтенції засвідчив літературний період модернізму, що, за переконанням Т. Гундорової, „руйнує, розбиває, диференціює картину замкненого світу, накладає кілька суб'єктивних перспектив, повертає відчуття свіжості того, що вже стилістично оброблене і створює ілюзію спонтанності того, що стилізується. У такий спосіб він активізує процеси сприйняття, конструює „інакшість” самого читача / глядача. Тобто комунікативна утопія модернізму проектує, трансцедентує читача / глядача поза замкнуті межі буденного і традиційного, відкриваючи перспективу іншого сприйняття, а отже, й іншого буття” [2, с. 290]. Ця тенденція продуктивно продовжена та деталізована новими модифікаціями художнього світу. Час життя літературного твору саме завдяки присутності читача стає нескінченним, а рецептивне поле спричинених ним відчуттів та вражень – невичерпним. Весь процес творення з адресацією – сприймання з прагненням знайти себе є надивовижу синхронним та співзвучним, що дозволяє обговорювати парадигматику літературної комунікації. Автор у період написання твору провадив мовчазний діалог з уявним читачем, приписуючи йому ймовірні реакції, а тому моделюючи сюжет, проблематику та особистісні характеристики художнього світу, таким чином проектуючи не лише власний інтелектуально-естетичний досвід, але й досвід читача. Така ж за смислотворчим наповненням комунікація відбувається у процесі читання. Потенційний адресат тексту постає у двоякому форматі: як читач – спостерігач розгортання художнього простору і як співавтор – учасник тенденційного моделювання змісту твору. Тому справді „активність читання можна схарактеризувати як вид калейдоскопу перспектив, передінтерпретацій та спогадів. Кожне окреме речення вміщує „попередній огляд” наступного і формує тип „видошукача” того, що надходить; а це змінює „попередній огляд” і стає „видошукачем” того, що вже прочитано” [6, с. 353].

Пошук можливих значень та відгадування прихованих символів становить чи не найбільшу інтригу перспективного читання, адже чим далі перебуває читач стосовно твору в історико-культурному поступі, тим складнішим і багатограннішим стає той калейдоскоп, через який заломлюється первинний смисл твору. Поступово завдяки читацькій діяльності він розростається як контекстуально вартісне джерело пізнання певної епохи, а також як простір смислотворчих ініціатив. Справді, „живемо у феноменальному часі, який зрештою, має ще й інші види, наприклад, моносуб'єктний („приватний”), спільний нас усіх або тільки для певної спільноти „інтерсуб'єктивний”, але завжди ще й феноменальний час, що не має нічого спільного із часом, який відмірюють годинники, який однак, у певному (особливому) культурному середовищі належить до астрономічного часу і тому набуває нових граней” [6, с. 188–189]. Подвійність кодування художнього змісту безпосередньо пов'язується із рецептивною, інтерпретаційною

подвійністю. Завдяки одночасному ускладненню структури нарративу поглиблюються етичні, естетичні пласти літературного твору, стає більш насиченим спілкування читача зі світом твору. Саме читач стає константою у визначенні смислового континууму твору, факт його відгуку на певне явище літературного простору вже артикулює нове значення, навіть якщо мова йде лише про відтінок емоційного малюнка, що набуває чітких контурів у процесі читання. Як уважає Г. Бейтсон, під час зустрічі з незнайомим об'єктом, особа поводить себе двоюко: або наближається до нього, або намагається уникнути [1]. Щоправда для вибору тактики поведінки потрібне „підкріплення” (позитивне чи негативне). Отож, для системи подвійного кодування з подальшим розкодуванням художнього світу доцільними є всі наявні атрибути – від інтенційної настанови (більше чи менше чітко висловленої) до множини інтерпретаційних зусиль.

Невипадковим видається епіграф до роману М. Леві „Усе, що не було сказано”: „Життя можна бачити у два способи: перший – ніби чудес у ньому взагалі немає, другий – ніби все у ньому чудо” [10, с. 7]. Словами А. Ейнштейна (котрі доречні щодо усіх творів автора) читач уведений у химерне коло подвійності, йому запропонований одночасно і лабіринт, і можливі виходи із нього. Продовження життя тексту, тривання сенсу творів сучасного французького письменника цілком залежить від онтологічної настанови читача, його етичної та психологічної готовності „зануритися” у калейдоскоп символів та життєвих колізій.

Список використаної літератури

1. Бейтсон Г. Екологія розуму (Вибрані статті з антропології, психіатрії та епістемології) / Грегорі Бейтсон // royallib.ru **2. Гундорова Т.** Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с. **3. Еко У.** Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549–563. **4. Еко У.** Реторика та ідеологія / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 539–548. **5. Зубрицька М.** Homo legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с. **6. Ингарден Р.** Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден. // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208. **7. Леви М.** Встретиться вновь / Марк Леви. – М. : Махаон, 2009. – 317 с. **7. Леви М.** Между небом и землей / Марк Леви. – М. : Махаон, 2008. – 254 с. **8. Леви М.** Семь дней творения / Марк Леви. – М. : Махаон, 2009. – 256 с. **9. Леві М.** Усе, що не було сказано / Марк Леві. – К. : Махаон-Україна, 2008. – 366 с. **10. Лотман Ю.** Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство,

1970. – 384 с. **11. Потебня О.** Думка й мова (фрагменти) / Олександр Потебня. // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 34–52. **12. Фізер І.** Психолінгвістична теорія Олександра Потебні / Іван Фізер. // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 32–33. **13. Яусс Г. Р.** Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

Мацевко-Бекерська Л. В. Художнє двосвіття прози Марка Леві: від приватної драми до універсальної інтерпретації

Підхід до літературно-мистецького явища обумовлений позиціонуванням в складній системі координат. У статті досліджено підходи до розуміння художнього твору як симбіозу форм, обґрунтовані О. Потебнею. Численні теоретико-методологічні трансформації запропонованого концепту в сучасних наукових дослідженнях дають можливість ввести поняття „подвійного коду” в аналітичний літературознавчий дискурс, синтезуючи позиції „наступний” і „поруч”. Прочитання прозового тексту М. Леві присвячено важливим кореляціям подвійності в межах художнього світу і поза ним. Всі його твори виразно проєктують психологію міжособистісного спілкування як об’єкта художньо-естетичного осмислення і представляють як компліментарні, так і симетричні відносини в персоносфері літературного твору. Удавана структурна простота і зрозумілість сюжету також формують рецепцію подвійності, адже читачеві доведеться спочатку розпізнати коди подвоєння нарації, а потім виявити закономірності розгортання онтологічної парадигми. Для цього етапу дослідження сенсу прозового тексту М. Леві важливим є рівень володіння контекстом, оскільки пошук захованого значення має перш відмежуватися від наявних значень. А ті, у свою чергу, детерміновані горизонтом авторського досвіду.

Ключові слова: автор, читач, інтенційність, рецепція, інтерпретація, сенс, зміст, художній світ.

Мацевко-Бекерская Л. В. Художественное двомирное прозы Марка Леві: от личной драмы к универсальной интерпретации

Подход к литературно-художественному явлению обусловлен позиционированием в сложной системе координат. В статье исследованы подходы к пониманию художественного произведения как симбиоза форм, обоснованные А. Потебней. Многочисленные теоретико-методологические трансформации предложенного концепта в современных научных исследованиях дают возможность ввести понятие „двойного кода” в аналитический литературоведческий дискурс, синтезируя позиции „следующий” и „рядом”. Прочтение прозаического

текста М. Леви посвящено важным корреляциям двойственности в пределах художественного мира и вне его. Все его произведения отчетливо проектируют психологию межличностного общения как объекта художественно-эстетического осмысления и представляют как комплиментарные, так и симметричные отношения в персониферы литературного произведения. Кажущаяся структурная простота и понятность сюжета также формируют рецепцию двойственности, ведь читателю предстоит сначала распознать коды удвоения нарации, а затем выявить закономерности развертывания онтологической парадигмы. Для этого этапа исследования смысла прозаического текста М. Леви важным является уровень владения контекстом, поскольку поиск спрятанного значения имеет прежде отмежеваться от имеющихся значений. А те, в свою очередь, детерминированы горизонтом авторского опыта.

Ключевые слова: автор, читатель, интенциональность, рецепция, интерпретация, смысл, содержание, художественный мир.

Matsevko-Bekers'ka L.V. The Artistic Double World of Marc Levy's Prose: From Private Drama to Universal Interpretation

Approach to literary and artistic phenomenon is due to the positioning in a complex system of coordinates. In this paper the approaches to the understanding of art as a form of symbiosis, based on work of Potebnya. Numerous theoretical and methodological transformation of the proposed concept in modern scientific studies make it possible to introduce the concept of "dual code" in literary discourse analytical, synthesizing the position of the "next" and "next." Reading prose text M. Levy devoted significant correlations duality within the art world and beyond. All his works are clearly design psychology of interpersonal communication as an object of artistic and aesthetic judgment and are as complementary and symmetrical relationships personosfery literature. The apparent structural simplicity and clarity of the plot also form the reception of duality, as the reader will first recognize the codes doubling naratsii and then identify patterns of deployment of the ontological paradigm. For this phase of the study point prose text M. Levy is an important level of context, as the search for the hidden meaning has first to dissociate themselves from the available values. And those, in turn, are determined by the horizon of the author's experience. The author concludes that the interpretative discourse as a form of voice slozhnoorganizovannyh layers of cultural and historical significance. It synthesizes not only the meaning of a particular product, but defines, models and biased directs the entire process of aesthetic communication with the same level of presence and real fiktsiynogo. To the knowledge of the world of "duality" of prose M. Levy is an important problem in time continuation of addressing modes – direct or promising, particularly personal or ontological value to encourage dialogue in the true author of the historicity or calculated on the responsiveness of the remote reader's cultural periods, and therefore encoded in a special way. True to select the tactics of behavior need to "reinforce" (positive or negative). Thus,

for a system of double coding, followed by decoding of the art world are suitable are all available attributes – from the intentional setting (more or less clearly marked) to the set of interpretive efforts.

Key words: author, reader, intentionality, reception, interpretation, meaning, content, artistic world.

Стаття надійшла до редакції 25.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 821.161.2.09+929 Франко

О. І. Неживий

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ПЕТРА БІЛИВОДИ

Українська поезія останнього тридцятиліття ХХ століття особливо багата самобутніми талантами. Треба сказати, що й письменники, життя і творчість яких пов'язана з нашим краєм – Луганщиною – теж становить значний інтерес до вивчення. Так, наприклад, творчий набуток Василя Голобородька, Антоніни Листопад, Василя Старуна, Миколи Малахути, Івана Низового та інших викликає чималий інтерес у літературознавців. Напрочуд талановитою, хоча й не такою значною за обсягом є творча спадщина нашого земляка, людини трагічної долі Петра Шевченка (Біліводи). Впродовж більш як двадцяти років його вірші друкувалися в різних періодичних виданнях, вийшли окремими збірками „Трилисник” (1990) та „Ось така мені випала доля” (1998).

У 2004 році стараннями письменника Сергія Чиркова вийшла книжка „Винахід Петра Біліводи”, де переважають мемуарні оповіді його друзів, колег, рідних. Щодо небагатьох літературознавчих студій тут найбільш вартісне дослідження Віктора Філімонова „Прописка”, де з'ясовано язичницький образ, а точніше архетип міфічного Дому – світобудови, який притаманний численним поезіям Петра Біліводи. Отож наше дослідження й буде спробою здійснення аналізу поетики талановитого митця.

Все недовге життя Петра Миколайовича Шевченка пройшло на Луганщині. Народився він 2 серпня 1954 року в селищі Біловодськ Луганської області. Батько – Микола Олексійович Шевченко був державним службовцем, а мати – Марія Панасівна Шевченко – вчителькою української мови та літератури. Як згадує його земляк, письменник Василь Старун: „До визначення життєвого шляху, пов'язаного з поезією та журналістикою, багато душевних сил доклала його мама Марія Опанасівна – одна з кращих учителів української мови та літератури району й області.

Петро – весь у матір. Лагідний за характером, але непоступливий у принципах. Напевне, тому й мав багато друзів по всій Україні” [15].

У 1971 р. П. Шевченко закінчив Біловодську середню школу № 2 і з вересня по серпень наступного року працював на посаді літературного працівника Біловодської районної газети „Маяк комунізму”. Його робота в газеті сприяла виробленню більш глибокого відчуття слова, відповідальності за все написане. Не по літах серйозний, зосереджений П. Шевченко здобув авторитет навіть у старших за віком колег. Тому не випадково, коли розпочав навчання на російському відділенні філологічного факультету Луганського державного педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка, то систематично друкувався на сторінках багатотиражної газети „Трибуна студента”. Здебільшого це були інформації про студентське життя, короткі репортажі, кореспонденції, інтерв’ю. Тоді ж з’явилися перші вірші, теж на сторінках студентської багатотиражки.

І знов лелекам вирій сниться,
І знову мариться вітрам,
Що засоромлену спідницю
осиці осінь задира.
Цю сукню з неї – жовте листя –
Вони зривають і несуть
І вивільняється від змісту
Первинна незбагненна суть.
Що все кінчається коханням,
Розпочинається теж ним,
А сукні – палять на світанні,
І шлюбне ліжко – білий дим [21].

Це один із перших літературних творів Петра Шевченка, що був надрукований, до того ж він не ввійшов ні до першої, ні до другої його поетичної збірки, тому наводимо його повністю. Тут досить яскраво, але водночас незвичайно, відбувається переплетіння пейзажного малюнка з інтимними почуттями, що надає ліричній поезії певної філософічності, адже осмислюються першопочатки нового життя. Щодо повторювальності й деякої красивості образу в останніх двох рядках, то їх можна пояснити захопленням російською поезією кінця XIX – початку XX століть. Подібне органічне поєднання ліричного й пейзажного коротких описів знаходимо ще в одному вірші студентської пори:

Знову дивина – дівчина
Дивно дивиться на мене,
Знову гомін випиває
Спраглий півень підвечір’я.
Знов у синіх грудях неба
Серцем жайворонок бється,
А дівчина – дитинонька
Спрагло дивиться на мене [6, с. 37].

Для цього вірша характерне нагромадження образотворчих засобів (епітетів та метафор), які немов би нарастають в своєрідній прогресії, цим самим перекликаючись із емоційним станом ліричного героя,

Для першого етапу творчості Петра Шевченка характерні невеликі поезії філософського спрямування, де знову ж таки кожний образ, кожний віршований рядок спонукає до роздумів над суттю й сенсом людського життя. Нерідко це відбувається у формі невеликого монологу ліричного героя, який несе багатий матеріал для роздумів.

Чи відомий вам Корбюзьє?

Він міста ліпив, наче воду пив.

А де ж наш кобзар?

Кобзар є –

Тільки він сліпий... [6, с. 12].

Відчувається, що молодий автор вперто й наполегливо обходить будь-які ідеологічні канони, яких було так багато в українській поезії 70-х років. Навіть такі визнані поети – шістдесятники як Борис Олійник чи Іван Драч у деяких поезій цього періоду продукують по суті поетичну публіцистику, де переважають ідеологеми не тільки „рідної країни”, але й „партії”, її „вождів”, певних історичних подій і т.д. А ліричному суб'єктові Петра Шевченка притаманне подивування силою життя, його нестримним потоком, що являє собою процес безперервного творчого розвитку. Життя тут протистоїть усьому визначеному, застиглому, а вітальні сили струменять у кожній людині, кличуть сприймати життя і естетичним чуттям, і розумом. Специфіка ліричного героя П. Шевченка полягає в тому, що він не має в собі нічого героїчного: він не вояк і не протестант, а насамперед – мислитель, що прагне зрозуміти час і простір власного життя, через зв'язок з набутим життєвим досвідом, минулим свого роду, навіть крізь історичний час нації.

Особливої уваги заслуговує почуття любові, своєрідна особистісна рефлексія на нього – несподівана, парадоксальна, із поєднанням радості й смутку, розпачу і згасання, взаємопроникнення і взаємовідчуження. Однак закохані в поетовій ліриці не руйнують екзистенції одне одного, а все глибше занурюються в неї. Кохання малюється, передусім, як співучасть у житті одне одного. Процес заглиблення в екзистенцію обраниці є безкінечним, і набуває найсильнішої напруги. Інтимна лірика Петра Біливоди возвеличує, підносить людину, а не тільки, сказати б, фіксує її настрої. Адже за своєю суттю лірика – це відтворення реального світу, життя через „я”. А в житті людина, звісно, прагне вдосконалення, саморозвитку. Інтимні струни підносять з глибини людської душі найсвітліші, найчистіші порухи, за якими простежується цілісна система морально-етичних принципів. Вони і являють собою ліричного героя як особистість у високому почуттєвому стані, де любов виступає гуманізуючою духовною силою.

Душевна драма чуттів ліричного героя не абстрагована від реалій дійсності, від часу. Вона протікає крізь час і відбувається в ньому. І

молодечі пристрасті душі в поезіях П. Шевченка мають особливий драматичний сенс, свою філософію. Поет прагне показувати світ пристрастей людини в реальних, а не надуманих зв'язках із життям. Тому його лірика не має нічого спільного з надокучливим моралізаторством. Поетові завжди вдавалось досягти змістовних художніх узагальнень, глибинного драматизму, відкриваючи сенс буття як у чомусь значущому, глобальному, так і в чомусь, на перший погляд, непримітному. Для інтимної лірики ця друга ознака вельми важлива, бо вона надає їй камерної мелодики, врівноваженості звучання, бо те, що наче б є непримітнішим поет підносить до особливого і значущого рівня, надаючи йому своєрідної та виразно індивідуальної художньої трактовки, як, наприклад, у вірші „Дружина”, який складається з трьох рядків:

У дружини -волосся духмяне.
Сниться їй,
наче квіти вона поливає [6, с. 87].

По суті в сімдесяті роки, крім кількох публікацій в „Трибуні студента” та в альманасі „Вдохновение” (м. Москва), вірші Петра Шевченка більше ніде не друкувались, хоча на шляху його професійного зростання як літератора пройшли значні зміни.

У 1976 році він закінчив педагогічний інститут і став працювати вчителем російської мови та літератури. Потім бере шлюб з викладачкою англійської мови Г. А. Гнатенко і з вересня 1977 року працює на кафедрі російської мови Луганського державного педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка. Однак вже в лютому 1978 року переходить до редакції обласної молодіжної газети „Молодогвардієць”. Треба сказати, що робота журналіста завжди приваблювала Петра Шевченка, а тим більше можливість писати на теми літератури, мистецтва та культури. Так, ще в 1975 році він друкує в багатотиражній газеті „Трибуна студента” статтю „Навчитися дивитися кіно”, яка була викликана його громадською роботою в кіноклубі та справжнім захопленням кіномистецтвом та вивчення кінознавства: „Нерідко буває, щоправда й так, що ми не можемо до кінця зрозуміти картину, до ладу розібратись в проблемах, які в ній порушуються. І часто - густо причиною цього є наша недостатня обізнаність з елементарними основами теорії кіно, його історією. Кіно, як і кожне мистецтво, має свою систему умовності, свої правила гри, не знаючи яких неможливо досягнути творчості кіномистецтва у всій його повноті” [23].

До республіканського читача Петро Шевченко прийшов у 1981 році, коли в альманасі „Вітрила” була опублікована його добірка поезій. Тоді ж він назавжди пов'язав свою літературну долю із псевдонімом Петро Біливода. Чим викликана його потреба зараз сказати важко. Можливо, насамперед, потребою мати своє власне обличчя в літературі і закріпити назавжди відчуття рідного краю – Біловодщини, а ще приводом могла стати природна скромність тим самим наголосити, що в історії української літератури є один Шевченко – Великий Кобзар... Отож,

починаючи із середини сімдесятих років усі свої поетичні твори він підписував літературним імям – Петро Біливода, журналістські публікації – Петро Шевченко.

Із кінця 70-х років у поетичній палітрі Петра Шевченка починає переважати лірика філософського та соціального звучання, де домінуючими стають образи-символи хати, матері, батька, брата, тобто того, що має бути найріднішим для кожної людини. У передмові до збірки Петра Біливоди „Моя душа мені лишитись серед вас звеліла” Ігор Римарук говорить про велике духовне потрясіння, коли вже після смерті поета прочитав такі рядки у вірші „Меморіал”:

Я вмер учора, та моя душа
мені лишитись серед вас звеліла,
і я лишився - що я мав робити?
І разом з вами їсти й пити
я посадив своє порожнє тіло.
Ми поминали разом день вчорашній,
ламали хліб за світлий день прийдешній,
але душа пригубила вже чашу
і хліб зламала інший, нетутешній.

Що це? Передчуття особистої долі? Чи висока печаль від прозріння-знання трагічності людського існування?...” [6, с. 3].

У цьому та деяких інших віршах „Набрав у скрині дерев'яних слів”, „Забуваються назви річок”, „Глухий і божевільний...”, „Марійко, не спи!”, філософською основою лірики Петра Біливоди є екзистенціальне бачення світу. Екзистенціалізм прийшов у поетову лірику не тільки з філософських трактатів, але й із джерел української ментальності, національної культурної традиції, як поетів опір дійсності, що перекреслювала людину в її унікальній неповторності. Такі ліричні мотиви, як смерті, життя, існування, простору та часу, мовчання, кореспондують з найважливішими категоріями екзистенціалізму і водночас мають своєрідне образне втілення. Цим самим Петро Біливода наближається до видатного українського поета 20–30-х років ХХ століття Євгена Плужника, бо, як наголошує літературознавець Ганна Токмань: „У поета ми зустрічаємо модерну людину – це так звана „мала” людина, суб'єкт, а не об'єкт, її увага спрямована на саму себе, вона шукає індивідуальну правду, намагається окреслити себе на тлі земного існування і космічного безмежжя” [16, с. 75].

Подібність двох поетів ми спостерігаємо і в тому твердженні, що для поета Євгена Плужника найстрашнішим з того, що відбувається в Україні є моральне виродження людини, її знеособлення, уніфікація. Його ліричний герой не може жити, не присвячуючи чомусь своє життя, не відчуючи відповідальності за щось більше, ніж він сам. Так само Петро Біливода не претендує на пізнання всього світу, кожен його твір є ситуацією в замкненому мікросвіті інтенсивного внутрішнього життя.

Індивідуальне життя його ліричного героя є первісним посеред світу ідей і світу речей, мета й цінності визначаються суб'єктивним вибором:

Ще сонце спить. А мати варить борщ.
А батько вяже віники.
А баба
вже спить на цвинтарі.
І поряд з нею – дід
поріс травою.
Як ота кульбаба
додолу осипається мій рід [6, с. 94].

Отже, лірика Петра Біливоди дає підстави для глибокого аналізу смерті як художньо-філософського образу. Смерть здавна є однією з основних тем філософського розмислу. У критичних ситуаціях страху й тривоги приходять усвідомлення неминучості кінця. Хоча те, що десь кожного очікує фінал, не повинно лякати: смерть дає сенс життю, робить його вартісним. А за філософією М. Гайдеггера, вона надає життю унікальність індивідуального, справжнього, хоча й трагічного.

У 80-х роках добірки поезії Петра Біливоди з'явилися і в республіканських часописах: газеті „Літературна Україна”, журналах „Україна”, „Дніпро”, „Київ”, „Піонерія”. Врешті-решт у видавництві „Радянський письменник” (1990) вийшла поетична збірка „Трилисник”, яка складалася з двадцяти восьми віршів. Треба сказати, що в переважній більшості вони носять філософський характер. Думки й почуття ліричного героя можна охарактеризувати словами М.М. Бахтіна, що особистість повинна стати всуціль відповідальною, адже всі її моменти мають не тільки вкладатись поряд у часовому ряду її життя, але проникати один в одного у єдності мети й відповідальності. Характерним поєднанням цих двох морально-етичних і соціальних категорій є вірш „Побачення”, який до першої збірки ввійшов у дещо спотвореному вигляді: без двох останніх рядків, які, насамперед, і несуть почуттєву напругу в хронотопі вірша:

Я тобі призначаю побачення, брате,
біля нашої хати.
Біля хати порожньої будем стояти,
будем мовчки мовчати,
лише двері дощаті
вітер буде хитати...
Тільки кращої рими, ніж “хата” і “мати”
все одно нам не вигадати і не згадати 6, 86.

Вагомими проблемами сенсу людського життя наповнений вірш “Подорож по горизонталі”, де ліричний герой немов би вступає в діалог з невідомим опонентом, який прагне штурмувати Монблан, бо має “залізні нерви і грандіозні плани”. На перший погляд такі дії викликають неадекватне враження:

...Однак я дивлюся знизу

на цей вертикальний азарт
і бачу брязкіт заліза
і цілеспрямований зад.
Не заздрю і не співчуваю
не заздритиму й надалі... [6, с. 169].

Пояснення приходить досить несподівано, отже в ліричного героя і в цьому випадку відчутна органічна єдність мети й відповідальності. Подорож по горизонталі – це „звичка жити від свята і до наступного свята”, а ще:

Я обираю будень
червень спеку нестерпну
у черзі стояти буду
із вами прості і смертні.
Я подорож обираю
по нескінченній рівнині
кохаю усе що маю
вовіки прісно нині
кохаю усе що маю
і правду свою і надію
а все чого ще не знаю
я ще узнати зумію [6, с. 170].

До речі, це один з небагатьох віршів Петра Біливоди, в якому відсутні будь-які розділові знаки, хоча на відміну від неоавангардної поезії він має чітку, напрочуд мелодійну ритмомелодику.

У першій збірці був також опублікований „Сонет до Василя” із посвятою В. Голобородькові. У творчій долі Петра Біливоди спілкування з видатним поетом-земляком Василем Голобородьком залишило помітний слід. Коли молодий Петро Шевченко приїхав навчатися до Луганська, твори Василя Голобородька, починаючи з 1970 року в Україні не друкувалися. Однак спраглий до знань і справжньої літератури юнак не міг не читати віршів Василя Голобородька, адже вони широко розповсюджувалися в самвидаві, навіть на Луганщині. Таке припущення може підтвердити й той факт, що коли Петро Шевченко в 1978 році почав працювати в газеті „Молодогвардієць” буквально через кілька днів з'явилася його стаття „Дітвак із сонцем у кишені“, де вміщено досить глибокі роздуми про відчуття поезії Василя Голобородька. Навіть у своїй поетичній творчості Петро Біливода звертався до своєрідного різновиду посвяти – творчого портрета письменника. Ще в першій збірці „Трилисник” був опублікований „Сонет для Василя” із підзаголовком – В. Голобородьку. Тлумачити художню інтерпретацію цього вірша далеко не просто, однак в одному не помилимося, якщо скажемо, що автор намагається відтворити глибоке народне коріння поезії Василя Голобородька, де, на перший погляд, у найпростіших образах закодовані національний світогляд, рідна мова, генетична історія. Естетико-літературний ідеал Петра Біливоди певною мірою виявився і в

упорядкованій ним літературній збірці „Декалуг”, де представлені десять поетів, життєвий шлях яких поєднався з Луганщиною. Першим тут представлений Василь Голобородько із віршами, які написані на рубежі 80-90 років: „Живі і мертві”, „Шукачі могил”, „Телесик”, „Міждо мир хрещений”, „Чорна сторінка”, „Кривий танець”.

Більшість поетичної спадщини Петра Біливоди тяжіє до філософської лірики, яка, на думку дослідниці Елеонори Соловей, є характерною для українського менталітету внутрішньою спорідненістю, зближеністю філософського і художнього мислення. Тому найбільш суттєвим для методологічного обґрунтування нашого дослідження вважаємо монографію Елеонори Соловей „Українська філософська лірика”, зокрема твердження про наявність у ліричному творі узагальненої поетичної думки про універсальні закони буття, характер якої в сучасній літературі зумовлений глибинним генетичним зв'язком із фольклором, адже українську філософсько-поетичну стихію визначає глибинний вплив фольклорної традиції, як засіб кодифікації, збереження і актуалізації народного досвіду. З погляду філософської лірики як жанру нас найперше цікавлять ті суперечності, що є сутнісними для явищ природного і суспільного життя, бо „специфіка філософської лірики як своєрідного жанроутворення, зрештою, специфіка всього філософського метажанру найбільш присутньо і очевидно виявляється саме на рівні поетики” [14, с. 291].

У філософській ліриці Петра Біливоди прослідковуються фольклорні першопочатки. Особливо відчутний дух народних легенд, переказів, етнономастики у поетичних розповідях про назви населених пунктів – Шуліківка, Литвинівка, Марківка, які й стали назвами поетичних творів. Треба сказати, що в поетичній тканині вже важко зрозуміти як трансформувалась фольклорна першооснова і що стало початком народження поетичного образу:

В Шуліківці не люди – Шуліки –
живуть, і їхні діти – Шулічата –
із гнізд виходять біля темної ріки
і вчаться не ходити, а літати.
І навіть не літати, а ширяти
над степом – подивися з-під руки! [6, с. 88].

Складається враження, що поет іде значно далі від фольклорної розповіді в розгортанні образної домінанти, тобто назви села. Особливо відчутний авторський мотив у вірші „Марківка. Торжество землеробства” де авторська уява свідомо сягає міфологічних чвсів початку нашої ери, а тому звучить як своєрідне торжество землеробству, одному з найдавніших і усвідомлених людиною процесів праці. Можливо й тому поетична інтерпретація Петром Біливодою назви села Литвинівки не схожа на більшість легенд, які стверджують про перше поселення якогось Литвина, для поета ця назва асоціюється теж із давнім ковальським ремеслом, або литвом. Разом з тим Петро Біливода звертається до

філософсько-художнього осмислення пісні, яка для нього значно більше, ніж назва одного з жанрів народно-поетичної творчості. Це досить складне поняття яке, до речі, в своїй етимології має спільне коріння із словами „поет”, „поезія”, є насправді самобутнім і оригінальним образним світовідчуттям, яке в епоху первісного мистецтва було притаманне кожній людині й значною мірою визначало спосіб пізнання дійсності, формування світогляду, етики та естетики. З допомогою подібного судження можна говорити про всеосяжність у часі й просторі поезії Петра Біливоди, яка так і називається „Пісня”, як одна з головних духовних начал у житті кожної людини.

Експресивної напруги додає чітко виражена народно – пісенна ритмомелодика, та форма звертання до матері, батька, сестри й брата на початку кожної строфи, що теж відводить відчуття цього поетичного твору від певного хронотопу. Йдеться про перехід безпосереднього переживання у переживання естетичне, бо справжнє мистецтво не повторює дійсність, воно перетворює її. Іван Франко у трактаті „Із секретів поетичної творчості” однією з основних передумов лірики вважав наявність нового, повторного переживання: „Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якоесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихли б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті.” [17, с. 45–46].

Поєднанням давно минулих часів і сьогодення позначений вірш „Чума”, який теж має символічне значення: з спробою українців урятуватися від чужорідної сили, яка зазіхала позбавити найсокровеннішого, найдорожчого. Хронотоп цього поетичного твору теж не має чітко виражених часових і просторових меж. Сюжет розгортається досить стрімко, адже й „чума усі дороги перетнула” й „чуми ж не обміне чумак”, який вберігся і від шаблі, й від вражої кулі. Органічне поєднання образів чуми й чумака теж тяжіє до глибин народного епосу, але як нерідко буває в поезіях Петра Біливоди, минуле, що закріплене в світовідчутті, незримо присутнє сьогодні й продовжує діяти, жити, і, що найголовніше, допомагає дати відповідь на злободенні

питання буття, про відчуження українців від самих себе та насильницьке позбавлення національних ознак.

Екзистенційні мотиви посилюються через відчуття риторичного запитання: „Наче тут нас не було”, яке говорить про антигуманні процеси відчуження національного не тільки в житті окремої особистості, але й всього народу. Причини цього різні, а дії, як правило, насильницькі, й тому наслідок може бути теж різний, але щоразу трагічний, бо так чи інакше минуле пов'язане з теперішнім, а майбутнє бачить теж в трагічній екзистенції, де навіть „електричний дріт розпятий електричними стовпами”, як у вірші „Дикий степ”.

Образ матері набуває символічного узагальнення того, що найрідніше, найдорожче, від чого починається пракорінь людини. Подібне поєднання минувшини із сьогоденням вгадується у вірші „Повернення”. Сюжетний малюнок досить не простий: холодна привокзальна площа і „...віщий сон - хвилин зо пять” . Несподівано виникає історична ретроспектива:

Ваш син ходив на Цареград.
Явивши силу і відвагу
Во славу неньки і присяги
Він повертається назад [6, с. 119].

Наступний рядок немов би існує сам по собі, бо безпосередньо не зв'язаний із попередніми теж виступає образом – символом теперішнього: „Не дощ на ниву нашу – град”.

Вірші подібного філософсько-фольклорного спрямування, де поєднуються образи – історичні ретроспективи із екзистенційними образами-символами теперішнього, де врешті-решт бачиться завтрашнє, писалися в різні роки. І свідченням цього є один із перших поетичних творів, яким і відкривається збірка „Ось така мені випала доля”:

Серце - калатало.
Я – дзвін.
По кому він?
О, моя Січ,
курені та стани,
де булавіють гетьмани! [6, с. 7].

У циклі сонетів Петра Біливоди, більшість з яких була написана в середині 90-х років виділяється експресивною напругою „Сонет біля зигзиці”, який теж є художнім осмисленням значення історичного минулого в житті особистості, що, як правило, позначене трагізмом розуміння буття, намаганням наблизитися до життєвої істини:

Глибоке вивчення української та світової класичної літератури утвердило Петра Біливоду в переконанні, що сонетна форма спроможна відображати сучасність, що вона не є архаїчною. Стійку основу сонета становить внутрішній драматизм сюжету, ясність вислову та струнка гармонія. Задум твору іноді виникав із якогось життєвого факту чи події, тоді так звана „прозова” історія ставала основою для проникливого

художнього дослідження. Підтвердженням сказаного може бути „Сонет, написаний крейдою на стіні концтабірного вагона”. Коли літературознавець і дослідник фольклору нашого краю Юрій Фесенко в середині 80-х років повернувся з чергової фольклорної експедиції, він розповів Петрові Шевченкові про дорогоцінну знахідку – зошит невільничих пісень ХХ століття, який зберегла жінка, що була вивезена на рабські роботи в Німеччину. Ця історія і стала поштовхом для написання літературного твору – сонета. Поет, беручи за основу сонетну форму, наповнює її не просто новим змістом, а глибоко вираженим суспільно-естетичним звучанням. До того ж досить вдало передано специфіку творення та побутування фольклорного твору, який народжується в екстремальних для людини умовах: фашистська неволя, туга за рідним краєм, зганьблена молодість, та водночас намагання нехай і в невільницькій пісні наблизитися до найрідшого й дати змогу хоча б в душі мати волю. Спроба виразити філософське розуміння сенсу людського буття і неповторності кожної людини, яка прагне залишатися такою за будь-яких обставин, але при певних умовах відчутна у багатьох сонетах. Своєрідним підсумком сонеторію філософсько-соціального звучання став „Тригранний сонет”. Цей вірш є немов би своєрідним підсумком філософської лірики, бо відчуття ліричного героя асоціюються із безкінечністю буття і місця, ролі та призначення людини в нім. Поет дуже гостро відчував свою добу: нерідко прикрашену, під тиском офіційно продюкованої бездуховності.

Інколи дискутується доцільність вживання поетом просторічних слів, найчастіше русизмів, які досить часто вживаються в розмовній мові мешканців Луганщини. Однак, коли звернутися до проблеми ліричного героя – маргінальної особистості, яка, виїхавши із села втратила традиційні морально-етичні орієнтири, а інших духовних основ не набула, тоді, можливо зрозуміємо ще одну ознаку його поетичної самотності.

Список використаної літератури

- 1. Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики / Бахтин М. М. – М. : Искусство, 1975. – 504 с.
- 2. Біливода Петро.** Вірші / Біливода Петро // Україна. – 1982. – № 31. – С. 13.
- 3. Біливода Петро.** // Вітрила'87: Альманах. / Біливода Петро – К. : Молодь, 1987. – С. 42–43.
- 4. Біливода Петро.** Мислі на станції Куцій: Оповідання / Біливода Петро // Молодогвардієць. – 1988. – 8 груд.
- 5. Біливода Петро.** Не квапся вимовити слово: Творчий звіт літератора / Біливода Петро // Молодогвардієць. – 1987. – 28 лют.
- 6. Біливода (Шевченко) П. М.** Ось така мені випала доля : Поезії та листи / Біливода (Шевченко) П. М. – К. : Молодь, 1998. – 224 с.
- 7. Біливода Петро.** Подорож по горизонталі: Поезії / Біливода Петро. – К. : Рад. письменник, 1990. – 32 с.
- 8. Біливода Петро.** Посади своє дерево / Біливода Петро // Дніпро. – 1986. – № 5–6. – С. 112–113.
- 9. Біливода Петро.** Сонце світлого помолу / Біливода Петро

// Київ. – 1987. – № 2. – С. 19. **10. Брюховецький В.С.** Ліна Костенко : Нарис творчості / Брюховецький В.С. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с. **11. В'язовський Г. А.** Творче мислення письменника: Дослідження. / В'язовський Г. А. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с. **12. Пахаренко В. І.** Українська поетика. / Пахаренко В.І. – Черкаси, 2002. – 320 с. **13. Салига Т. Ю.** Микола Вінграновський : Літ.-критич. нарис / Салига Т. Ю. – К. : Рад. письменник, 1989. – 167 с. **14. Соловей Елеонора.** Українська філософська лірика. / Соловей Елеонора – К.: Юніверс, 1998. – 368 с. **15. Старун Василь.** Пам'яті поета і громадянина / Старун Василь // Вісті Біловодщини. – 2000. – 4 лист. **16. Токмань Г. Л.** Жар думок Євгена Плужника : Лірика як художньо – філософський феномен. / Токмань Г. Л. – К., 1999. – 193 с. **17. Франко І.** Із секретів поетичної творчості / Франко Іван / Зібр. тв. : У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. **18. Шевченко П.** Дітвак із сонцем у кишені / Шевченко Петро // Молодогвардієць. – 1987. – 25 лют. **19. Шевченко Петро.** Живий пломінець / Шевченко Петро. // Донбас. – 1989. – № 2. – С. 92–93. **20. Шевченко П.** Знову дивина – дівчина / Шевченко Петро // Трибуна студента. – 1974. – 15 лют. **21. Шевченко П.** І знов лелекам вирій сниться / Шевченко Петро // Трибуна студента. – 1973. – 30 листоп. **22. Шевченко П.** Коли ввечері пісню почую / Шевченко Петро // Трибуна студента. – 1975. – 11 квіт. **23. Шевченко П.** Навчитися дивитися кіно / Шевченко Петро // Трибуна студента. – 1975. – 26 верес.

Неживий О. І. Поетика творчості Петра Біливоди

У статті розглядається поетика літературної творчості Петра Біливоди, її екзистенційне спрямування. Його поетична спадщина тяжіє до філософської лірики, що найбільш характерна для українського поетичного світовідчуття внутрішньою спорідненістю філософського і художнього мислення. Нерідко у поезіях відбувається переплетіння пейзажного малюнка з глибокими переживаннями.

У філософській ліриці Петра Біливоди розглянуто фольклорні першопочатки. Особливо відчутний дух народних легенд, переказів, етнономастики у поетичних розповідях про назви населених пунктів – Шулівка, Литвинівка, Марківка, які стали назвами поетичних творів.

Також у статті виявлено специфіку ліричного героя Петра Біливоди, яка полягає в тому, що він не має в собі нічого героїчного: він не вояк і не протестант, а насамперед – мислитель, що прагне зрозуміти час і простір власного життя через зв'язок з набутим життєвим досвідом, минулим свого роду, навіть крізь історичний час нації.

Вивчення української та світової класичної літератури утвердило поета в переконанні, що сонетна форма найбільш спроможна відобразити сучасність.

Ключові слова: Петро Біливода, поетика, літературні джерела, філософська лірика, сонет.

Неживой А. И. Поэтика творчества Петра Билыводы

В статье рассматривается поэтика литературного творчества Петра Билыводы, ее экзистенциальная направленность. Его поэтическое наследие тяготеет к философской лирике, которая наиболее характерна для украинского поэтического мироощущения внутренней родственностью философского и художественного мышления. В поэзиях часто происходит переплетение пейзажного рисунка с глубокими переживаниями.

В философской лирике Петра Билыводы рассмотрены фольклорные первоначала. Особенно осязателен дух народных легенд, преданий, этнономастики в поэтических сказаниях о названиях населенных пунктов – Шуликовка, Литвиновка, Марковка, которые стали названиями поэтических произведений.

Также в статье выявлена специфика лирического героя Петра Билыводы, которая заключается в том, что он не имеет в себе ничего героического: он не воин и не протестант, а прежде всего – мыслитель, который стремится понять время и пространство собственной жизни через связь с приобретенным жизненным опытом, прошлым своего рода, даже сквозь историческое время нации.

Изучение украинской и мировой литературы убедило поэта в том, что сонетная форма наиболее способна отображать современность.

Ключевые слова: Петр Билывода, поэтика, литературные источники, философская лирика, сонет.

Nejviy O. I. Poetics in art of Petro Bilyvoda

In this article it is considered poetics in literary arts of Petro Bilyvoda, its existential direction. His poetic heritage strands the philosophical lyric, which is the most typical for the Ukrainian poetic attitude of the internal relationship between philosophical and creative thinking. Frequently in poems it is bounded the landscape photography with the profound experience.

In philosophical lyrics of Peter Bilyvoda considered folklore Alphas. Particularly noticeable is the spirit of folk legends, legends, ethnonomastics in poetic legends of names of settlements – Shulikovka, Litvinovka, Markovka, which became the names of poetry.

The author of the article also found that a sustainable basis sonnet of the writer is internal drama of the plot, clarity of expression and slim harmony. Design work sometimes arose from a life of a fact or event, while the so-called “mundane” history became the basis for the discerning artistic research. The confirmation of the above can be, for example, „Sonnet written in chalk on the wall of the concentration camp’s wagon” by Peter Bilyvoda.

From the end of 70s in poetic palette of Peter Shevchenko (present name of the writer) is beginning to prevail lyrics philosophical and social significance, where the dominant become the image-symbols of the house, mother, father, brother, that is what must be dear to every person.

Also in the article the author analyzes the specifics of the lyrical hero of Peter Bilyvoda (that he has nothing heroic): he's not a warrior and not a Protestant, and first of all, the thinker, who seeks to understand the time and space of own life through communication with the acquired life experience, past a kind, even through historical time of the nation.

A poet was approved by the studying of the Ukrainian and The World classical literature, that sonnet form is the most able to reflect the present time.

Key words: Petro Bilyvoda, poetics, literary sources, philosophical lyrics, sonnet.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В.І.

УДК 821.161.2-1/-4.09К.Москалець:141.32"19"

Т. В. Пастух

КУЛЬТУРНІ КОДИ КОСТЯНТИНА МОСКАЛЬЦЯ

У сучасній українській літературі творчість Костянтина Москальця чи не найвиразніше оприявлює феномен перебування людини в просторі культури, у глибоко осмисленому та відчутному слові. Культурний простір формує Москальця, а Москалець формує тексти цього простору. Як результат – маємо корпус текстів, де цей діалектичний процес цікаво й оригінально представлений. Москальцеві погляди на культурну дійсність характеризуються двома важливими настановами. Перша: мова визначає світосприйняття та світорозуміння людини, до того ж кожна мова творить свій особливий духовно-культурний простір (тому в щоденнику Москалець пише: „Немає України – і мене немає”). Друга: існують певні універсальні структури осягнення, які можна перекодовувати з однієї мови на іншу. Іншими словами, кожна культура розвивається як унікальна одиниця, однак її засаднича неповторність не заперечує можливості міжкультурного діалогу, наслідком якого стає взаємозбагачення культур.

Детальніше зупинімося на окремих світоглядно-естетичних засадах Москальця:

Втеча у нікомуналежність. У щоденнику автор так означив усвідомлення необхідності такої втечі: „Я прокинувся і побачив множинність довколишніх світів, – їх було так багато, як маленьких зелених листочків на тому вечірньому дереві з безліччю галузок; це були світи довколишніх і відсутніх наразі людей, світи найрізноманітніших історій, народів, інтерпретацій, уявлень. [...] Я побачив усі світи й усіх людей і збагнув, що не належу нікому й нічому і ніхто й ніщо не належить

мені, що всі ми – самі по собі, окремі планети зі своїми орбітами.., і кожна спроба наблизитися впритул, змінити свою орбіту або спробувати осягнути (тобто привласнити) когось і щось інше – це обов'язково катастрофа. Я лише сприймаю довколишність – але я *не маю її*, не володію нею. „Але ж це страшна самотність!” – подумав я. І тієї ж миті збагнув, що у цьому й полягала моя основна помилка, – бо ця самотність, автономія, об'єктивна нікомуненалежність і є свободою, якою завгодно свободою: свободою волі, свободою вибору тощо” [3, с. 23]. Ця візія – а вона постає як своєрідне містичне видиво – суголосна із буддистською ідеєю морального вдосконалення через втечу від життя, занурення в особливий духовний стан (нірвану).

Втечею у нікомуненалежність досягається унікальний (в українській духовній традиції) ступінь свободи. Це свобода від „влади іншого” – тотально упроваджуваних соціальних та культурних приписів, стереотипів мислення й поведінкових схем. Однак свобода нікомуненалежності постає не тільки як заперечливе відкидання „хтивого та зажерливого суспільства”, не пережитого глибоко – а тому „чужого” і непотрібного – духовного досвіду, а й як ствердливе цілковите ввіряння себе, своєї долі Буттю (таке ввіряння Москалець виявляє у вірші з промовистою назвою „Amor Fati”). Свобода нікомуненалежності, з одного боку, створює умови для життя уповні, а з іншого актуалізує велику особисту відповідальність людини перед Буттям. У „Rosarium Philosophorum” автор говорить: „Я не належу нікому, крім свого Краю і свого правдивого „я”. Отже, його відповідальність є відповідальністю перед своєю мовою та культурною традицією (Краєм) й перед самим собою. І тут пригадаймо Москальцеве твердження, за яким у справжньому здійсненні людського Я прозирає Бог. Тож відповідальність перед собою є насправді відповідальністю перед Богом. До того ж така відповідальність здійснюється не в ритуалізованих формах церковного обряду, а в усій безпосередності та прямоті інтимного діалогу із божественним.

З точки зору Москальця, нікомуненалежність не тільки створює оптимальні умови для здійснення людиною свого покликання, своєї долі, а й визначає онтологічний статус мистецького твору. Унезалеження мистецтва від такого чи такого ангажементу (пам'ятаймо лишень відповідальність перед Краєм та правдивим „я”) дає шанс якнайповнішої реалізації його „самості”, вільного прояву „прихованих” у такій чи такій мистецькій формі образно-виражальних можливостей. Москалець зізнається, що йому найбільше імпонують тексти, які “писалися у стані само-забуття”. Іншими словами, у цих текстах нікомуненалежною стає сама мова, й у такому стані свободи вона найкраще виявляє себе. У зосередженості, працьовитості, мовчанні Рембрандта та Бройгеля Москалець також бачить прояв стану нікомуненалежності. Його обстоювання ідеї самобутності мистецького твору перебуває в опозиції до: спроб поставити мистецтво на службу різноманітнім суспільним

рухам; засади постмодерністського світогляду, яка відкидає ідею свободи як таку; поглядів концептуального мистецтва, що розглядає твір як спосіб демонстрації певних понять, а його сутність визначає згідно із законом функціоналізму – найкращого представлення окремого твердження.

Обстоювання цілісності життя. Така цілісність передбачає справжню єдність людини (її свідомості та тіла) з дійсністю. У поемі „Для троянди” Москалець пише: „Якщо ти прибереш цю ілюзорну стіну / Поміж мисленням і подихом, / Якщо ти знешкодиш мову, / Тоді, коли чистий подих і чисте мислення / Зіллються – / Тоді щезнуть припущення, / Невпевненість і недовіра до себе, / А буде дійсність, одночасна з тобою, / І ти – одночасний з дійсністю, / І ти будеш дійсністю” [5, с. 145]. Ця дійсність є „дійсністю сповна” – такою, що уникає пасток мови та ілюзій „реальності”, що представляє буття в його первісній формі. Москалець наголошує, що так звана „реальність” є насправді дуже мінливою дійсністю, яка достарчає людині дуже непевні відчуття та враження і яку – через її постійну змінність – неможливо „упіймати”. Його критичний погляд на мову зумовлений її конвенційною природою та таксономізуючою сутністю. Адже вона постає як суспільна домовленість приймати як неспростовний факт довільно встановлені зв’язки між позначником і позначуваним, а її “вихоплювання” певних фрагментів з життєвого плину (і означування їх) веде до руйнування єдності та повноти життя як такого.

Свого часу Людвіг Вітгенштайн стверджував, що філософія є боротьбою проти запаморочення нашого розуму засобами нашої мови. Отож прагнення „дійсності сповна” – це обстоювання філософського погляду на життя. Досягнути його можна лишень у невимушеному й спонтанному акті осягнення (своєрідному дзен-буддистському саторі). У цьому акті найбільше проявляється інтуїтивно-чуттєва складова. Ідея цілісності життя також утверджує взаємозв’язок усього суцього. Адже оскільки життя (буття) є цілісним, то усе, що в ньому і чим воно є, становить одну велику єдність. Тому в Москальцевих текстах знаходимо незвичне відчуття долученості оповідача (або ліричного суб’єкта) до всього наявного – весняних білих хмарин, що поволі плывуть синім небом; сосни, широко розкинуте гілля якої вкрите снігом; самотньої хатини (die Hütte) Гайдеггера в горах Шварцвальду; мишеняти, що впало до порожньої пляшки з-під молока й шалено стрибає догори, намагаючись визволитися; друзів – тих, що час від часу приїзять у гості, тих, які розвіялися світами, й тих, хто перейшов уже в інший світ (наприклад Василь Герасим’юк, Василь Івашко, Григорій Чубай); культурної спадщини (і її творців зокрема) – алегорично-гротескний живопис Пітера Бройгеля-Старшого, дивовижно гармонійну музику Баха, трансцендентальні тексти Торо і його життєва дорога тощо.

Потреба киталтування. У „Rosarium’i...” читаємо: „А ми істинствуємо власне існування щойно тоді, коли перетворюємо і переображаємо, тому що наш архетип – творець; тільки перетворюючи

хаос в лад, дійсний л а д , а не, а не ілюзорний п о р я д о к ,.. – тільки тоді ми самуємо. [...] Ти навчився строїти гітару – навчися ж робити це зі своїм існуванням. Адже тільки настроївшись, можна буде грати. Невротичному поспіхові, тягареві безлічі завдань, емоційній хисткості треба протиставити стрій – і виконати їх правильним інтонуванням, правильними наголосами в словах, ретельною вимовою, належним чином. Сонце щодня нове і тому щодня все треба творити спочатку, вибудовувати, компонувати як сонет або собор, як гармонію і мелодію. А отже треба бути Майстром...” [4, с. 34–35]. Як бачимо, Москалець розглядає творчість – а йдеться про різноманітні вияви „настроювання” – як теургічне встановлення ладу у просторі світобудови. Таке встановлення не є тривалим через мінливість самої дійсності та несталість людської свідомості. Тому воно має відбуватися кожного разу; до того ж щоразу – наново, уперше. Процес „настроювання”, аби бути успішним, потребує не тільки максимальної самовіддачі, а й набуття навичок володіти матеріалом, майстерності кшталтувати його. Майстерність приходить з часом й найбільше вдосконалюється через ритуал – повторювальну дію, що виконується із глибоким зацікавленням та ретельністю (знову ж таки кожного разу – уперше) у спеціально встановлений спосіб. Москалець називає ритуал „інструментом для творчості” й в есеї „Воскресіння чаю” детально виписує чайний ритуал бахмацької групи „ДАК”. У цьому ритуалі учасники групи розмислювали на певну тему й спільно творили „логос-медитацію”; духовний акт, у якому трохи менше ставало хаосу й трохи більше ладу.

У процесі творчості людина (Майстер) наближається до Бога, однак сягнути Його досконалості вона не може. Навіть більше – згаданий процес не рідко постає для неї як болісне шукання, подекуди він приносить хвилини невпевненості у своїх силах та розпачу. У вірші „сонце поволі сідає за школою” ліричний суб’єкт опиняється перед складною творчою проблемою „ти розгубив по дорозі слова / хочеш мови вкраїнської нової / а стара ще жива”) й доходить до крайньої самозневіри та відчаю („Боженьку вкрай мене чи розіпни коло себе / твою наругу і гнів / не заслужив я мерзенний порох / зламана квітка просто гній”). З іншого боку, набуття вмлості кшталтування творить „справжніх гравців у бісер” – тих, хто майстерно, віртуозно „перетворює хаос в лад”, й тим самим збільшує простір культури.

Обстоювання позитивної ідеї Ніщо та мовчання. У „Нових сполохах” Москалець говорить: „Тільки означене, ритмізоване, структуроване вносить ясність у життя, роблячи його, відтак, стерпним – бо ж змістовним. Але ось що характерно: і знаки-символи, і ритм, і структура, і властиво, зміст, походять з-поза життя, тобто з небуття, з Нічого. Тільки щось, просотане Нічим, тільки життя, прострочене смертю є справжнім життям, реальним чимось, а не безживною імітацією” [2, с. 203]. В уривку знаходимо не тільки вже згадувану ідею справжнього поцінування життя через феномен смерті, а й традицію позитивного

сприйняття ніщоти, порожнечі. Ця традиція сягає корінням буддистських світоглядних настанов, у яких сам світ і людська свідомість постають як порожні й позбавлені будь-яких властивостей „форми”. Відтак сягнути стану абсолютної Просвітленості (Нірвани) можна тільки через входження у стан цілковитої порожнечі. У свою чергу Іммануїл Кант прийшов до висновку, що людина через свою свідомість (що завжди перебуває в межах власного можливого досвіду) не може сягнути справжнього знання про надчуттєве. Отож людині залишається визначати трансцендентне у так званій негативній формулі – як *Ні-щось*. Кант говорив, що позитивне, на яке ми можемо покластися, містить, як не парадоксально, щось негативне. А саме – бар’єри та межові брили знання, за які ми не можемо вийти. Також він додавав, що метафізика є корисною наукою не тому, що вона поширює наукове знання, а тому, що перешкоджає оманам, видимостям та ілюзіям [1, с. 116, 130]. Усвідомлення обмеженості людського погляду (й життєвого досвіду загалом), недовіра до мови спонукають Москальця відмовитися від „позитивного” визначення трансцендентного й обстоювати ідею мовчання. Тут варто зробити важливе уточнення: відмова від згаданого визначення не означає скасування можливості відчувати, усвідомлювати присутність „того, що виходить поза межі свідомості та пізнання” (лат. *transcendens*) в тому чи тому життєвому явищі. Вірші, проза, есеїстика Москальця виявляють рідкісне в українській літературі відчуття трансцендентного, осягнення його як *тут і тепер* присутність.

У статті, присвяченій герметичній поезії Михайла Григоріва, Москалець стверджує: „Справжнє мовчання виявляється здатним до чування і в цьому чуванні воно по-своєму відкривається до того, що істина промовляє до істоти” [4, с. 114]. Мовчання, на його думку, може стати значущим „громоподібним мовчанням” про щось (про те, що не має в мові „ясних слів” до відповіді); воно сприяє „очищенню” мови та здобуттю “перемоги над свідомістю людей”. У вірші „Тирада 19” тиша – як результат загального не-говоріння – дає шанс ліричному суб’єктові сприйняти навколишню дійсність живо та виразно: почути „стукіт опадаючої роси”, побачити „вранішню кульбабу” й „обдути” її. Тишу тут „видно”, адже вона є такою, що „показує”, що виявляє феномен (гр. *φαινόμενον* – *те, що з’являється*) міста в його ранковий час.

Виникає питання: як можна узгодити Москальцеве обстоювання ідеї мовчання із його ж промовлянням у досить численному корпусі текстів? Відповідно постає схоже питання: чи не суперечить масштабне звернення автора есею „Гра триває” до знаків культурної традиції його прагненню кшталтувати себе без викликання на допомогу „добрих духів” (К’еркегора, Швейцера, Сартра)? Ці й схожі питання, на перший погляд, виявляють суперечності у Москальцевих твердженнях. Однак насправді вони засвідчують діалектичність його мислення, прагнення Москальця якомога ближче підійти до розуміння істини. Він перебуває в постійному пошуку, відтак часто будує свою оповідь у такий спосіб: висловлює

спочатку певну тезу, а потім піддає її критичному осмисленню. Питальна стилістика його міркувань добре помітна в есеях „Rosarium Philosophorum” та „Поміж трояндою і драконом духовним”; і, мабуть, найбільше ця стилістика розгорається у щоденнику. В оцьому культивуванні питальності, у пошуках сенсу у тезі, антитезі та „просторі” між ними виявляється справжнє філософське мислення Москальця. Він засадничо обстоює ідею *межі* між: мовленням та мовчанням, зверненням до культурної спадщини й свідомим відкиданням підказок „добрих духів”, особистісним поглядом *тут і тепер* й універсальною поза-особистісною візією буття, інтимно відчутим і логічно сконструйованим (та вивіреним); нікому неналежністю й відповідальністю перед Краєм тощо. До речі, цю межу можна проводити й в інших ракурсах: між мовою і буттям, чистим літературознавством та культурологією, широкими культурними проєкціями й точним, „вузьким” окресленням феномена. Буття *на межі* дає змогу побачити згадувані видимості, омани та ілюзії й прийти – через своєрідний позитивний негативізм – до глибшого бачення дійсності. Отож Москалець доходить до: необхідності справжньої свободи, що передбачає відповідальність за отаку *свободу для*; потреби вироблення „нової мови”, яка була б позбавлена часових нашарувань й виявляла усю свою первісну силу („відшукала саму себе”); вимоги діалектичного поєднання загального і особистісного досвіду, чуттєвого й логічного, універсального й часткового (він дає зрозуміти, що уникання якогось з цих елементів веде до збіднення, викривлення досвіду буття).

Москальцеву пропозицію відкинути мову взагалі слід сприймати як вияв серйозного наміру шукати нову мову, прояв належної рішучості у творчій дії. Схожу рішучість він висловлює під час проголошення стану нікому неналежності. Проголошені ним ідеї вимагають відваги, аби раз і назавжди вступити в „трансцендентний смислопростір Гри”, вони спонукають до радикального розриву з усталеними соціо-культурними формами. Адже “Варто один раз напитись з цих калюж, – / І ти вже отруений, / І ти мислиш як людина, / Так само безмежно гордий / Зі своєї задурманеної свідомості” [5, с. 147–148]. Відсутність рішучості веде до половинчатості мислення та творчої дії, що рівнозначно духовній незрілості, світоглядному „неповноліттю” (як це визначав Кант).

Список використаної літератури

1. Гаєр М. Світ Канта. Біографія / Манфред Гаєр. – К. : Юніверс, 2007. – 336 с. **2. Москалець К.** Досвід коронації : Вибрані твори / Костянтин Москалець. – Львів : Піраміда, 2009. – 220 с. **3. Москалець К.** Келія чайної троянди. 1989–1999 : Щоденник. / Костянтин Москалець. – Львів : Кальварія, 2001. – 204 с. **4. Москалець К.** Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К. : Критика, 1999. – 256 с. **5. Москалець К.** Мисливці на снігу : Вірші і поеми / Костянтин Москалець. – Львів : Піраміда, 2011. – 244 с.

Пастух Т. В. Культурні коди Костянтина Москальця

Автор статті визначає основні культурні коди Костянтина Москальця на матеріалі поезії, прози та есеїстики письменника. Ці коди розглядаються в контексті філософсько-естетичної думки ХХ ст. Це допомагає розкрити значимість ідейно-естетичної пропозиції письменника. За його словами, кожна культура розвивається як унікальна одиниця. Однак вона не заперечує можливості міжкультурного діалогу, наслідком якого стає взаємозбагачення культур. У процесі аналізу автор зупиняється на окремих світоглядно-естетичних принципах Москальця. Один з них – втеча в нікому не належність. Він досягається унікальним (в українській духовній традиції) ступенем свободи. Це свобода від „влади іншого” – тотально впроваджуваних соціальних і культурних приписів, стереотипів мислення і поведінкових схем. Ще один принцип – відстоювання цілісності життя. Вона припускає справжню єдність людини (його свідомості і тіла) з дійсністю. Також виділяються наступні принципи: потреба схожості і відстоювання позитивної ідеї ніщо і мовчання.

Ключові слова: естетика, ліричний суб’єкт, есеїстика, поезія, проза, мовчання, екзистенція.

Пастух Т. В. Культурные коды Константина Москальца

Автор статьи определяет основные культурные коды Константина Москальца на материале поэзии, прозы и эссеистики писателя. Эти коды рассматриваются в контексте философско-эстетической мысли ХХ ст. Это помогает раскрыть значимость идейно-эстетической пропозиции писателя. По его словам, каждая культура развивается как уникальная единица. Однако ее основополагающая неповторимость не отрицает возможности межкультурного диалога, следствием которого становится взаимообогащения культур. В процессе анализа автор останавливается на отдельных мировоззренчески-эстетических принципах Москальца. Один из них – бегство в никому не принадлежанию. Оно достигается уникальной (в украинской духовной традиции) степенью свободы. Это свобода от „власти другого” – тотально внедряемых социальных и культурных предписаний, стереотипов мышления и поведенческих схем. Еще один принцип – отстаивание целостности жизни. Она предполагает подлинное единство человека (его сознания и тела) с действительностью. Также выделяются следующие принципы: потребность схожести и отстаивание положительной идеи ничто и молчания.

Ключевые слова: эстетика, лирический субъект, эссеистика, поэзия, проза, молчание, экзистенция

Pastukh T. V. The Cultural Codes by Kostyantyn Moskalets'

The author defines the basic cultural codes of Constantine Moskalets on the material of poetry, prose and essays writer. These codes are considered in the context of philosophical and aesthetic ideas of the twentieth century. This helps

reveal the importance of the ideological and aesthetic propositions writer. According to him, every culture has developed as a unique entity. However, its fundamental uniqueness not deny the possibility of intercultural dialogue, the consequence of which is cross-fertilization of cultures. In an analysis of the author dwells on individual worldview and aesthetic principles Moskalets. One of them is a flight to nooneproperty. This is achieved by a unique (in Ukrainian spiritual tradition) degree of freedom. It is freedom from the „power of another” is totally implemented social and cultural requirements, patterns of thinking and behavior patterns. Another principle is upholding the integrity of life. It involves the true unity of man (his mind and body) with reality. Following items are also highlighted principles: the need for sameness and upholding the positive ideas of silence and nothingness. The author believes that the proposal of dropping language in general should be taken as a sign of a serious intention to seek a new language. This display of determination due to the creative act. The author makes a platoon that the writer expresses a similar determination in the declaration of the state of nooneproperty. Proclaimed their ideas require courage to once and for all to join in the "transcendent smisloprostir game." They encourage a radical rupture with the established socio-cultural forms. Lack of commitment leads to a half-thinking and creative action is tantamount to spiritual immaturity worldview "minority" (as defined Kant).

Key words: aesthetic, lyrical subject, essays, poetry, prose, silence

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 821.161.1-1.09+929Вертинский

А. А. Плотникова

**ИНОСТРАННАЯ ЛЕКСИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
А. Н. ВЕРТИНСКОГО**

Для А. Н. Вертинского, долгое время прожившего в эмиграции вдали от Родины, введение слов иностранного происхождения в поэтический текст произведений является закономерным и стилистически осмысленным. Однако исследователи творчества поэта обходили эту особенность стороной, за исключением Ольги Гореловой в исследовании „Александр Вертинский и ироническая поэзия серебряного века”. Поэтому в рамках данной работы особое внимание хотелось бы уделить использованию иностранной лексики в стихотворениях как стилистическому приёму в построении целостного художественного мира поэта. Поскольку в последнее время интерес к творчеству артиста

усиливается, становится актуальной необходимостью пояснения используемой им иностранной лексики, так как ее смысл может быть рассмотрен как в контексте стихотворений, так и при осознании социальных условий периода их создания.

Прибыв в Москву в 1913 году, А. Н. Вертинский окунулся в „богемную” жизнь, познакомился с культурой города, его бытом и привычками. В этот период в художественный текст произведений вливаются слова иностранного происхождения под влиянием окружающей действительности – столица той эпохи пестрит французскими и английскими вывесками, зачастую переделанными на русский манер или просто затранскрибированными. В воспоминаниях поэта мы встречаем названия многих марок и торговых фирм, как русских, так и иностранных, которые нашли отражение в творчестве. Так, поэт неоднократно обыгрывает галлинизмы: *jamais*, *femmeraffine*, которые органично вплетаются в ткань поэтического текста, образуя гармоничное звуковое и смысловое единство.

В названии ариэтки „*Jamais*” мы видим галлинизм, который в переводе имеет два противоположных значения: никогда и навсегда, навеки. Таким образом, уже в самом названии заложен иронический контраст: никогда – всегда, придающий ироническую окраску изначально „драматической” песенке. Зрительно и на слух иностранное слово легко воспринимается читателем:

Грустит в углу Ваш попугай Флобер,
Он говорит „*Jamais*” и плачет по-французски [1, с. 278].

Звучание иностранной речи создаёт звукопись „плача” попугая и усиливает смысловое значение слова: никогда.

С помощью иностранного слова „бонна” (от фр. *Bonne*) поэтом вводится собирательный образ в стихотворении „Девочка с капризами”:

Платица короткие вызывают страстные
Споры до истерики с бонной и мама.
Эти бонны кроткие – сволочи ужасные
Нет от них спасения. Хуже, чем чума! [1, с. 286]

„Бонной и мамА” – произносится на французский манер, создавая лирическое единство текста. Бонна – няня для маленьких детей в дворянских семьях. Поэт обыгрывает слово на контрасте: „кроткие” по определению, бонны на самом деле – „сволочи ужасные”. В период написания стихотворения (1917 г.) отношение к данной профессии довольно иронично, и автор подсмеивается над „боннами”.

Зачастую иностранное слово, введённое в текст как лексический штамп, выводится на уровень образа. Так, например, „представитель фирмы Одоль” – образ обеспеченного мужа. Такое смысловое значение мы видим в стихотворении „Трефовый король”. Но и здесь не обошлось без иронии поэта: фирма Одоль в начале XX века была известна в России как производитель средств гигиены рта – не самое престижное

предприятие. Мы видим любопытный контраст: утончённый Пьеро противопоставляется „приземленому” Трефовому королю:

Так недолго Вы были моей Коломбиною.

Вы ушли с представителем фирмы Одоль [1, с. 287].

Характерным приёмом А. Н. Вертинского является использование в тексте марок, брендов и названий иностранных фирм, которые органично вливаются в смысловое единство и создают необходимую в произведении атмосферу. Так, в стихотворении „Аллилуйя” мы видим:

И за гипсовой маской, спокойной и строгою,

Буду прятать тоску о твоём фуэте,

О полете шифонном... и многое, многое,

Что не знает никто. Даже братья Пате [1, с. 282].

„Братья Пате” – известный в то время Вертинского российский филиал французской компании Pathé, распространяющий фильмы на территории России. Упоминание о кинематографе создаёт впечатление иллюзорности изображаемого мира, а сама похоронная церемония превращается в театральное представление. Марка выводится на уровень образа, придавая ему ироническую окраску – всезнающий кинематограф бессилён перед лицом смерти и реальных чувств.

Так же с помощью „штампов” формируется особая мелодичность на созвучии русских и иностранных слов, создавая лирическую гармонию текста. Например, в стихотворении „О шести дзеркалах” автор вводит понятие „Танго-гашиш” – танца, широко известного в Москве в период революции:

Я кормлю его кексом и старыми сплетнями

О любовниках Мэри, о „Танго – Гашиш”

Или просто делюсь впечатлениями летними

От моей неудачной поездки в Париж [1, с. 283].

Создаётся определённая динамика произведения, характерная для экстравагантного танго, а так же само понятие свидетельствует о принадлежности героя к богемному салонному миру.

В стихотворении „Бал Господен” артист использует название торгового дома Лавалетт, производящего в период его молодости великолепные платья:

В этом городе сонном балов не бывало,

Даже не было просто приличных карет.

Шли года. Вы поблекли, и платье увяло,

Ваше дивное платье „MaisonLavalette” [1, с. 284].

Отличное платье, как „подготовка” к новой сказочной жизни, увяло, так и не дождавшись ее, и украсило героиню лишь на похоронной процессии. „Maison Lavalette” – символ роскоши и бала, а кавычки отчуждают его значение, усиливая иронию – пустое ожидание, пустые мечты, пустая жизнь и похороны, как единственный в жизни бал – Бал Господен. И в контексте произведения „Maison Lavalette” становится символом растроченной жизни.

Иностранная лексика придаёт ироничную окраску всему произведению и является приёмом иронии на глубоком контекстуальном уровне: происходит обыгрывание полисемантики слова („Концерт Сарасате”), омофонии; зачастую они становятся частью каламбура – характерного приёма А. Н. Вертинского. Необходимо отметить, что использование французской лексики автором является не только данью моде, но и проявлением личного положительного отношения поэта к французскому языку, тогда как английский он не воспринимал и отказывался изучать, поэтому англицизмы в его творчестве представлены в меньшем количестве.

Скитания в эмиграции накладывают свой отпечаток и на творчество артиста. Однако автор тщательно подбирает слова иностранного происхождения, которые становятся частью художественного мира и формируют лексико-семантическое единство.

В стихотворении „Злые духи” автор использует название духов „NuitdeNoel” (что в переводе с французского „рождественская ночь”) которые создают саму атмосферу Рождества, как контраст ожидаемой весны. Он формирует законченную композицию текста в повторяемом рефрене:

Я опять опускаю письмо и тихонько целую страницы.

Не сердитесь за грустный конец и заслуженных горестных хмель.

Это всё Ваши злые духи. Это чёрные мысли как птицы,

Что летят из флакона – на юг, из флакона „NuitdeNoel” [1, с. 326].

Так же использование данного названия является приёмом звукописи (в данном случае аллитерации), характерным для творчества поэта.

Еще одним примером звукописи (ассонанса) является использование англицизма в стихотворении „Гуд бай!”. Так, Ольга Горелова пишет: „гуд бай” – уникальная в своей художественной „многомерности” метафора выстрела самоубийцы (звукоподражание; пластический образ; „психологический слепок” лирического героя; колебания, внутренняя борьба, решимость):

Нет. Уж лучше в нужный срок

Медленно взвести курок

И сказать любви: „Прощай!..”

Гуд бай” [2, с. 119].

А в „Концерте Сарасате” представлен каламбур, как один из приемов артиста:

Он Вас скомкал, сломал, обокрал, обезличил.

Femmedeluxe он сумел превратить в femmedechamber [1, с. 328].

Femmedeluxe – женщина высокого класса, femmedechamber – горничная. В этом контрасте кроется ирония – бессмысленная жертва любви заключена в простой смене социальных ролей – от королевы до горничной.

В период эмиграции поэт продолжает вводить в текст произведений иностранные бренды. Так, „Испано–Сюиза” – марка дорогого автомобиля – символ роскошной жизни. Он представлен автором как визуальный образ „новой” жизни, но при этом и как пустые, разбитые мечты. И если в начале стихотворения

Вас баюкает в мягкой качели
Голубая „Испано-Сюиза” [1, с. 328].

Машина – голубая мечта (голубой – цвет надежды, светлого будущего, но при этом и цвет телеэкрана, пространства актрисы), которая символизирует социальный статус актрисы, то в последнем четверостишии:

И летит напряжённо и дальню
Голубая „Испано-Сюиза” [1, с. 329].

Машина уносит разбитые мечты и чаяния героини, надежды на личное счастье. Таким образом, марка автомобиля переходит на символический уровень: от голубой мечты до стремительно рушащегося счастья.

Мелодично введены в стихотворении „Ракель Меллер” названия парижских улиц „От cartierLatin до SacreCoeur”, не только усиливающих лирическое начало, но и создающих неповторимую атмосферу Парижа, о котором идёт речь в произведении. Учитывая то, что Латинский квартал и базилика Сердца Христа (находится на вершине Монмартра) являлись излюбленными местами парижской богемы, это свидетельствует об огромной популярности актрисы. Помимо этого названия участвуют в формировании театрально-богемного мира героини.

В период эмиграции артист работает в ресторанах, посещает Америку. И в творчестве появляются характерные англицизмы: поэтнеоднократно использует „дансинг”, „джаз-банд” в стихотворениях „Полукровка”, „Дансинг-герл”, „Жёлтый ангел”, с помощью которых создаёт атмосферу ночного города с бурной богемной жизнью, то есть автор как бы переносит увиденное и пережитое им самим в ткань текста.

В названии авиетки „PiccoloBambino” (в переводе с итальянского – „маленький ребёнок”) уже заложено ироническое начало – влюблённый клоун всего лишь ребёнок, только друг для Магдалины: „Он любил... Он был мужчиной, / Он не знал, что даже розы / От мороза пахнут псиной. / Бедный PiccoloBambino!” [1, с. 338]. И вновь контраст: влюблённый мужчина всего лишь ребёнок, взрослый ребенок.

В другом случае в названии „FEMMERAFFINEE” заложено двойственное значение: *утончённый, изысканный; изоощрённый*; и при этом *тонкий, ловкий, хитрый*; – это как ничто лучше характеризует двойственную женскую натуру. Поэт раскрывает эту тему так:

Только не надо играть в загадочность
И делать из жизни „Levintriste”.
Это всё чепуха, да и Ваша порядочность –
Это тоже кокетливый фиговый лист [1, с. 339],

Где *Levintriste* – веселье во хмелю, попытка веселится при тщетной пустой жизни. Героиня, о которой идёт речь в стихотворении, – натура двойственная, что и свойственно лукавой актрисе. Образ актрисы является одним из центральных в системе образов в эмиграционный период, поэтому для его создания автор использует иностранные слова, имеющие отношение к кино, театру и кабаре, формирующие пространство текста. Так, в стихотворении „Ирине Строчи” мы читаем:

И глаз пленительных лукавые расстрелы,
И рта порочного изысканный размер,
И прямо в сердце мне направленные стрелы,
Мой падший Ангел из „ФолиБержер” [1, с. 347].

„Фоли-Бержер” (фр. *FoliesBergère*) – знаменитое варьете и кабаре в Париже. Таким образом, значение названия кабаре здесь двойственно: с одной стороны, место выступлений актрисы, а с другой стороны, ад падшего ангела.

Таким образом, в творчестве А. Н. Вертинского в результате использования иностранной лексики происходит формирование закрытого пространства (кино, театр) в рамках одного произведения, и соответственно читатель должен обладать дополнительными знаниями для полного осознания смысла стихотворения. Иностранная лексика является одним из отличительных признаков стиля поэта, характерным для всего его творчества и органическим компонентом его художественного мира. Формой проявления иностранных слов в поэзии А. Н. Вертинского является использование в текстах стихотворений маркированных брендов торговых марок: „MaisonLavalette” („Бал господен”), „фирма Одоль” („Трефовый король”), „Испано-Сюиза” („Испано-сюиза”), „братья Патэ” („Аллилуя”), „Танго-Гашиш” („О шести дзеркалах”). Они выводятся на уровень образа, придавая тексту ироническую окраску, и вливаясь в ритмико-мелодический строй произведения, позволяют придать стихо-песне особый лиризм, актуализировать внимание читателя путём графического и звукового выделения иноязычных компонентов. Так же, иностранные слова присутствуют и в названии ариеток: „Jamais”, „Piccolobambino”, „NuitdeNoel”, „Гуд бай”. В условиях многоплановости и многослойности поэтического текста автора необходимо обращать внимание на смысловое значение иностранных слов в рамках отдельно взятого стихотворения, поскольку они создают колорит произведения и влияют на восприятие читателем контекстуальной информации.

Список использованной литературы

- 1. Вертинский А. Н.** Дорогой длинною... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии / Александр Вертинский / сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М. : Астрель, АСТ, 2009. – 607 с.
- 2. Горелова О. А.** Александр Вертинский и ироническая поэзия

Серебряного века [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филол наук : 10.01.01 . – М. : РГБ, 2006. – 187 с.

Плотнікова А. А. Іноземна лексика у творчості О. М. Вертинського.

У статті розглядається використання іноземних слів у творчості О. М. Вертинського. Для О. М. Вертинського введення слів іноземного походження в поетичний текст творів є закономірним і стилістично осмисленим. Однак дослідники творчості поета обходили цю особливість стороною, за винятком Ольги Горелової. Тому в рамках даної роботи особливу увагу автор приділяє використанню іноземної лексики у віршах як стилістичному прийому в побудові цілісного художнього світу поета. Оскільки останнім часом інтерес до творчості артиста посилюється, стає актуальною необхідність пояснення використовуваної їм іноземної лексики. Її сенс може бути розглянутий як у контексті віршів, так і при усвідомленні соціальних умов періоду їх створення.

Автор звертає увагу на галлізми і англіцизми, які органічно вплітаються в тканину поетичного тексту, утворюючи гармонійне звукове та смислове єдність.

Ключові слова: іноземна лексика, галлізми, англіцизми, іронія, каламбур, образ, О. М. Вертинський.

Плотникова А. А. Иностранная лексика в творчестве А. Н. Вертинского.

В статье рассматривается использование иностранных слов в творчестве А. Н. Вертинского. Для А. Н. Вертинского введение слов иностранного происхождения в поэтический текст произведений является закономерным и стилистически осмысленным. Однако исследователи творчества поэта обходили эту особенность стороной, за исключением Ольги Гореловой. Поэтому в рамках данной работы особое внимание автор уделяет использованию иностранной лексики в стихотворениях как стилистическому приёму в построении целостного художественного мира поэта. Поскольку в последнее время интерес к творчеству артиста усиливается, становится актуальной необходимостью пояснения используемой им иностранной лексики. Ее смысл может быть рассмотрен как в контексте стихотворений, так и при осознании социальных условий периода их создания.

Автор обращает внимание на галлицизмы и англицизмы, которые органично вплетаются в ткань поэтического текста, образуя гармоничное звуковое и смысловое единство.

Ключевые слова: иностранная лексика, галлицизмы, англицизмы, ирония, каламбур, образ, А. Н. Вертинский

Plotnikova A. A. Foreign Vocabulary in the Works of A. N. Vertinsky.

For A. N. Vertinsky, who lived far from home, the introduction of words of foreign origin in the works of the poetic text is logical. However, the researchers of the poet's works avoided this feature except Olga Gorelova. Therefore, special attention should be paid to the use of foreign language in the poem as a stylistic reception in building a holistic artistic world of the poet. Since the recent interest in the work the artist is amplified, becomes urgent need to clarify their use in the work of a foreign language, because its meaning can only be considered in the context, as well as the knowledge of the social conditions of the period of creation of poems.

Even in the early works of the poet repeatedly plays *jamais*, *femme raffine*, which are organically woven into the fabric of the poetic text, forming a sound and harmonious unity of meaning. In the future, we see them use the name of poems: „*Jamais*”, „*Piccolo bambino*”, „*Nuit de Noel*”, „*Good-bye*”. Foreign vocabulary gives an ironic painting the entire work, as well as a device of irony on a deep contextual level, homophones, they often become part of the pun. The French language is not only the author of a tribute to fashion at an early stage of creation, but also it is a manifestation of personal positive attitude of the poet to the French language, while the English, he did not take and refused to learn, so English words in his work is under-represented.

Another form of display of foreign words in poetry of Vertinsky is usage in the texts of poems labeled brands: „*MaisonLavalette*” („*Ball of the Lord*”), „*the firm having won*” („*king of clubs*”), „*Hispano-Suiza*” („*Hispano-Suiza*”), „*Pate brothers*” („*Hallelujah*”), „*Tango hashish*” („*On the six mirrors*”), which are displayed on the level of the image, giving an ironic text color, as well as pouring into rhythmic and melodic operation of text can give the song-poems in lyrical, to update the reader's attention by graphics and sound allocation of foreign-language components. In the multi-dimensional and multi-layer of the poetic text's necessary to focus on the meaning of foreign words in the framework of a single poem, as they create a flavor of the work and influence the perception of the reader contextual information. Thus, in the works of Vertinsky the usage of foreign language is the formation of a closed space (movie theater) in a single product, and therefore the reader should have some additional knowledge for a full comprehension of the meaning of the poem. Foreign vocabulary is one of the hallmarks of the poet's style, characteristic of all his work, and the organic component of his artistic world.

Keywords: foreign vocabulary, Gallicism, Anglicism, irony, pun, image, A. N. Vertinskiy.

Стаття надійшла до редакції 25.03.2013 р.
Прийнято до друку 05.04.2013 р.
Рецензент – к. філол. н., доц. Бахмач В.І.

УДК 821.161.1 - 313.1

Сидорчук Е. В.

**„ДВОЙНОЕ КОДИРОВАНИЕ □ КАК ФАКТОР ЖАНРОВОЙ
ТРАНСФОРМАЦИИ ФЕЛЬЕТОНА
(НА ПРИМЕРЕ САТИРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ Д. Л. БЫКОВА)**

Девяностые годы XX в и первое десятилетие XXI века – время сдвига социокультурной парадигмы. Этот период, характеризуется демократизацией общества, возникновением альтернативных источников информации, “кибернетизацией” информационного пространства, ростом культурных потребностей. В это время профессиональные требования для журналистов-обозревателей так же меняются.

В современном мире критерии профессиональной компетенции значительно расширились. С умением правильно ориентировать читателя/слушателя в текущей политико-экономической ситуации возникает потребность привлечь и удерживать интерес аудитории к источнику ретрансляции. Новые принципы презентации фактологического материала приводят к переосмыслению отношений „читатель / автор”. Появляется тип литератора, которого Лесли Фидлер назвал „двойным агентом”. В 1969 году Лесли Фидлер в своей статье “Пересекайте границы, засыпайте рвы” определил, что важнейшими достижениями современной культуры является стирание границ между „элитарностью” и „массовостью”, а так же появление многоуровневого письма и текстов. Писатель как „двойной агент” снял в литературных трудах бинарную оппозицию массовая / элитарная литература посредством двойной адресации и „двойного кодирования” текста.

Сохраняя изысканность беллетристики, автор поднимает вопросы бытового плана. Отношения автор / текст трансформируется в коррелят субъект / универсум.

В формируемой и пропагандируемой СМИ современной культуре пассивного развлечения задача активизации творческого потенциала аудитории решается средствами апелляции как к массовой аудитории, так и к искушенным читателям.

Индивидуально-авторские трансформации, которым подвергается публицистический материал, начинают привлекать внимание исследователей (В. А. Мельник, Т. Г. Добросклонская), но степень изученности данного явления все еще остается невысокой.

Цель данного исследования заключается в определении роли „двойного кодирования” текста в трансформации художественно-публицистических произведений на примере сатирических циклов Д. Л. Быковым.

Понятие „кодирование” неоднозначно: Р. Барт утверждает, что под кодированием следует понимать „ассоциативные поля, определённые

типы уже виденного, уже читанного, уже деланного” [1, с. 47], И. Ильин подразумевает характеристику постмодернистского отношения к проблеме собственного смысла. „Он (код – Е. С.) оказывается стилистическим проявлением „познавательного сомнения”, эпистемологической неуверенности, самокомпенсация которых осуществляется с помощью двойного кодирования через совмещение собственного смысла повествования и иронико-игрового смысла интерпретации” [1, с. 48].

Фельетон и памфлет как художественно-публицистические жанры принято рассматривать в рамках сатирической литературы. Тематический диапазон фельетонов колеблется от политических и общественных проблем до бытовых ситуаций, в отличие от памфлетов с их доминирующей политической тематикой и критическим пафосом. Именно коммуникативная цель разграничивает памфлет и фельетон [3, с. 380].

Д. Л. Быков в роли „фельетонных” фактов использует общественно-политические явления: внутривнутриполитическую обстановку в стране, международные отношения, но организует их по законам драматургии. Уместно отметить, что из 50 номеров политической сатиры цикла „Гражданин поэт”, транслировавшихся СМИ по Интернет-каналам в одноименной книге „Гражданин поэт”, изданной в ноябре 2011 года, размещены тексты „31-го номера художественной самодеятельности”. Цикл „Господин хороший”, первый выпуск которого состоялся 13 марта 2013 года, является логическим продолжением проекта „Гражданин поэт”.

С широко распространенной в современных западноевропейских и американских СМИ и в работе телевидения, так называемой *docudrama* произведения сатирических циклов „Письма счастья”, „Гражданин поэт” и „Господин хороший” роднит сериальная организация и реконструкция событий. Они (эти средства) являются опосредованным аналитическим авторским прочтением и интерпретацией реальных событий или прецедентных текстов.

Синкретический характер произведений органически вызывает у зрителя / слушателя недвусмысленные ассоциации, мотивированные художественной задачей. Текстуальные, музыкальные цитаты и аллюзии, стилистическую эклектику следует рассматривать в качестве основополагающего фактора авторского замысла и индивидуальной творческой манеры изложения материала.

Следует отметить, что для увеличения числа интернет-проектов сложились предпосылки: демократизация общества, повлекшая за собой многочисленные изменения в общественной жизни; доступность альтернативных источников информации, „кибернетизация” информационного пространства; рост общеобразовательного уровня населения (включая компьютерную грамотность), вызвавший возрастание потребностей в информации.

Встраивание читателя (или слушателя) в процесс художественного контакта как реципиента информации находится в прямой зависимости от ожиданий, связанных с искусством слова, с необходимостью примирения мира реального и мира идеального.

В силу исторически сложившихся условий русская культура как таковая до последней декады двадцатого века носила литературоцентрический характер. Книжное познание оставалось доминирующим типом познания. Соответственно литература имела неизмеримо большую значимость, чем в западноевропейских странах беллетристика, причем ипостаси литераторов (писателей, критиков) возводились в ранг учителей жизни.

В 10-х гг. XXI в., благодаря фундаментальным переменам в жизни социума, роль публицистики начинает меняться. Подобно тому, как „в семидесятые годы благодаря самиздату, а в большей степени – магнитофону и киноэкрану стало складываться единое информационное пространство, которое незадолго до этого держалось лишь на молве и на анекдоте” [4], сегодня интернет площадки так же являются объединяющим фактором в отношении языка – интернет-сленг, жаргонизмы народно-разговорной речи соседствуют с „канцеляритом” и языком официальных СМИ, вызывая „игровое отношение” к политической, экономической и культурной жизни. Изменения культурной ситуации инициировали трансформацию литературно-публицистических жанров и привели к активному поиску новых средств. Появился тип информационно-развлекательных публикаций, для которых характерно стремление к гипертекстуальному построению текста, расширение его пространственно-временных границ, использование театральных приемов, поиск новых способов пробуждения интереса, активизации читательской или зрительской аудитории.

Являясь синкретическим художественно-публицистическим произведением, фельетон, целенаправленно использует те приемы и средства художественной словесности, которые позволяют ему выполнить свойственную публицистическому стилю прагматическую функцию – функцию непосредственного воздействия на массового читателя, которая актуализируется в тексте фельетона созданием эффекта комизма. В свою очередь, комическая экспрессия, создаваемая комплексом стилистических приемов и речевых средств в художественно-публицистической структуре произведения, предопределяет инвективный модус фельетона. В рассматриваемых сатирических циклах Д. Л. Быков в большинстве случаев подвергает критике не единичный частный случай, некую совокупность, некий конгломерат общественных или идеологических категорий. Автор в своих текстах берет курс на деморализацию, уничтожение (хотя бы идеологическое) противника, тем самым размывая жанровые границы между фельетоном и памфлетом.

Согласно Ю. М. Лотману, „создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он проявляет свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые” [5, с. 130].

У Д. Л. Быкова в роли подвергающегося кодированию фактологического материала, согласуясь с жанровыми критериями, выступают общественно-политические явления: внутривластная обстановка в стране, международные отношения, однако формальные жанровые признаки демонстрируют своего рода аберрацию. Элементарное сообщение в рассматриваемых сатирических циклах первоначально подвергается как перекодировке в системе драматургии, так и переложению в стихах. По формальным признакам „ньюзиклы” Д. Л. Быкова [4] находятся в родстве как с беллетристикой, так и с драмой. Трансформирующими факторами произведений фельетонного жанра для каждого отдельного стихотворения циклов является синтез памфлета, сатиры, литературной пародии, стилизации, ремейка.

Говоря о синкретизме сатирических циклов „Господина хорошего”, „Гражданина поэта” Д. Л. Быкова как о „двойном кодировании”, отметим, что эти „выпуски новостей” представляют собой опосредованную аналитическую авторскую реконструкцию реальных событий или текстов альтернативного официальному толкованию, с последующим кодированием в „развлекательном ключе” или, иными словами, ремейком официальных версий событий. Д. Л. Быков, стремясь быть понятым, синтезирует свои идеи в сознании читателя из общих для двух сторон коммуникативного процесса концепций, указав в самом тексте путь смыслообразования. Поскольку сатира развилась из народной смеховой культуры, неотъемлемыми качествами сатиры всегда были (и остаются) демократизм и народность. Сатирические произведения изначально нацелены на возбуждение социального резонанса. Периодичность выпусков или, как упоминалось выше, сериальная организация этого своеобразного эстрадного театра политических миниатюр и документальный характер событий позволяют соотнести метод презентации с широко распространенной в современных СМИ „докудрамой” („docudrama”, неологизм-гибрид „documentary” документальный + „drama” драматическая постановка), а сугубо развлекательный компонент соотнести с явлением инфотейнмента (англ. „infotainment”) гибридом „information” информация и „entertainment” развлечения, соответственно.

Для этой разновидности публицистики – „игровой публицистики” – свойственно использование информации как материала для производства шоу. Авторское определение формы произведения – „ньюзикл” – от англ. „news” + „musical” подкрепляет установку на игровой момент. Беллетризованная и стихотворная манера преподнесения информации свидетельствуют о стирании жанровых границ современной прессы. Д. Л. Быков конструирует индивидуальные образы на основе хорошо узнаваемых. Читатель или зритель дешифрует оценочную суть иронии декодируя лексический, фразеологический, интонационно-синтаксический строй речи, который обусловлен характером, душевным складом, состоянием действующего лица монолога. Во всех случаях двойное кодирование заключается в том, что фокус внимания смещается с предмета обсуждения (явления, события) на слово о предмете обсуждения; при этом важность прагматической информации смягчается манерой её преподнесения. По принципу воссоздания готовой модели созданы стилизованные стихотворные фельетоны Д. Л. Быкова. Обращение современного автора к классическим текстам позволяет нейтрализовать остроту критики, дистанцироваться от речевого акта. Репродуцирование высказываний критикуемых субъектов избирается автором орудием манипуляции, средством воздействия на мировоззрение адресата [3, с. 267–273].

В эту схему логично вписывается двойственная природа стихотворных стилизаций анализируемых циклов. Как декодирование послания невозможно без владения общим (для адресанта и адресата) культурным полем и культурным кодом, выступающим в роли дешифрующего механизма, так и свобода слова невозможна без общего для информационного поля языка. Отметим, что понятию „культурное пространство” придается всеобъемлющее значение – это территориально-исторический, демографический, естественно-научный, философский, социально-психологический, культурологический конгломерат предметов, идей, ценностей, традиций, этических, эстетических, политических, социальных норм и взглядов, проявляющийся в границах конкретного ареала и времени (В. Л. Кургузов); многомерность, „вместилище” для внутреннего объема культурных процессов в географическом, экономическом, этническом и политическом аспектах, внутренний смысл и внешний рисунок намерений и поступков, комплексов и стереотипов, тайных предпочтений и бессознательных архетипов (С. Н. Иконникова); введение в мир измерения вертикали, наполнившее его „многообразием и различием, способствующее возвышению более достойного над менее достойным (А. Кураев); системный комплекс сбалансированных материальных и духовных форм, а также способов социальной интеграции (В. Л. Каганский). Таким образом, функционирование интертекстуальных знаков в произведениях Д. Л. Быкова является необходимым условием для „социальной интеграции” и способом взаимодействия с аудиторией.

Использование принципа стереотипизации, который отражает психологическую особенность перцептивной функции, есть средством коррекции мировоззрений адресата. Как отмечает В. А. Роменець, „в связи с экономией мысли восприятие художественного произведения требует значительно меньше энергии и напряжения, нежели восприятие какой-либо области внешнего реального мира” [7, с. 243]. Стереотипы способствуют систематизации и ускорению процессов перцепции информации, что соотносится с одним из положений теории НЛП, которое гласит: „Смысл сообщения – в реакции, которую оно вызывает”.

Таким образом, „двойное кодирование” наряду с текстуальными и музыкальными цитатами, аллюзиями и стилистической эклектикой может рассматриваться как влиятельный фактор трансформации фельетона, одного из малоформатной жанровой разновидности публицистики.

Перспективы дальнейшего изучения жанровой трансформации фельетона как стихотворных стилизаций связаны с исследованием взаимообусловленности формы и целевой направленности произведений.

Список использованной литературы

- 1. Ильин И. П.** Постмодернизм : словарь терминов / Илья Петрович Ильин. – М. : ИНИОН РАН : Intrada, 2001.– 384 с.
- 2. Сидорчук О. В.** Жанрово-стилістична специфіка циклу „Громадянини поет” Д. Бикова / Олена Валеріївна Сидорчук // Мова і культура. Науковий журнал К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2012.– Вип. 15 – Т. VI (160). – С. 379–383.
- 3. Хазагеров Г.** Семидесятые. Двойничество? Двоемирие? Бинарность? / Георгий Хазагеров // Знамя. – 1998. – № 12.– [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/hazger-pr.html>.
- 4. Быков Д.** Гражданин поэт : [Электронный ресурс] / Дмитрий Львович Быков. – Режим доступа : <http://f5.ru/pg/post/392032>.
- 5. Лотман Ю.** Структура художественного текста: [Электронный ресурс] /Юрий Михайлович Лотман. – Режим доступа: <http://knigosite.ru/library/read/25657>.
- 6. Роменець В.** Психологія творчості / Володимир Андрійович Роменець. Психологія творчості: Навч. посібник. 2-ге вид., – К. : Либідь, 2001. – 288 с.

Сидорчук О. В. „Подвійне кодування” як фактор жанрової трансформації фейлетону (на прикладі сатиричних циклів Д. Л. Бикова)

У статті розглядається сучасний стан фейлетону як малоформатного жанрового різновиду публіцистики. Мета даної статті полягає у визначенні ролі „подвійного кодування” тексту в трансформації художньо-публіцистичних творів на прикладі сатиричних циклів Д. Л. Бикова. Автор досліджує феномен „подвійного кодування”, а так само аналізує творчість письменника. Дослідник фокусує увагу на характерній манері Д. Л. Бикова використовувати засоби художньої літератури для створення творів, що відносяться до публіцистичного

жанру. Особливу увагу привертає те, що письменник у своїх текстах бере курс на деморалізацію, знищення (хоча б ідеологічне) противника, тим самим розмиваючи жанрові межі між фейлетоном і памфлетом. Крім цього вивчається роль подвійного кодування як чинника жанрової трансформації фейлетону. Після розгляду основних тенденцій інтерпретації „кодування” як набору смислів і образів, зашифрованих у творах, автор застосовує ці знання до вивчення циклів фейлетонів Дмитра Бикова. Автор доходить висновку, що завдяки подвійному кодуванню в художньо-публіцистичних роботах Дмитра Бикова відбувається жанрова трансформація. „Подвійне кодування” поряд з текстуальними та музичними цитатами, алюзіями та стилістичної еkleктикою може розглядатися як впливовий чинник трансформації фейлетону, одного з малоформатної жанрового різновиду публіцистики. Перспективи подальшого вивчення жанрової трансформації фейлетону як віршованих стилізацій пов’язані з дослідженням взаємозумовленості форми й цільової спрямованості творів.

Ключові слова: фейлетон, ЗМІ, кодування, культурний простір, жанрова трансформація.

Сидорчук Е. В. „Двойное кодирование” как фактор жанровой трансформации фельетона (на примере сатирических циклов Д. Л. Быкова)

В статье рассматривается современное состояние фельетона как малоформатной жанровой разновидности публицистики. Цель данной статьи заключается в определении роли „двойного кодирования” текста в трансформации художественно-публицистических произведений на примере сатирических циклов Д. Л. Быкова. Автор исследует феномен „двойного кодирования”, а так же анализирует творчество писателя. Исследователь фокусирует внимание на характерной манере Д. Л. Быкова использовать средства художественной литературы для создания произведений, относящихся к публицистического жанра. Особое внимание привлекает то, что писатель в своих текстах берет курс на деморализацию, уничтожение (хотя бы идеологическое) противника, тем самым размывая жанровые границы между фельетоном и памфлетом. Кроме этого изучается роль двойного кодирования как фактора жанровой трансформации фельетона. „Двойное кодирование” наряду с текстуальными и музыкальными цитатами, аллюзиями и стилистической еkleктикой может рассматриваться как влиятельный фактор трансформации фельетона, одного из малоформатной жанровой разновидности публицистики. Перспективы дальнейшего изучения жанровой трансформации фельетона как стихотворных стилізацій связаны с исследованием взаимообусловленности формы и целевой направленности произведений.

Ключевые слова: фельетон, СМИ, кодирование, культурное пространство, жанровая трансформация.

Sydorchuk Y. V . „Dual Coding” as the Factor of Feuilleton (Genre Transformation on the Example of Dmitry Bykov’s lampoon Cycles)

The article examines the role of double coding in the feuilleton genre transformation as a response to changing socio-cultural situation.

The article analyzes stylistic peculiarities of Dmitry Bykov’s satiric cycle. The main aim of research is to show the intertextual principle of organization of the analyzed satiric cycle.

The last decade of t 20th century and the first decade of the 21st century saw the start of rapid shift of socio-cultural paradigm – a period of democratization of society – a period when the availability of alternative sources of information has generated the expansion of „cyber space”. The emphasis has been on increased requirements for professional journalists. The professional competence criteria have greatly enhanced. The journalists’ attempts have been made to provide the reader / listener with the materials on current political and economic situation to attract and retain the interest of the audience.

It is obvious that the new principles for the presentation of factual material lead to reconsideration of the relationship the reader / writer.

It is accepted to consider a feuilleton (also known as a lampoon) and a pamphlet as an integral part of the satirical literature. Feuilletons subjects are ranging from political and social issues to everyday situations. For the first time Bykov’s feuilletons are regarded as conscious esthetic refinement works developed from the functionalist approach. The purpose of this study is to determine the role of „double coding” in the transformation of artistic and journalistic works as a response to the changing socio-cultural situation

Having considered the main tendencies in nowadays attitude to „coding” as a set of meanings and images, which featuring an artistic work, the author applies this knowledge to studying the Dmitry Bykov’s feuilleton cycles and thus arrives at the conclusion that, due to application of the double coding techniques, genre transformation takes place in this kind of the satiric feuilletons. Textual, musical quotations and allusions, stylistic eclecticism should be seen as a fundamental factor influenced by the author’s intention and his individual creative style of presentation. Thus, the „double coding”, along with textual and musical quotations, allusions and stylistic eclecticism can be considered as an influential factor in the transformation of the feuilleton, one of the tabloid variety. Prospects for further study of the genre transformation of lampoon as poetic stylization supposed to be associated with the study mutual influence of the shape and purpose of work

Keywords: feuilleton, mass-media lampoon, coding, cultural space, genre transformation.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Юган Н.Л.

УДК 821.161.2–31'06.09

Н.М.Тендітна

**„ДВІЙНИЦТВО” ГЕРОЇВ У РОМАНІ О. УЛЬЯНЕНКА
„ДОФІН САТАНИ”**

Одним із яскравіших та оригінальніших творів О. Ульяненка, безперечно, є роман „Дофін Сатани”. Сам прозаїк також неодноразово підкреслював цю думку: „...люди чомусь тупо відводять зір від усього написаного, вчепившись за „Сталінку”. Ніби я автор одного роману. Перекоаний, що я написав речі значно глибші та сильніші за цей роман (...) Взяти хоча б „Дофін Сатани” [1, с. 71–72]. І хоча до аналізу творчості О. Ульяненка зверталася Н.Зборовська, Р. Харчук, цей твір, як загалом і вся прозова спадщина письменника, потребують ще дослідження. Тема ж двійництва у творчості зазначеного автора не розглядалася майже взагалі. Тому мета нашої статті саме і полягає у розкритті цього питання.

Сюжет твору „Дофін Сатани” побудований на розкритті жорстоких вбивств, які тривалий час здійснює головний герой – Іван Білозуб. І хоча в романі простежуємо історію серійного маніяка-вбивці, проте О. Ульяненко в художній структурі стеження взаємопов’язує між собою історію кожного персонажа з історією злочинців, які перетинаються в родинних стосунках, часі, мимовільних зв’язках чи досить довгому спілкуванні, обов’язком, симпатією чи навпаки неприязню. І що цікаво, кожен із героїв у більшій чи меншій мірі, на більший чи менший час, стає подібним до головного героя. Тобто кожен стає „двійником” маніяка на певний час.

Перший, хто „перевтілюється” на Івана Білозуба був сам письменник. В одному із своїх інтерв’ю він зазначав: „Єдине, про що я дбав, аби абстрагуватися, аби мене не було у тексті. Але щоб те падло, той маніяк, все-таки в мені жив” [1, с. 73]. Н. Зборовська також зазначала, що „...головний образ Івана відображає „alter ego” письменника, особистості, яка завдяки своїй потужній свідомості не стає вбивцею, але стає тим, хто може про цього вбивцю розповісти” [2, с. 57].

Щоб зрозуміти поведінку Білозуба, причини, які спонукали його до злочинів, кожен герой за творчим задумом письменника має „впустити” його в себе. Подібною до Білозуба постає, перш за все, життєва історія Комети.

„Споріднює” героїв „відсутність будь-якого виховання” [3, с. 147]; „Марія просто скаженіла, коли їй нагадували про виховання” [3, с. 180] з боку матерів. Відсидки „ні за що” Комети нагадують інтернат Білозуба – „щось на кшталт тюрми, з неписаними зековськими законами” [3, с. 177]. Кожен із цих героїв був привабливим для жінок – „в часі проблеми з жінками у нього відпали самі собою і найкращого чоловіка, як у ліжку, так і на людях, годі пошукати” [3, с. 150], „халат короткий, щоб

виглядали ноги... це подобається жінкам” [3, с. 266]. Вони не „зловживали алкоголем” [3, с. 150], вміли „добре говорити, ясно викладати думку” [3, с. 150]. А тому хотіли звернути на себе посилену увагу. Так, Комета „добре начитаний, вимагав до себе іншого ставлення, ніж до когось” [3, с. 148], а Білозуб одного разу вирішив: „Біда людей, а можливо людства в тому, що воно не знає про мою присутність. Я нагадаю їм” [3, с. 163]. А ще у них була спільна мрія у житті – „мати красиву жінку, гроші, повагу...” [3, с. 150]. Але як не хотіли герої втілити цю мрію в життя, суспільство вперто викидало їх за „бар’єри”, давши їм лише прізвиська – Комета та Зуб. Чи не тому вони так гостро боялися самотності, котра чи то „пригнічувала” [3, с. 177], чи то була занадто „великою” [3, с. 153].

І чи не тому Комета втрачає „віру в людей взагалі” [3, с. 148], а Білозуб часто думав про те, чому „при живих батьках, його відперли у спеціальну школу” [3, с. 177]. Зневіра в людей поступово призводить до зневіри у Бога – „Він ще не знав таких слів – „пророки” і „Бог” [3, с. 150], „Бог існував в уяві як щось абстрактне” [3, с. 167].

Смерть в обох героїв асоціювалася з конкретними людьми. Для Комети вона уявлялась як „легке і тремтливие дихання Христі” [3, с. 160], а для Білозуба „смерть існувала поруч з матір’ю” [3, с. 166]. Та самі вони поступово втрачали людські риси – „хрипів – якимось нелюдським хрипом” [3, с. 159]; „завив по псячому” [3, с. 337]; „драконячі очі” [3, с. 368]. Натомість Комета „асоціювався з нечистою силою” [3, с. 156], а Білозуб – це „чорта кусок” [3, с. 303].

Зважаючи на цю суттєву подібність героїв стає зрозумілим чому „вони обидва уважно, навіть для стороннього ока, подовгу змірювали одне одного поглядами, і упродовж скількох років” [3, с. 157]. Адже вони вдивлялися одне в одного, як у дзеркальне відображення. Саме тому Комета відчув задум Білозуба, і саме він застерігає його: „Побійся Бога. Не роби того, що намислив. Не можна того робити” [3, с. 123].

Івана Білозуба у творі змальовано і як „гідного клона” своїх батьків. Як і мати, Іван „чує голоси”. Вона знала про це, а тому неодноразово зверталася до нього з „німим запитанням: чи розрізняє він голоси, чи спілкується з ними” [3, с. 180], „жахаючись власного відкриття, а то і глибокого переконання, що Іван причетний, якщо сам не звідти, звідки приходять оті голоси” [3, с. 179]. Подібно до матері Іван виявиться байдужим до своїх жертв, а також ніби „скопіює” її стан після вбивства — „трохи віддихавшись, а вона проспала рівно годину” [3, с. 199]; „тоді він подався до спальної, завалився, не скидаючи одягу” [3, с. 141].

Наслідуючи матір Білозуб „вляпувався у справжнісінькі сексуальні оргії” [3, с. 180], а релігію сприймали як „окультурену філософію” [3, с. 181], а свої бажання переносили до Бога, що „повинен був змінити світовлаштування так, як хотілося” [3, с. 175] їм.

На батька Іван дивився „із захопленням” [3, с. 186], хотів бути подібним на нього, адже в його житті останній з’явився запізно. Двійництво цих героїв призводить до логічного висновку – „батько перший вгадав, що виросте, з Івана” [3, с. 195].

Баба Настя ж, як і Іван були некрофілами. Бо баба часто любила розповідати про те, як „на скотомогильнику більшовики розстрілювали куркулів” [3, с. 334], а Йванові „подобалися такі балачки” [3, с. 334].

І чи не тому, що Іван занадто подібним був до своєї рідні, „його тягнуло у протилежний бік, його займали інші світи; так мало подібні на світи матері, брата, батька” [3, с. 181].

Але дійсно „справжнім” двійником І. Білозуба постає в романі Вітька Ракша. Перераховуємо спільні риси цих героїв:

1) Обоє мали кримінальних родичів – „Сурмачі притягалися до суду раз за разом” [3, с. 204]; „дід командував розстрілом” куркулів [3, с. 334].

2) Батьки мали „не одну ходку” [3, с. 205]; [3, с. 193]. І саме вони вчили „тримати марку” [3, с. 203]; бо „весь у мене синаш” [3, с. 303].

3) Пам’ять про матерів поступово зникає – „вона вивірюється в глухих закутках комуналок” [3, с. 194].

4) Помітний вплив мали на героїв і старші брати.

5) Вражає і портретна подібність, яку помічають навіть сторонні – „Дивний чоловік. Видно розумний... Чимось подібний на... на... Ракшу”. Хоча письменник відразу ж застерігає читача, що герої не ідентичні – „ні, таки не на Ракшу подібний, а щось спільне, щось пов’язане з цим чоловіком” [3, с. 294].

6) Майже єдиною позитивною згадкою з дитинства були бабусі героїв [3, с. 266]. Хоча саме дитинство було аж занадто суворим: у Ракші „з голодом, з соромом з’явитися у рваних штанях на вулицю...” [3, с. 244], у Білозуба – це інтернат. І кожен із них (у свій спосіб) „хотіли всього цього позбутися” [3, с. 244].

7) Життєві ситуації неодноразово „зводять” героїв до купи. Ракша спостерігав за Іваном у різні моменти – „він поливав червоні, як кров, троянди” [3, с. 124]; „Ракша невідомо чому і чого звів погляд, побачив тремтливую, але виразну постать у синіх, великих коридорних вікнах” [3, с. 143]; „затриманий (...) Прізвище... А? – Білозуб, Іван” [3, с. 220]. „А Іван тієї миті, бовтаючись у трамваї” [3, с. 357].

8) Інколи вони відчувають подібні емоції: „Ракша... говорить вголос, не соромлячись: „Бабу б зараз... Стакан горілки... і ну його все...” [3, с. 130]; „Іван подивився на продавщиць... одну він знову виокремив про себе, привітною усмішкою, і (...) тільки від збудження почало різати в паху” [3, с. 123].

9) А то і подібні запахи. Порівняймо: так, Ракша „вже навчився розрізняти запах на смерть, мигдалевий, з запахом підгорілої каніфолі, волошкового запаху” [3, с. 357]; „Затим Іван вловив дразливий запах, дух

падали, неживого тіла, де ніхто, ніякі сили вже не жили, а труп не відданий землі, що розкладався...” [3, с. 191].

10) Ракша і сам неодноразово переконується в тому, що зовсім незнайома людина стає для нього чомусь добре зрозумілою – „він пам’ятав його обличчя, так, ніби знав все життя. Ракша розпитував сусідів, але ті розводили руками, – мовляв, такий довго не мешкає в цьому будинку...”. Шукав ближніх і родичів, але вони говорили, що Івана Білозуба давно немає живого – подався до Німеччини. Чи ще кудись, на заробітки, а там можливо всіляке. Інші говорили, щоб він подався до його університету – Білозуб там працює. І Ракша був певен, що натрапив на слід” [3, с. 272]. Тобто Іван Білозуб і Вітька Ракша майже завжди були поруч, лише Ракша на декілька кроків позаду.

11) Білозуб також „відчуває” поруч Ракшу. Але він намагається бути ніби на декілька кроків попереду. Він вбиває тих людей, котрі наставляють Ракшу на пошуки вбивці – це і священник, і „бомжара”. Але водночас на Ракшу перекладаються почуття і відчуття від цих злочинів – „на ньому нависла невидима пляма, клеймо смертовбивці” [3, с. 245]. Йому стає зрозумілою психологія поведінки вбивці – „священник лежав у скривавленій рясі (...) і Ракша притьма вийшов, здогадуючись, в чому справа, хто це зробив” [3, с. 272].

12) Обоє герої пережили в житті і певні досить неприємні моменти – „на дачі Ромоданові джигіти ледь не забили, а відпустили, значить, як мента опущеного...” [3, с. 325]; „І його, Івана Білозуба, не оминула ця доля. Його „опустила” команда Шестерова... Івана довго били, потім згвалтували...” [3, с. 302].

13) І можливо лише така подібність між героями дає змогу Ракші аналізувати ситуацію злочину ніби з боку самого підозрюваного: „тоді капітан Ракша зрозумів, що у повітрі твориться щось немислиме, чого не втямити пропитуому і прагматичному розуму капітана Бондаренка” [3, с. 142]; „...і впізнав того чоловіка, що поливав квіти” [3, с. 144].

Письменник подає ще чималу кількість подібних прикладів у творі, показуючи водночас і подібність між героями, і в той же час певну дистанцію. Але, як і Білозуб, Ракша поступово втрачає риси людяності. Адже лише майже повністю перевтілившись у маніяка, за творчим задумом О.Ульяненка, можна його „вирахувати” і спіймати – „лютий ти, як пес, був, Ракша” [3, с. 237].

14) Споріднює обох героїв і звернення у певні моменти життя до молитви: „... але перед тим Іван став на коліна і почав молитися. Він молився щиро, хоча не знав жодної молитви, а тому його балачки видавалися глухим монотонним бухтінням дикуна, що просить у дерев’яного свого ідола всього відразу...” [3, с. 146]; „Ракша знайшов ікону, найкращу, як йому видавалося, і примостився для молитви там. Зараз, – це як нічні спогади, і йому видавалося, що витягував він ті спогади... очищав дбайливо і клав перед іконою архистратига Михаїла” [3, с. 244].

Але якщо в Івана ця молитва носила спонтанний характер, то Ракша іде до церкви свідомо. Саме цей факт і стане суттєвою різницею надалі між ними – Білозуб почне „прислужувати” темним силам, а Ракша стане на шлях „очищення”. Адже і він, як вже говорилося, був із неблагонадійної родини та мав кримінальне минуле. І якби генерал Васькович, свого часу не допоміг би Ракші, то цілком можливо, що і він би став цілковито подібним на Білозуба. „Ти сам у всьому винен, сам собі нашкодив, Ракша, коли подався до ментовки, а якщо прямо подивитися правді у вічі: а чи був у тебе вибір?” [3, с. 213].

15) І Білозуб, як Ракша „розслідує” подумки мотиви та причини вбивства Рекса – „значить Рекс не сам повісився” [3, с. 302].

16) Цікаво також, що обидва герої здатні змінитися, „перемінитися”, заради однієї жінки – Ліліт. Так, Ракша коли „...знову взяв її, як стерво... але з любов’ю, наче переламався десь посередині. І чим більше він усвідомлював залежність від цієї жінки. Тим більше йому хотілося з нею. В ній, і ще будь-де. І що завгодно” [3, с. 241]. А Білозуб на певну мить навіть вирішує для себе, що „перестане убивати” [3, с. 373]. Адже ця жінка „... створена для нього, і більше ні для кого” [3, с. 377]; „це те, що він чекав все життя” [3, с. 373].

Пізніше і Ліліт, і сам Білозуб неодноразово помічатимуть риси подібності. Вона, як і Йван, „довго потерпала від нестачі любові” [3, с. 282]. Їхні батьки „полюбляли полювання” [3, с. 284], були диктаторами у вихованні власних дітей, бо „були катюгами за покликанням” [3, с. 289] та померли у тяжких муках. Також Ліліт, як і Білозуб, „полюбляла гроші, бо це твердиня, навколо якої все крутиться, розламується, розтирається на порох жорнами все, що вона плекала, охоплюючи ореолом страждань...” [3, с. 289].

І тому Ліліт була переконана – „Зараз напевне Ліліт знала, хто той чоловік. Вона була впевнена, що щось поєднує її з ним. Якась таємниця” [3, с. 329]. А тому „в часі Ліліт почала підозрювати, що чоловік цей зовсім не той, кого розшукувала стотисячна армія ментів...” [3, с. 369]. І коли „вони танцювали повільно, притиснувшись, наче вимагаючи або намагаючися щось відібрати важливе один в одного, вирвати шматочок трепетного життя, що поділене людиною на секунди, на хвилини, на пори року” [3, с. 369].

Письменник неодноразово натякає і на подібність обох героїв до падших ангелів – „як і кожній жінці, якій бажається бути небом, а сутність її тягне на землю; як колись далека її прародительниця за гріхи вигнана була з Едему” [3, с. 289]; „Іван плив між столиків, сповнений власного благородства... напевне, він один із янголів, посланий Богом на цю землю” [3, с.270], ні „він помічник, він зняряддя Вельзувела, Сатани, він Антихриста провісник...” [3, с. 278]. І як відзначала Н. Зборовська „Ліліт з гіпертрофованою мазохістською сексуальністю та Іван Білозуб з гіпертрофованою садистською сексуальністю на мить створюють ідеальну спілку Сатани” [2, с. 61].

Ще з однією жінкою Іван був „створений для сумісної судьби”. Він „виявився ідеалом її душі, дитячих, дівочих мрій, хоча дівчина навряд чи здогадувалася, що їх насправді єднає” [3, с. 255]. Це була Ольга Пінчукова. Вони ніби доповнювали одне одного. Бо після чергових убивств „його рятувала Ольга, що чекала на нього...” [3, с. 256], а „Іван дбайливо відмочував її у ванній, похмеляв, клав у ліжко...” [3, с. 258].

У певні моменти життя Білозуба описано його двійництво і з інтернатівськими друзями – Рексом та Шестеровим.

Так, Рекс „потрапив до інтернату за таку ж провину, що і Білозуб” [3, с. 164]. Наділений герої і „злочинною” спадковістю – „сусіди тільки похилитали головами: весь у бабу, та свого приймака отруїла тільки за те, що на людях той непоштиво обізвася про неї та сина” [3, с. 164]. А також, окрім всього, Іван Білозуб „відчував неабияку повагу до Рекса за його...жадобу до грошей” [3, с. 176]. Схильні герої і до гомосексуалізму – „Рекс понадився тягати в чулана хлопчаків з меншого класу...” [3, с. 176], а Білозуб деякий час мешкав із Річчі. Однаковий і фінал життя чекав на них попереду – „Рекс не сам повісився” [3, с. 302], Білозуба в камері задушить Рагодан.

З Шестеровим у головного героя була спільна мрія – „розбагатіти за будь-яку ціну. І першим кроком до багатства вони вибрали Рекса” [3, с. 247]. А тому Іван „прийняв його дружбі відразу, чоловіка сильного, справді мужнього, якого цікавили дівчата і який поволі потянув його в інший бік, навчивши не боятися, відповідати ударом на удар...” [3, с. 247]. Обоє героїв „пережили” і згвалтування – „Шестеров з доброї волі віддався фізруку Пилиповичу (...) І його, Івана Білозуба, не оминула ця доля” [3, с. 302].

О. Ульяненко в романі описує злочиння банд Ромодана, безчинства Китайця, які разом відображають спотворену сутність існування Білозуба. Він один постає двійником до цілої групи людей.

Оригінальним авторським прийомом стає і змалювання „двійництва” самого головного героя. При чому це могло відбуватися за двома сценаріями – „А він сидів на дзигликові і чекав, що по нього чи за ним з’явилося щось, те, котре входило в його тіло з приємною і соложавою млівотою. І тоді він оживав (...) Іван Білозуб заверещав не своїм гласом, забулькотів утробним голосом, подібним на тваринячий, бризжав піною, закотивши очі...” [3, с. 335]; „...стоїть він на майданчику серед ... троянд, ... у світлих, салатого кольору, бездоганно випрасуваних штанях, у голубій сорочці, з акуратними латочками, білими стьожками, стоячим комірцем, світловолосий, ще з мокрим волоссям, і зачіска навіювала про добропорядність, затишок, безтурботність, невимовну радість і захоплення життям” [3, с. 125].

Із річчі Івана „захоплював тільки здоровий, справжній чоловічий секс, ...” [3, с. 327]; поїдання людської плоті „куди дівати покійників (...) ти хочеш ... А не викидати їх собакам” [3, с. 327] До Річчі приходить і містичне „щось”, яке спонукає, як і Білозуба, до активної дії – „щось

шепнуло, дмухнуло йому над вухом, і він з усієї сили, як тільки міг, ударив жінку, ногою в живіт” [3, с. 367]. Чує Річчі, подібно до Івана і „голоси” – „Голос сказав: „Розріж їй яремну...” [3, с. 368].

І вбивство жінки Річчі здійснює наслідуючи Білозуба – „Він повинен поводитися, як герой,... бо Іван тоді покине його. Він Річчі, буде сильним” [3, с. 370].

Васькович розтягує в часі зустріч з Ракшею, не має бажання поновити його на колишній посаді, а тому стає невільним двійником головного героя, даючи ніби негласний дозвіл на злочини. Цю думку підтверджує і баба Ориська: „Иди, сатано. Ти служиш Сатані...” [3, с. 345]. А ще Васьковичу подобається та ж жінка, що і Білозубу – „Він уявляв себе перед Ліліт, – всю ніжну, бархатисту, відкрити для пестоців” [3, с. 316]. Але до останнього генерал не хотів „впускати” в себе маніяка, бо „все пустив плином. Як заманеться” [3, с. 344]. І тому „горілка не допомагала. Іноді він вживав морфій. Потім знову тушив горілкою, дозуючи з кокаїном” [3, с. 344].

Роман побудовано таким чином, що навіть читач може стати на певну мить „маніяком”, тобто відчути його присутність у собі, – „Люди розповідали неохоче, здебільше брехали. Але Ракша не обурювався, бо знав, що більшість його співгромадян, разом з ним, уражені брехнею” [3, с. 360].

Але не тільки всі герої роману постають двійниками Івана Білозуба, сам він також постає двійником „Дофіна Сатани”, „він помічник, він зняряддя Вельзувула, Сатани, він Антихриста провісник...” [3, с. 278], „він один із янголів, посланий Богом на цю землю” [3, с. 270].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що роман О. Ульяненка „Дофін Сатани” є унікальним з багатьох точок зору – стилістики, жанру, авторського задуму, а також, безперечно, і суцільного „двійництва” героїв. Адже всі герої твору постають у певні періоди, у більшій чи меншій мірі „двійниками” головного героя-маніяка. Але сюжетна лінія роману побудована ще й таким чином, що „двійником” Білозуба стає сам письменник. Цей прийом дозволяє йому глибше „пізнати сутність злочинця та якомога правдивіше показати його життєву історію для читача. Останній же, у свою чергу, також має всі можливості „відкрити” в собі темні місця своєї душі та перевірити наявність „існування” у ній майбутнього маніяка.

Варто зауважити також, що тема „двійництва” героїв наявна і в інших творах цього письменника. Але розмова про них стане темою вже наступних публікацій.

Список використаної літератури

1. Ульяненко О. Без цензури: інтерв'ю / Олесь Ульяненко / [упоряд. М. Слабошпицький, О. Слобошпицька]. – К.: „Махаон–Україна”, 2011. – 375с. **2. Зборовська Н.** Архетип Сатани в українському модернізмі кінця ХХ ст. (за повістю О. Забужко „Казка про калинову

сопілку” та романом О.Ульяненка „Дофін Сатани”) / Ніла Зборовська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць / ред.кол.Поліщук Я.О. та ін. – Рівне, 2004. – Вип. XIII. – С. 54–61.

3. Ульяненко О. Сталінка; Дофін Сатани: романи / Олесь Ульяненко. – Харків. – Фоліо, 2003. – 382 с.

Тендітна Н. М. „Двійництво героїв у романі О. Ульяненка „Дофін Сатани”

Стаття Н. Тендітної „Двійництво героїв у романі О. Ульяненка „Дофін Сатани” продовжує ряд публікацій, спрямованих на різнобічне дослідження творчості зазначеного письменника. Сам О. Ульяненко неодноразово визначав цей твір, як один із кращих. А тому цікавим видається спостереження „двійництва”, у першу чергу, автора, який за творчим задумом „впустив” у себе маняка, але тримав його за „горло”. Бо хотів показати для широкого загалу, як із цим злом можна боротися. І, насамперед, для тих людей, які потенційно можуть стати маніяками. Сюжетна лінія роману побудована ще й таким чином, що „двійником” Білозуба стає сам письменник. Цей прийом дозволяє йому глибше „пізнати сутність злочинця та якомога правдивіше показати його життєву історію для читача. Останній же, у свою чергу, також має всі можливості „відкрити” в собі темні місця своєї душі та перевірити наявність „існування” в ній майбутнього маніяка.

Ключові слова: двійництво, наслідування, спадковість, злочин, маніяк, перевтілення.

Тендіна Н. Н. Двоичество героев в романе О. Ульяненка „Дофин Сатаны”

Статья Н.Тендиной „Двоичество героев в романе О. Ульяненка „Дофин Сатаны” продолжает ряд публикаций, направленных на разностороннее изучение творчества указанного писателя. Сам О. Ульяненко неоднократно называл это произведение, как одно из лучших. Поэтому интересно понаблюдать за двоичеством, в первую очередь, самого автора, который за творческим замыслом „впустил” в себя маньяка, но держал его „за горло”. Поэтому что хотел показать для широкой аудитории методы борьбы с этим злом. И, главным образом, для тех людей, которые потенциально могут ими стать. Сюжетная линия романа построена еще таким образом, что „двойником” Белозуба становится сам писатель. Этот прием позволяет ему глубже „познать сущность преступника и можно правдивее показать его жизненную историю для читателя. Последний же, в свою очередь, также имеет все возможности „открыть” в себе темные места своей души и проверить наличие „существование” в ней будущего маньяка.

Ключевые слова: двоичество, наследование, наследственность, преступление, маньяк, перевоплощение.

Tenditna N. N. „Duality of Heroes in the Novel of O. Ul’yanenko „Dauphin of Satan”

Article of N. Tenditna „Duality of heroes in the novel of O. Ul’yanenko „Dauphin of Satan” continues the row of publications, directed on scalene research of creation of the noted writer. The plot of „Dauphin of Satan” is based on the disclosure of brutal murders, long carries of the main character John Bilozub. Although the novel traces the history of serial killer maniac, but O. Ulyanenko in artistic structure connects the story of each character with a history of criminals who cross in a relationship, time, spontaneous connections or very long conversation, be language, sympathy or hostility vice versa. What is interesting, each of the characters to a greater or lesser extent, in more or less time is similar to the protagonist. That one is „double” maniac for a while. O. Ul’yanenko determined this work repeatedly, as one of the best. And that is why interesting is seemed by the supervision of „duality”, in the first turn, author which after a creative project „admitted” for itself a maniac, but held him „on a throat”. Because wanted to rotin for wide public, as it is possible to fight with this evil. And, above all things, for those people which can become maniacs potentially. The storyline of the novel is also built in such a way that the „double” Bilozub is the writer himself. This technique allows him deeply „know the nature of the offender as truthful and show his life story to the reader. The latter, in turn, has the opportunity to „open” a dark place of my soul and check „existence” in her future maniac.

Keywords: duality, inheritance, heredity, crime, maniac, reincarnation

Стаття надійшла до редакції 01.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О.О.

УДК 811.115’373’36

М. Ю. Шкуропат

**РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ
ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА „ERASURE”**

Современный американский писатель, автор экспериментальной интеллектуальной прозы, Персиваль Эверетт мало известен украинской профессионально читающей публике. На русский язык были переведены только два из двадцати его романов. Роман Erasure (2001 г), о котором здесь пойдет речь, еще не издавался на постсоветском пространстве, хотя именно этот роман привлек к Эверетту особое внимание критики и СМИ, подтвердив репутацию серьезного автора с острым взглядом на проблемы американского общества и устойчивыми творческими принципами. По

оценкам американских периодических изданий, произведения Персиваля Эверетта мастерски написаны, отличаются тонкой иронией, остроумной сатирой и изобилуют массой интеллектуальных загадок, которыми автор бросает вызов подготовленным читателям.

Роман *Erasure* представляет собой добротный образец прозы со всем набором базовых элементов поэтики постмодерна, включающих нарочитую хаотичность композиции, фрагментарность дискурса, наличие множества прямых и скрытых цитаций. П. Эверетт использует произведения, классиков афроамериканской литературы XX века Ричарда Райта, Ральфа Эллисона, Элис Вокер в качестве метатекста, чтобы художественно скрестить с ними шпаги, то есть используя „двойное кодирование“ спародировать их стилистику и содержание. Своим произведением П. Эверетт, с одной стороны, восстает против стереотипного восприятия современных афроамериканских авторов читателями и литературными критиками, с другой стороны показывает их бессилие в противодействии ожиданиям тривиальной культуры и машине издательского бизнеса. В данной работе мы проанализируем использование приема двойного кодирования или двойничества.

Буквально в первом абзаце повествования автор сообщает, что его главный герой – писатель Тесалониус Эллисон, семейное прозвище Монк (Прозвище Монк, с англ. monk – монах, можно понимать как тот, кто не в миру, или не с миром), что уже предполагает раздвоение личности [1, с. 1]. Писатель Монк, как и сам автор П. Эверетт, пишет интеллектуальную прозу и достаточно известен, но, как иронично указано в романе, „widely unread (широко нечитаем)“ (Здесь и далее перевод наш. – М. Ш) [1, с. 225], и поэтому не популярен у издателей. Он находится на грани творческого отчаяния в частности потому, что его последний „настоящий“ роман был семнадцать раз отвергнут издательствами по причине сложности для массового читателя и неудобства для рынка, где критерием успешности считается хорошая продаваемость. Издательства упрекают Монка в недостаточной „черноте“ („You’re not *black* enough“) [1, с. 43], то есть недостаточно ярко выраженной расовой принадлежности, отсутствию в его произведениях стереотипных элементов негритянской литературы. Точкой кипения становится всячески популяризируемый в СМИ успешный литературный проект некой писательницы Хуаниты Мэй Дженкинс „We’s Lives in Da Ghetto“ („It’s sold like crazy“ Книга продавалась безумно хорошо.) [1, с. 43]. Монк назвал эту книгу, лишённую каких-либо художественных достоинств, „пощечиной“ („This book was a real slap in the face“ [1, с. 29]). В качестве творческого протеста Монк пишет роман „My Pafology“ – жесткую литературную пародию, скроенную по стандартам коммерческой литературы: примитивный сюжет, хронически безработный гиперсексуальный герой, на каждой странице кровавая драка, сцена насилия или грубого секса, конфликт между социальными слоями, и обязательный элемент –

преступление на сексуальной почве, приведшее к преследованию героя полицией. Отдельное слово о языке, „роман в романе” написан на диалекте *ebonic* (другой термин – афроамериканский английский жаргон African American Vernacular English (AAVE), диалект, резко отличающийся от стандартного американского английского по грамматическим, фонетическим и лексическим нормам) – грубый, перенасыщенный вульгарной лексикой ненормативный язык, относительно использования которого герой Эверетта признается: „I didn't sound like that, my father didn't sound like that, my mother didn't sound like that...” (Я так не говорил, и отец мой так не говорил, и мать моя так не говорила...) [1, с. 62]. Чувство профессионального достоинства и ответственности не позволяют Монку признать своим подобное творение, поэтому авторство приписывается несуществующему двойнику Стэгу (имя Стэг можно рассматривать как говорящее, от английского stag – олень-самец, употребляется также в разговорной речи отношении мужчин- холостяков, холостяцких вечеринок) Лэю: „I wrote this novel, a book on which I knew I could never put my name. (Я написал эту книгу, хотя я и никогда не смогу поставить на ней свое имя!) [1, с. 62]. Совершенно предсказуемо, вызывающая книга мгновенно заинтересовала издательства, была успешно продана и быстро стала бестселлером.

Мы уже можем проследить несколько удвоений. В художественном мире романа „Erasure”, роман в романе „My Pafology” выступает двойником романа „We's Lives in Da Ghetto”. В то же время критики романа „Erasure” утверждают, что „My Pafology” является пародией на роман Ричарда Райта „Native Son” [2, с. 57]. То есть, герой Эверетта вступает в творческий диалог с современником, а сам автор „Erasure” – в заочную дискуссию с именитым предшественником, Р. Райтом. Это удвоение позволяет и герою-писателю и самому автору выразить свою творческую позицию по отношению к стереотипному восприятию чернокожих авторов белой американской общественностью.

Кроме творческого протеста, мотивом к написанию настоящего „черного” романа для Монка стала безысходная финансовая ситуация, возникшая в связи с семейными проблемами – убийством сестры и болезнью матери („All this for money” Это все только ради денег) [1, с. 247]. Поначалу фальшивка-двойник воспринимается Монком как маска, которую он одевал для эффективного общения с миром издательской индустрии, никакого раздвоения психики не наблюдается. Герой не продает самого себя в творческое рабство, сохраняя контроль над собственной личностью и творческими принципами, всячески отстраняется от Стэга, не допускает даже внешнего уподобления двойнику. То есть отношения „Я – Другой” развиваются по принципу независимости, человек и его двойник не пересекаются ни в каких плоскостях, что соответствует формуле „Я ≠ Другой”. Монк играет в ролевую игру („The game was becoming fun” [1, с. 207]), общаясь с издателем по телефону и встречаясь с представителем киноиндустрии,

его забавляет „переодевание ” в Стэга Лея.

В качестве одного из художественных приемов, раскрывающих тему двойничества, традиционно выступает прием „зеркала”. Зеркало в романе Egasure функционирует как объективный судья и экран правды. Зеркало дает возможность разделить „Я” на „Я и Другого”, позволяет взглянуть на себя со стороны, или увидеть „Другое Я”. [3, с 27]. В романе Эверетта зеркало как художественная деталь появляется каждый раз, когда герою нужно оценить себя в отношении с Другим, своим несуществующим двойником. Герой использует зеркало как объект, отражающий его второе “Я” , как судью в межсубъектных отношениях „Я – не Я”, „Я = Другой”, „Я ≠ не Другой”. В зеркале герой находит подтверждение если не внешних, то внутренних изменений когда его охватывает чувство вины: „I have often stared into the mirror and considered the difference between the following statements (Часто, уставившись в зеркало, я пытался понять разницу между утверждениями):

- (1) He looked guilty. (Он выглядел виноватым.)
- (2) He seemed guilty. (Он казался виноватым.)
- (3) He appears guilty. (Кажется, он виноват.)
- (4) He is guilty. (Он виновен)” [1, с. 207].

Мотив оправдания себя перед своим отражением в зеркале („I was able to look at my face in the mirror” [1, с. 209]), реализуется только после того, как герой сформулировал для себя принцип различия между искусством и ремеслом, согласно которому „the novel, so called” роман *My Pafology* был не произведением искусства, а функциональным приспособлением, все же его появление могло рассматриваться как предупреждение или могильный камень автору („my having designed it not as a work of art, but as a functional device, its appearance a thing to behold, but more a thing to mark, a warning perhaps, a gravestone certainly” [1, с. 209]). Фактически ему не давала покоя уже состоявшаяся сделка – сделка о продаже писательского ремесла с непреодолимо притягательными гонорарами, и постепенно нарастающая угроза поглощения интеллектуального писателя Монка „чертилой” Стэгом. Удовольствие от получения чеков со многими нулями было ничуть не меньшим, чем от качественно сделанной работы.

Перед встречей с кинопродюсером по поводу продажи прав на экранизацию романа за три миллиона долларов, Монк тщательно искал в себе образ Стэга, репетировал его поведение и подбирал одежду, „but couldn't bring himself to leave it on for more than a few seconds at a time (но не мог заставить себя остаться в нем более чем на пару секунд)”, и снова обратился к зеркалу как к арбитру „Who are you trying to fool?” he asked the mirror („Кого ты хочешь обмануть?”,- он спросил у зеркала)” [1, с. 216]. Этот эпизод знаменует паритетное равновесие между двойниками. На встречу собирался Монк, а пошел Стэг Лей. Кинопродюсер получил эффект обманутого ожидания, он был готов ко

встрече с грубым и неотесанным автором бестселлера, с тюремным прошлым, а „писатель” Стэг демонстрировал приятные манеры, образцовую речь и тонкие гастрономические предпочтения. В этом случае Монк противостоит Стэгу, что соответствует формуле „Я ≠ Другой”.

Поскольку роман „My Pafology” в руках машины издательского бизнеса обрел самостоятельную жизнь, а это предполагало пройти через весь механизм рекламной кампании с участием автора, Монк все больше тяготеет ролью Стэга, опасаясь ему уподобиться. Он даже устроил бурную сцену и порвал отношения с девушкой, у которой неожиданно обнаружился бестселлер Хуаниты Дженкинс не для того, чтобы проучить ее за отсутствие читательского вкуса, а потому что книга напомнила ему, кем он тайно стал: „the book reminded me of what I had become, however covert” [1, с. 221]

Чтобы усилить мотив раздвоения, Эверетт делает писателя Телониуса Эллисона-Монка членом жюри национального литературного конкурса, в финал которого попадает книга *My Pafology*, окончательно переименованная по настоянию автора, Стэга Лея, в *Fuck*. Таким образом, Монк оказывается перед сложным выбором: либо признать, что он, писатель с высокими творческими принципами Телониус Эверетт и есть автор низкопробного бестселлера Стэг Лей, либо дисквалифицировать свое же произведение, не выдавая себя: „Dilemma: I refused to admit that I, Thelonius Ellison, was also Stag R. Leigh, author of *Fuck*. But yet here was the book. I couldn't disqualify myself, because I would betray my secret” [1, с. 233]. Монка преследует страх и отчаяние от того, что запущенный ним самим процесс необратим. С его сознанием происходят удивительные вещи, оно не просто раздваивается, но утраивается. Нужно отдать должное блестящему мастерству Эверетта использовать иронию: „Thelonious and Monk and Stag Leigh made the trip to New York together, on the same flight, and, sadly, on the same seat” („Телониус, Монк и Стэг Лей летели в Нью Йорк одним рейсом и, как ни печально, на одном посадочном месте”) [1, с. 238]. Герой прямо сообщает о ситуации, близкой к „actual condition of dual personalities” (действительному раздвоению личности). Все три имени относятся к одному человеку, он известный писатель и уважаемый преподаватель университета Телониус Эллисон по паспорту, Монк в домашнем обращении и для друзей, а Стэг – антипод высокоинтеллектуального Телониуса Эллисона, автор постыдного романа *Fuck*.

Тревожные симптомы раздвоения психики героя продолжают встречаться членам жюри, где Монк вынужден играть роль критика своего же творения, и ему кажется, что дискуссия с восторженными откликами о книге *Fuck* инсценирована критиками специально для него:

„Have you read *Fuck* yet?” she asked. („Вы уже читали *Fuck*?” спросила она.)

All had, except Singmarsen. (Все читали, за исключением Сингмарсена.)

„What about you?” Harnet asked me. („А вы?” – спросил меня Харнет.)
„I looked at it,” I said. „It didn’t capture me.” („Я просмотрел”, – сказал я.
„Он меня не захватил”).
„Oh, I thought it was just marvelous,” said Hoover. („О, мне он показался просто изумительным”, сказал Гувер.)
„A gutsy piece of work,” from Tomad. („Дерзкое произведение”, – от Томада.)
„I have to agree” Harnet said. „I think it’s the strongest African American novel I’ve read in a long time.” („Я вынужден согласиться”, – сказал Харнет. „Я считаю, что это самый сильный афроамериканский роман из тех, что я когда-либо читал”).
„I look forward to reading it,” Singmarsen said. („Никак не дождусь прочтения”, – сказал Сингмарсен.)
„I suspect it will at least be on our list of twenty,” Harnet said. („Я подозреваю, что, он должен попасть, по крайней мере, в нашу двадцатку лучших”, сказал Харнет.)
„I should think so,” Hoover said. („Я тоже так думаю”, – сказал Гувер.)
„I guess I’ll have to give it a reading,” said I. My spirit couldn’t have been more deflated. My feet felt leaden, my stomach hollow, my hands cold. Nothing could have been more frightening or objectionable to me. („Видно, и мне придется его почитать”, – сказал я. Я никогда не чувствовал себя более угнетенным. Ноги мои налились свинцом, в животе было пусто, руки заледенели. Ничто не могло быть более пугающим и нежелательным для меня.) [1, с. 238].

Запущенная издательством рекламная компания привела новый бестселлер, („despite its title” несмотря на неблагозвучное название), сначала в читательский список престижного клуба Кении Данстон¹, а затем ее автора, Стэга Лея на ее же популярное ток-шоу. Для участия в шоу писатель Монк прибегает к полному маскараду, перевоплощению в своего антипода Стэга Лея. Он подчеркнуто одевается во все черное „черные туфли, черные брюки, черную водолазку, черную бороду, черную фетровую шляпу”, далее добавляются еще и темные очки, поскольку, согласно ожиданиям публики, автор такого, выразительного „черного” романа должен быть черен „from toe to top of head, from

¹ Художественный аналог реально существующего книжного клуба Опри Винфри. Сам автор крайне негативно относится к подобного рода книжным клубам. В одном из интервью Эверетт объяснил свою позицию: “I am artistically offended by that kind of thing. That anybody can claim to vet art and then feed it to the public seems to me pretentious, portentous, and probably pernicious and vile. And I won't participate in it” (Меня как художника сильно оскорбляют такие вещи. То, что кто-либо рассматривает искусство, а затем скармливает его обществу, я считаю претенциозным, зловещим, и, вероятно, пагубным и подлым. И я не буду в этом участвовать”) [4, с. 245]. В другом интервью он еще более категоричен: „Oprah should stay the fuck out of literature and stop pretending she knows anything about it (Опре стоило бы подальше держаться от литературы и перестать притворяться, что она в ней что-то понимает)” [5, с. 245].

shoulder to shoulder, from now until both ends of time” (с головы до пят, от плеча к плечу, от настоящего времени и до конца всех времен) [1, с. 245]. Литературный агент Монка перед началом шоу предполагает, что когда все закончится, и все карты будут раскрыты, вся эта история с романом *Fuck* поможет повысить продажи книг, написанных Монком ранее, Монк и мысли такой не допускает „No one is ever going to know that I wrote that piece of shit” (Никто и никогда не узнает, что это я написал этот кусок дерьма) [1, с. 247]. Этим заявлением еще раз подчеркивается намерение противостоять поглощению своего Я Другим, отстраниться от своего антипода Стэга Лея, хотя предчувствует, что Стэг способен завладеть им, как следует из диалога с агентом:

„All this for money,” I said. („Все это ради денег”, – сказал я.)

Yul nodded laughing. (Юл, смеясь, кивнул.)

„Maybe not,” I said. („А возможно и нет”, – сказал я.)

„Meaning?” („То есть?”)

I shook my head. „I don’t know.” (Я покачал головой. „Не знаю”)

[1, с. 252]

Ток-шоу в романе удваиваются дважды. В первой паре противопоставляются шоу авторов двух бестселлеров Хуаниты Мэй Дженкинс, в формате „триумф американской мечты”, и Стэга Лея, которое оказывается на грани провала, потому что автор бестселлера не желает делиться творческими и личными секретами. Ситуацию спасает публичное чтение фрагмента романа, при котором вся нецензурная лексика заглушается сигналом „Веер (пип)” и восторженный комментарий ведущей, что подобный язык способствует живости изложения. Монк осознает, что его порождение ждет действительно ошеломляющий успех, если эстетический вкус критиков и публики опустился до такого уровня. Он опускает голову, пытаясь разглядеть свое отражение на гладкой поверхности кожи туфель („my reflection in the leather of my shoes” [1, с. 252]). Здесь снова возникает мотив зеркала, важный для реализации приема двойничества. Глядя на свое отражение, Монк хочет убедиться, что Стэг не овладел им, что отражение покажет его лицо, Монка, а не его антипод.

Ближе к кульминации романа, Эверетт усиливает противостояние „Я – Другой”. После шоу и встречи с жюри Монк на грани самоубийства, он выбирает из двух вариантов – сунуть голову в духовку и отравиться газом, или воспользоваться пистолетом отца. Останавливает его опасение, что если суицид не удастся и его успеют спасти, то очнувшись после длительной комы он увидит на запястье идентификационный браслет с именем своего двойника Стэга Лея [1, с. 253]. С этого момента отношения Монка со своим двойником развиваются уже по формуле „Я и Другой – враги”. Как пишет В.П. Визгин „Есть возможность как гармонизации отношений Одного и Другого, „своего” и „чужого”, так и их прямой или прикровенной вражды” [5, с. 751]. Героем овладевает безудержное желание найти и убить человека по имени Стэг Лей, хотя он

вполне отдаёт себе отчет, что такого человека просто не существует, что „...he was me. I had not only made him but I had made him well enough that he created a work of so-called art” (он и есть я) [1, с. 259]. Напряжение достигает предела, когда писатель Монк принимает решение: „I had to defeat myself to save my self, my own identity. I had to pass a spear through the mouth of my own creation, silence him forever, kill him, press him down a dark hole and have the world admit that he never existed” (Я должен был победить себя, чтобы сохранить себя, свою идентичность. Я должен был копьем пронзить глотку своему собственному творению, заставить его замолчать навсегда, убить его, вжать его в темную дыру, и заставить мир признать, что его никогда не существовало) [1, с. 259].

Зеркало появляется дважды в кульминации романа. Первый раз герой рассматривает свое отражение в зеркале и одновременно предается саморефлексии: „I had managed to take myself, the writer, reconfigure myself, then disintegrate myself” (Мне удалось взять себя, писателя, перечеркнуть себя, потом разложить себя на части) [1, с. 257]. Отражение в зеркале неожиданно показало обнаженного мужчину без мужского естества. Писатель в ужасе понимает, что он совершил над собой, образно говоря, „творческую кастрацию”. В физическом плане он лишился отличительного признака пола, а в творческом – своего эстетического стержня, признака индивидуальности, и должен теперь за это поплатиться, ведь как физически неполноценный мужчина лишается возможности репродукции, так и творчески „кастрированный” писатель – возможности продуцировать творческий продукт. Приходит сознание, что себя нужно спасать, хоть это и означало, что для этого себя сначала нужно потерять: „I had to rescue myself and that meant, it was ever so clear for a very brief moment, losing myself” [1, с. 259]. Последствия не замедлили сказаться: после хвалебной рецензии в *New York Times* на роман *Fuck* и объявления его номером один в списке бестселлеров, Монк на грани сумасшествия („I was near delirium” [1, с. 259]) признается в своем творческом бессилии: „I sat up all night for several nights, pretending to look over my notes for a *real* novel” (Я просидел несколько бессонных ночей кряду, притворяясь, что тщательно изучаю наброски к моему *настоящему* роману) [1, с. 259]. Герой Эверетта нащупывает психологически опорную для себя площадку в мифе о Дедале и Икаре: „I recalled the Icarus myth and pointed out to myself that whereas Icarus did plummet to earth, Daedalus in fact flew (Я вспомнил миф об Икаре и отметил про себя, что в то время как Икар действительно рухнул на землю, Дедал все же полетел)” [1, с. 259]. Древний миф вселил надежду, что он, писатель Монк, породитель своего фальшивого двойника Стэга, сможет выпутаться, если Стэг будет уничтожен.

Эверетт настойчиво нагнетает психологическое напряжение своего героя к кульминации книги. Он приводит рассуждения Монка, которыми очередной раз подчеркивается категорическое неудовлетворение от выхода новой книги и ее ошеломительного успеха у критиков: „Life was

the same. I had a new book out, but no one, thank god, knew it was mine. And the damn thing was doing well, very well, enormously well. I read many books that I thought were fine, but my fellow judges would hear non of it” [1, с. 253]. Далее герой видит сон, в котором его преследуют нацистские солдаты, он прячется и из укрытия наблюдает, как нацисты вспарывают художественное полотно „Звездная ночь” (очевидно речь идет о картине Ван Гога *Starry Night*). Это действие отражается резкой болью в животе писателя, он хватается за живот и видит кровь на ладони. Далее следует сжигание картины, пламя опалает скрывающегося, провоцирует его невольный выкрик и обнаружение нацистами его местоположения. Критичность ситуации, даже во сне, заставляет героя защищаться, он начинает палить по уничтожителям искусства из неожиданно оказавшегося рядом автомата. К реальности героя возвращает вопрос, заданный немецким солдатом „Wie Heisen Sie?” (Как Ваше имя?), на который у Монка нет ответа („And I didn’t know”) [1, с. 253]. Сон знаменует предел психологической борьбы с Другим в себе, с утратой самоидентичности, невозможностью отделить себя, создателя культурных ценностей, от Другого, собственного негативного инварианта, разрушающего сами принципы творчества своего положительного Я. Анализируя поэтику сна, М. М. Бахтин писал, что „человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном” [7, с. 198]. Во сне к герою Эверетта приходит понимание, что сколько не прячься, все равно будешь раскрыт, но если у тебя есть оружие – защищайся.

Отдавая Монку должное, нужно сказать, что он до конца отстаивает принципы искусства на финальной встрече членов жюри, когда из пяти финалистов, названных „cream of the crop” (сливки, лучшие из лучших) выбирается победитель национального конкурса: „It’s not that it’s a bad novel. It’s no novel at all. It’s a failed conception, an unformed fetus, seed cast into the sand, a hand without fingers, a word with no vowels. It’s offensive, poorly written, racist and mindless” („Нельзя сказать, что это плохой роман. Это не роман вообще. Это не удавшаяся концепция, неоформленный плод, семя, брошенное в песок, рука без пальцев, слово без гласных. Он оскорбительный, плохо написанный, расистский и бессмысленный” [1, с. 261]) и выносит справедливый вердикт „It’s no art at all” („Это совершенно не искусство”) совсем отказавшись участвовать в голосовании. Чтобы довести иронию до конца, Эверетт предоставляет право решающего голоса в поддержку „художественных достоинств” романа *Fuck*, тому самому критику, который ранее пренебрежительно отверг высокоинтеллектуальный, блестяще написанный и композиционно выстроенный “настоящий роман” писателя Т. Еллисона-Монка по причине его трудности для рынка: „It’s challenging and masterfully written and constructed, but who wants to read this shit? It’s too difficult for the market” [1, с. 42].

Зеркало как необходимый элемент реализации приема двойничества появляется еще раз в самой кульминации романа – на церемонии вручения национальной премии в области литературы. После объявления победителя Монк находит в себе силы подняться на сцену, как в наркотическом тумане видя лица своих родителей, школьного библиотекаря и множество лиц из прошлого и настоящего, когда какой-то маленький мальчик „perhaps me as a boy (возможно даже я в детстве)” [1, с. 264] протягивает ему зеркало, в котором он узнает не себя, а антипода Стэга. Сознание героя не выдерживает напряжения, в нем сливаются реальность со множеством устремленных на него глаз и камер, литературный сюжет, его собственная жизнь, и происходит публичное отождествление себя со Стэгом. Открытый финал романа Эверетта представляет точную копию финала романа в романе *Fuck*, как свидетельство того, что вымышленный автор бестселлера завладевает своим автором – писателем Монком. Таким образом завершение межсубъектных отношений происходит по формуле „Я = Другой”.

Остается разобраться, с какой целью автор использует прием двойничества в произведении. Можно предположить, что двойственность, художественно осмысленная писателем, проявлялась чрезвычайно резко и в его собственном сознании. В своем творчестве он лишь раскрывает перед читателями свою двойственность под масками своего героя и его двойника. Любое произведение не может не нести в себе следов присутствия автора. „Присутствие автора принято называть исповедальностью. Исповедальность – это один из способов максимально, не нарушая канонів художественности, выразить себя в тексте” [8, с. 7]. Диалог-исповедь происходит незадолго до финала конкурса у постели умирающей матери Монка:

Mother: What have you promised yourself?

Monk: I promised myself once that I would not compromise my art.

Mother: What a fine promise... (–Что ты пообещал себе? – Однажды я пообещал себе не компроментировать свое искусство. – Какое хорошее обещание) [1, с. 257].

Эверетт своим романом как бы исповедует о причинах, подталкивающих авторов идти на компромисс с творчеством и писать коммерческую прозу. Введение в художественный мир антипода, являющегося носителем определенных культурных и эстетических ценностей, способствует полному раскрытию образа. В данном случае вырисовывается бинарная оппозиция ценностей героя и биографического автора и антиценностей двойника. Введение двойника продиктовано необходимостью доказать „от обратного” точку зрения автора на творчество, выразить свое понимание художественности и художественных достоинств произведения.

Список використаної літератури

1. **Everett, Percival.** Erasure / Percival Everett. – Minneapolis : Graywolf Pres, 2001. – 265 p. 2. **Cannon, Uzzie Teresa.** Against the Grain : Black Masculine Narrative Insurgency in Contemporary Fiction / Uzzie Teresa Cannon. – Greensboro USA today, 2004. – 178 с. 3. **Campbell J.** The Hero of the Thousand Face / Campbell, James – New York : Median Books, 1956. – 416 p. 4. **Stewart, Anthony.** Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett / Anthony Stewart // Canadian Review of American Studies. Vol. 37. November 3, 2007. – P. 293–324. 5. **Shavers, Rone.** Interview with Percival Everett // Bomb; Summer, 2004, Issue 88, May 2004. – P. 46–49. 6. **Визгин В. П.** На пути к другому/ Владимир Павлович Визгин – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 796 с. 7. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с. 8. **Грихонина Н. В.** Роман-сповідь : поетика жанру та його трансформації в російській літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 „Теорія літератури” / Н. В. Грихоніна. – Миколаїв, 2013. – 20, [1] с.

Шкурпат М. Ю. Реалізація прийому двійництва в романі Персиваля Еверетта „Erasure”

Роман Erasure являє собою добротний зразок прози з усім набором базових елементів поетики постмодерну. Він включає в себе навмисну хаотичність композиції, фрагментарність дискурсу, наявність безлічі прямих і прихованих цитатий. У даній роботі автор аналізує використання прийому подвійного кодування або двойничества. У рамках аналізу автор звертає увагу на використання діалекту ebonics – грубого, перенасиченого вульгарною лексикою ненормативний мови. В якості одного з художніх прийомів, що розкривають тему двойничества, в романі виступає прийом „дзеркала”. Дзеркало з’являється двічі в кульмінації роману. Автор робить припущення, що подвійність, художньо осмислена письменником, виявлялася надзвичайно різко і в його власній свідомості. У своїй творчості він лише розкриває перед читачами свою двоїстість під масками свого героя і його двійника. Введення двійника продиктовано необхідністю довести "від зворотного" точку зору автора на творчість, висловити своє розуміння художності і художніх достоїнств твору.

Ключові слова: прийом двійництва, мотив дзеркала, Я та Інший, поетика постмодернізму.

Шкурпат М. Ю. Реализация приема двойничества в романе Персиваля Эверетта „Erasure”

Роман Erasure представляет собой добротный образец прозы со всем набором базовых элементов поэтики постмодерна. Он включает в себя нарочитую хаотичность композиции, фрагментарность дискурса, наличие множества прямых и скрытых цитатий. В данной работе автор анализирует использование приема двойного кодирования или

двойничества. В качестве одного из художественных приемов, раскрывающих тему двойничества, в романе выступает прием „зеркала”. Зеркало появляется дважды в кульминации романа. Автор делает предположение, что двойственность, художественно осмысленная писателем, проявлялась чрезвычайно резко и в его собственном сознании. В своем творчестве он лишь раскрывает перед читателями свою двойственность под масками своего героя и его двойника. Введение двойника продиктовано необходимостью доказать “от обратного” точку зрения автора на творчество, выразить свое понимание художественности и художественных достоинств произведения.

Ключевые слова: прием двойничества, мотив зеркала, Я и Другой, поэтика постмодернизма.

Shkuropat M. Yu. Use of doubling in Percival Everett’s Novel „Erasure”

Erasure is a novel sample of prose with the whole set of basic elements of postmodern poetics. It involves the deliberate randomness compositions fragmentation of discourse, the presence of multiple and explicit citations. In this paper, the author analyzes the use of the method of double coding or duality. The analysis of the author draws attention to the use of ebonics dialect. It is coarse, vulgar vocabulary supersaturated deviant language. As one of the artistic techniques that reveal the theme of duality in the novel advocates welcome the „mirror”. Mirror appears twice in the climax of the novel. The author makes the assumption that the duality of artistic understanding of the writer, show extremely sharp and in his own mind. In his work, he only reveals to readers his duplicity behind the masks of his character and his twin. Admission duality is used in the novel „Erasure” as a basic principle of the poetics of postmodernism, which allows the author to challenge the representatives of the publishing business and the media to condemn the stereotypes of perception of creativity of black American authors. Admission doubling helps determine the point of view of the author’s creativity in the commercialization of literature. Implementation of the technique contributes to the motif of duality mirrors. Everett his novel as a confession of the reasons pushing the authors to compromise with creativity and writing commercial fiction. Introduction to the art world antipode, which is a carrier of certain cultural and aesthetic values, promotes full disclosure of the image. In this case, the binary opposition of values emerges of a hero and biographical author and anti-values of double. The introduction of double dictated by the need to prove the "reverse" of the author on creativity, express their understanding of artistry and artistic merits of the work.

Key words: doubling, mirror motif, Me and Other, poetics of postmodernity.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л.В.

УДК 821.161.2 - 1.09 + 929

Г. О. Яковенко

**ПОЕМА ПАТРИЦІЇ КИЛИНИ „ПОЛУМ'ЯНИЙ БИК”:
ПРОЕКЦІЇ ДВІЙНИЦТВА**

Не втрачають актуальності в сучасному літературознавстві дискусії навколо творчості митців української діаспори й еміграції. Література Нью-Йоркської групи є особливим мистецьким фактом як в еволюції літературно-критичної думки, так і в царині мистецьких пошуків. Особливої уваги заслуговує поетичний доробок Патриції Килини, представниці цього літературного осередку.

Мета нашої публікації – простежити оригінальність творчої манери П. Килини на прикладі поеми „Полум'яний бик”. Об'єктом пропонованої студії є сам твір мисткині, а предметом стали його жанрові, стилістичні та проблемно-тематичні особливості.

Творчість П. Килини частково привернула увагу О. Астаф'єва, Р. Бабовала, Ю. Барабаша, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Л. Коломієць, А. Фасолі, О. Бірюкової, Ю. Денисенко та інших літературознавців, які відзначали унікальність творчої манери поетки. Однак цілісне аналітико-синтетичне дослідження творчого доробку письменниці ще попереду.

П. Килина є представницею групи „українських еміграційних поетів, яка виникла в середині 50-х ХХ ст. як співдружність митців, об'єднаних спільними поглядами на творчість, як можливість якомога повнішого самовияву творчої індивідуальності митця” [1, с. 512]. Вона є авторкою кількох україномовних поетичних збірок.

„Полум'яний бик” увійшов до збірки Патриції Килини „Рожеві міста”, яка побачила світ у 1968 році у видавництві „Сучасність”. Сам твір визначено авторкою як поема. У словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка знаходимо таку дефініцію жанру: поема – це „ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Назва „поема” загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну, статичну, героїчну, дидактичну, бурлескную, драматичну. Виникла поема на основі давніх і середньовічних героїчних пісень, сказань епопей, що уславлювали визначні історичні події. Первісна поема мала епічний характер і нерідко була тісно пов'язана з міфологічною творчістю” [2, с. 556]. Сама ж лексема походить із грецької мови і перекладається як „твір”. Укладачі літературознавчого словника-довідника також зауважують: „Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми, поема залишається найпродуктивнішою і сьогодні” [2, с. 556–557]. Однак, у книзі „Теорія літератури”, авторами якої є О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв визначення терміну

відрізняється від попереднього: „Поема... – один із жанрів ліро-епосу. Це великий віршований твір, у якому порушується важливі проблеми минулого, сучасного чи майбутнього. У поемі зливаються воедино епічні (події, сюжети, характери) і ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, ліричний герой)” [3, с. 332]. Твір „Полум’яний бик” можна назвати статичною поемою: події твору зображені барвистими картинами-наслідками. Дія прихована за високохудожніми образами, їх нагромадженням. Сюжетна лінія – це символічно зображення корида.

Корида – давнє дійство, у центрі якого бій биків, вважається традиційним іспанським видовищем, що „практикується також і в деяких інших країнах. Корида полягає у виконанні певної послідовності фігур з биком особливої породи, що зазвичай завершуються смертю бика” [4]. Є думка, що історія кориди, „сходить до бронзового віку, до іберів, що населяли Піренейський півострів і що вважали бика священною твариною (збереглися наскельні зображення биків, яким декілька тисяч років). Ймовірно, первинне вбивство бика було ритуальним. Подібні церемонії існували і в інших середземноморських народів, зокрема, у стародавніх греків” [4]. У поемі П. Килина корида – це символ постійної боротьби між людиною і обставинами життя, між людиною і долею, між антропічним та анімалістичним світами, стародавнім і сучасним тощо – усе це є символом протистояння двох протилежностей, боротьба яких є запорукою світової гармонії.

Картина кориди розбита на кілька фрагментів під такими заголовками: „міркування матадора”, „Бронзова обітниця”, „Собор одного пополудня”, „Ясніша від сонця”, „Бик серед арени”, „Рана, ясніша від сонця”, „Бик серед арени”, „Золоті роги”, „Смерть бика”.

На початку твору ми знайомимося з матадором, який має вступити в смертельний бій з биком. Власне тут треба сказати про складний анімалістичний образ надтварини, на якому базується назва поеми. Бик – тваринний символ, якому властивий будь-який культурний мікроклімат: колорит іспанського видовища, міфічність Давнього світу, романтизм християнства, світогляд техногенного часу та ін. Біль, який у тексті завдасть матадорові тварина, не визнає часових і культурних обмежень. М. Лапій стверджує: „Флористичні та анімалістичні образи можуть використовуватися для створення (чи відтворення) часо-просторового колориту” [5, с. 141].

Однак, відбиваючи у творі власні, притаманні для представників своєї нації мультикультурні коди, П. Килина пише:

і ріг прошиває стегно, мов комета, мов ракета.
Бух! Всесвіт горить – Дрезден, Рим, Едем.
Горять християнський мученик, і жид, і Атауальпа,
і буддистський монах у калю ж і бензини, „Та-та!”
і космонавти в палахкотінні ракети,
і навіть ангел з шаблею біля брами, „Та-ра-рі! Та-ра-рі!”
[6, с. 7].

Вражає колористика зорової образності, зокрема епітети „полум'яний”, „червоний”, „золотий” створюють ефект бою, видовища, пристрасті, захоплення. Значну роль архаїчності створюють елінізми, якими усіяний твір.

У першій частині твору під назвою „Міркування матадора” читач знайомиться з одним із центральних образів поеми, який розкриває свої почуття перед боєм. Прочитуючи перші ж рядки твору, ми знайомимося з настроєм митця:

Мати Божа, тепер коли я чекаю, скажи мені,
у цій хвилині тривоги, коли моє золоте гаптування
стає моїми нервам и і жилам и, скажи мені,
чому я шукаю безперестанку і не знаходжу,
чому я вперто їм камінь замість хліба,
або, краще сказавши, бо я неправду говорю, скажи,
чому я не можу відкрити серця... [6, с. 6].

Завдяки такий риторичній фігурі, як анафора, мисткинею відтворюються сумнів і вагання матадора. Синтаксичні повтори, великі складні речення з кількома граматичними центрами, ускладнені звертаннями, однорідними членами речення тощо – усе це перетворює першу частину поеми на єдиний потік думки матадора, людини в очікуванні можливої смерті. Сама ж Матір Божа набуває колориту емоційної іспанської жінки: „Ти, що рухом спідниці відводиш бика” [6, с. 6].

Експресивне тло поеми відтворюється П. Килиною завдяки стереотипам, створеним навколо іспанської культури.

У „Бронзовій обітниці” мисткиня переносить читача в ті часи, коли скінчилася латинська романтика, а світ перебуває у стані емоційного штучно-технічного сну. Настрої, які панують у другій частині, контрастують з емоційним тлом „Міркування матадора”. Зосередженість, усамітнення з сакральним, внутрішні переживання бійця-анакорета – усе це заміщується картиною загалу, де вже зникають постаті героїв, які бивають своїх биків (Минотаврів):

Цікаво! Шкода, що в нас нема Тезея.
Та ми вже не такі, а кращі, раціональні.
Маємо вегетаріанство і вічну анестезію –
у нашій світі не править старинний страх! [6, с. 6].

Убивство звіра залишається в минулому для людей, чиї інстинкти й пристрасті приспані прогресом. Цінності сучасників зазнали змін і відійшли від різнобарв'я почуттів. У творі прочитуємо:

Ми померли, не чую чи болю.
Наш маніфест – море, синє від нафти та від піни
хемікалій. [6, с. 5].

І те, що мало будь-яку цінність відходить на другий план, залишається осторонь самого життя. „Малий бронзовий бик – якась обітниця забутої жертви” наче те, заради чого проливається гаряча кров,

врешті знецінилося. Подвиг матадора став марним і вніс дисгармонію в життя людини середини ХХ ст.:

Навіть ми старші, ніж тоді, нерозумніш і, грішніш і –
ми напевно будемо покарані, мов Іпполіт у супутнику,
коли він побачив марище бика, що піднімалося із
забрудженого космосу.
О, як нас щемить бронзова обітниця,
як щемить, як нас щемить! [6, с. 6].

Цей емоційний удар повертає нас до самого матадора: „Матадор, темний і суворий на відправу”.

Вживання порівнянь відтворює в тексті інший емоційний стан героя. Собор одного пополудня символізує бій з биком, їх зустріч. Арки й дзвіниці, жаринки ладану і золотий вівар – деталі, в яких завуальовано зіткнення двох світів, – тваринного і людського, де в боротьбі має перемогти більш довершена істота.

Однак, бажане вбивство бика несподівано перетворюється на катастрофу – зникає ціла велична епоха. Людина по-суті стоїть перед вимогою адаптації до нового світу без святині й обітниці, що створює виразки на духовному тлі людства.

Проте перед тим, як здолати звіра, матадор сам зазнає ушкодження. Кривавий удар у стегно бійця можна тлумачити як періодичні удари лиха по цивілізації, оскільки частина звіра болоче увійшла в людську сутність:

Не відомо, чи Бог створив людину,
та відомо, що о людина створила крематорії,
відомо, що о серце – сталеварня на золото і тіло,
що історія – галас голоти, і попіл, і квиль [6, с. 7].

Картина жорстокості ставить під сумнів чистоту й божественність зародження людства.

Перед загибеллю тварини П. Килина відтворює внутрішній стан самого бика, який не хоче сприймати свою загибель, не вірить у неї.

Ні, я не можу вмерти, ні.
Буде пилом моя маска з золотими рогами,
та я сам, я вам кажу, не умру [6, с. 7].

Світ зникає разом зі здоланим звірем. Перед тим, як завершити своє життя, Бик відчайдушно дивується:

Як убити мене і не знищити світу?
Мої очі дивилися задовго на обрій, щоб стати обрієм.
Як стати землею, коли я вже ношу в костях зелений шпіг?
Я бачив забагато дерев, випив забагато вітрів,
задовго був вільним, щоб бути невольником; небуття [6, с. 7].

Навіювання самому собі ідеї власного безсмертя виявляються марними – бик помирає.

Досить іронічно замальовується П. Килиною мить тріумфу матадора. Мисткиня пише:

Стоїть матадор, тріумфальний, біля мертвого бика.
Немов місяць, він затемнює сонце звіра,
і довколо його голови сяє німб [6, с. 7].

Далі прочитаємо, що вбивство бика матадором є порушенням світового балансу. Коли світ стає техногенним і змінюється система цінностей, людина вже не може наблизитися до Бога. Бурлескно зображуються високі образи з минулого:

Вже ідилія з білим биком нашої Європі –
вона сидить, нервова, в кабінеті лікаря,
і каже: „Я хочу аборт. Це моє право” [6, с. 8].

Досить сумним дійством є смерть бика, яка стала межею зміни світового укладу.

Ще одне прочитання образу бика можна знайти в підсвідомих кодах твору. А. Понасенко у розвідці „Впіймання невловимого”: еротичний дискурс творчості Нью-Йоркської групи” стверджує, що образ бика, який вживає у поемі П. Килина – „це поширений у літературі та міфології символ стихійної, неконтрольованої сили, а також могутнього чоловічого начала” [7, с. 94]. Зокрема на це вказують посилання на міфопоетичну традицію, інспіровану відомою концепцією Еросу та Танатосу. Дослідник пише: „Такий символізм виявляють античні міфи, зокрема, грецькі, пов’язані з культовими діями на честь Діонісія. Згадки про кров за колірною ознакою пов’язані з пристрастю” [7, с. 94]. Власне одним із стереотипів у художній культурі навколо дійства кориди постає символіка пристрасті у стосунках між коханцями. А. Понасенко зауважує: „У культурологічному аспекті поема відзначається зв’язком з іспанськими традиціями, але текст про поєдинок матадора з биком має виразні еротичні конотації. Тема кориди розгортається в онтологічному напрямку. Простежуємо вияв трансгресивних метафор” [7, с. 94], з чим важко не погодитися. З цієї позиції є досить виправданим вкраплення міфу про Європу та Зевса, про жіночий та чоловічий першопочаток.

Щодо поезії П. Килина, М. Ревакович стверджує, що її лірика „виступає як закулісна сила, що створює напругу між символічно лібідоальною образністю й контекстом цієї образності, радше ніж виражає себе в сексуально відкритій поетичній мові” [8, с.28].

Отже, поема П. Килина „Полум’яний бик” є складним текстом із полісеміотичними кодами. Мисткиня розглядає низку глобальних питань, завуальовуючи їх у розмаїту образність. Твір вибудовано завдяки двом стрижневим концептуальним образам бика й матадора, що створюють у поемі контрастність. Творчий доробок П. Килина є складним і вимагає подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Понасенко А. Між „своїм” і „чужим” : естетичні орієнтири митців Нью-Йоркської групи / А. Понасенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. Ч. I – 2011. – № 3 (214). – С. 146–150.

2. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с. **3. Галич О. А.** Теорія літератури : [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – Вид. 4-е, стер. – К. : Либідь, 2008. – 486, [1] с. **4. Корида** // Вікіпедія : Вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Корида>. **5. Лапій М.** Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка) / М. Лапій // Українське літературознавство : Вип. 74. – 2011. – С. 140–148. **6. Килина П.** Полум'яний бик / П. Килина // Сучасність. – 1968. – № 1 (85). – С. 6–9. **7. Понасенко А. В.** „Впіймання невланного” : еротичний дискурс творчості Нью-Йоркської групи / А. В. Понасенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011 – № 17. – С. 92–96. **8. Координати** : Антологія сучасної української поезії на заході / Б. Бойчук, Б. Рубчак (упоряд.), І. Фізер (вступ. ст.). – Т. 2. – [Munch]: Сучасність, 1969. – 487 с.

Яковенко Г. О. Поема Патриції Килини „Полум'яний бик” : проєкції двійництва

У статті аналізується поема П. Килини „Полум'яний бик”, типова для творчості письменниці-модерністки. Дослідниця розглядає ліро-епічний жанр у творчому доробку яскравої представниці Нью-Йоркської групи. Вивчається образна система поеми. Авторка розвідки зосереджує увагу на принципі контрасту та міфологічності центральних образів твору. Дослідниця подає частковий аналіз окремих знакових уривків поеми. Знакові сцени кориди використовуються як символ постійної боротьби між людиною і обставинами життя, між людиною і долею, стародавнім і сучасним. Образ бика у поемі – це тваринний символ, якому властивий будь-який культурний мікроклімат: колорит іспанського видовища, міфічність Давнього світу, романтизм християнства, також його можна трактувати як символ стихійної, неконтрольованої сили, а також могутнього чоловічого начала. Твір вибудовано завдяки двом стрижневим концептуальним образам бика й матадора, що створюють у поемі контрастність. Поема П. Килини „Полум'яний бик” є складним текстом із полісеміотичними кодами. Мисткиня розглядає низку глобальних питань, завуальовуючи їх у розмаїту образність. Творчий доробок П. Килини є складним і вимагає подальшого дослідження.

Ключові слова: двійництво, проєкція, образ, символ, контраст

Яковенко Г. А. Поэма Патриции Килины „Пламенный бик” : проекции двойственности

В статье анализируется поэма П. Килины „Пламенный бик” типичная для творчества писательницы модернистки. Исследовательница рассматривает лиро-эпический жанр в творчестве яркой представительницы Нью-Йоркской группы. Изучается образная система поэмы. Автор разведки сосредоточивает внимание на принципе контраста

и мифологичности центральных образов произведения. Исследовательница представляет частичный анализ отдельных знаковых отрывков поэмы. Знаковые сцены корриды используются как символ постоянной борьбы между человеком и обстоятельствами жизни, между человеком и судьбой, древним и современным. Образ быка в поэме - это животный символ, которому присущ любой культурный микроклимат: колорит испанского зрелища, мифичность Древнего мира, романтизм христианства, также его можно трактовать как символ стихийной, неконтролируемой силы, а также мощного мужского начала. Произведение выстроено благодаря двум концептуальным образам быка и матадора, создающие в поэме контрастность. Поэма П. Килины „Пламенный бык” является сложным текстом с полисемиотичными кодами. Художница рассматривает ряд глобальных вопросов. Творчество П. Килины является сложным и требует дальнейшего исследования.

Ключевые слова: двойничество, проекция, образ, символ, контраст

Yakovenko G. A. Poem Patricia Kilina „Ardent Bull”: the Projection of Duality

This article analyzes the poem P. Kilina „Ardent bull” is typical of of creativity writer. The researcher considers the lyric-epic genre artistically vivid representative of the New York group. We study the imagery of the poem. The author exploration focuses on the principle of contrast and mythological images of the central poem. The researcher submits partially analysis of individual fragments iconic poem. Significant of bullfighting scenes are used as a symbol of constant struggle between man and the the circumstances of life, between man and destiny, an ancient and modern. The image of the bull in poem - is the animal symbol, which is inherent in any cultural microclimate: of Spanish coloring sights, of ancient of the world of myth, romanticism of Christianity also it can be interpreted as a symbol of spontaneous, uncontrolled force and the mighty of masculinity. Work of built so thanks to two rod conceptual form of a bull and matadorthat create the contrast in poem. Poem of P. Kilina „Ardent bull” is a complex the text with polisemiotychnymy codes. Authoress examines a series global issues depicting them in different images. Creative achievements P. Kilina is complex and requires further study

Key words: duality, projection, image, symbol, contrast

Стаття надійшла до редакції 02.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О.О.

„ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ” В КЛАСИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

УДК 811.111-26

В. И. Бахмач

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

В своем поэтическом творчестве В. С. Высоцкий неоднократно использовал мотив двойничества или же раздвоенности сознания героя. С одной стороны, это было вызвано тягой к лицедейству / игре, что, вконец-концов, привело к профессиональному актерству. С другой стороны, это была дань литературной традиции, уходящей своими корнями к карнавальной вольнице и переряживанию. Что касается лицедейства, то оно отражалось в творчестве поэта в двух проявлениях: попытке лирического героя сопоставить себя с кем-либо, находящимся рядом или хорошо знакомым, и в создании ролевых героев, отличающихся значительной дистанцированностью автора (поэта) от образа.

Первоначально у поэта появляется тип героя, который сравнивает себя с кем-то другим (много хуже или лучше), в душе не теряя надежды превзойти своеобразного соперника. Подобное устремление мы можем встретить в стихах-песнях „Татуировка”, „Тот, кто раньше с нею был”, „Про Сережку Фомина”, „Песня про стукача” и других. К примеру, на создание „Татуировки” (1961) – одной из первых стихопесен поэта – его подвигла встреча в транспорте человека с распахнутой рубашкой, позволяющей видеть на груди пассажира татуировку красивой женщины. В драматическом переосмыслении увиденного лирический герой завидует броской татуировке образа некой в прошлом любимой Вали и просит сделать ему такую же. Более того, со временем ему кажется, что скопированная у друга татуировка „много лучше и красивше, чем его” [1, с. 104]. Так в стихопесне происходит бесконфликтное самоутверждение персонажа.

Не менее драматичным является произведение „Тот, кто раньше с нею был” (1962). Его Высоцкий называл „Вестсайдской историей” на современный лад” [1, с. 112]. В то время он увлекался так называемой „блатной” тематикой и эта стихопесня по-своему явилась отражением сложных взаимоотношений в маргинальном мире, где царили свои законы. Трагизм моделируемой ситуации заключался в том, что по сюжету у приглянувшейся герою-повествователю дамы „раньше” был ухажер, который не собирался отступать и уступать:

Но тот, кто раньше с нею был,
Меня, как видно, не забыл,
И как-то в осень, и как-то в осень

Иду с дружкой, гляжу – стоят.
Они стояли молча в ряд,
Они стояли молча в ряд –
Их было восемь [1, с. 112].

Противостояние-соперничество вылилось в неравную поножовщину и тюремный срок для героя. Вопреки нанесенным увечьям и ранам тот выжил, правда, финал произведения не стал от этого счастливым, зато полностью соответствовал характерам персонажей и положенной в основу сюжета жизненной перипетии:

Разлука мигом пронеслась.
Она меня не дождалась,
Но я прощаю, ее – прощаю.
Ее, как водится, простил,
Того ж, кто раньше с нею был,
Того, кто раньше с нею был, –
Не извиняю,
Ее, конечно, я простил,
Того ж, кто раньше с нею был,
Того, кто раньше с нею был, –
Я повстречаю! [1, с. 113].

Такое разрешение конфликта уравнивало героев и как бы меняло их места: теперь уже повествователь грозился „повстречать” обидчика, хотя они оба перешли в ранг тех, „кто раньше с нею был”. В дальнейшем мотив двойничества становится стержневым в творчестве В. С. Высоцкого, и поэт обогатит его новым пониманием. Появятся произведения, в которых лирический и ролевой герой уже будут не только соперничать, но и признавать значимость человека, ушедшего или идущего по жизни рядом („Тот, который не стрелял”, „Песня летчика”, „Он не вернулся из боя”, „Разведка боем” и др.). Правда, это будет связано с военной тематикой. Поэт неизменно выказывал уважение защитникам отчизны, в отличие от нынешних манкуртов.

На следующем этапе в творчестве Высоцкого возникнет „масочный” (ролевой) герой, примеряющий на себя различные личины. Например, в „Бале-маскараде” (1964) образ-маскалковолика, доставшаяся персонажу, выглядит столь убедительно, что это приводит к комедии ошибок: во-первых, как он признается, „на троих зазвали меня дяди”, а во-вторых, „был у бегемотов я в окраде” [2, с. 80]. Так закончилось переряживание персонажа, во время которого маска и человеческое лицо стали неразличимы. Поэт подчеркивает обывательское восприятие окружающих участников „бала-маскарада”: герой своим срастанием с популярным обликом принес родной бригаде даже денежную премию. Оказывается, поддельная игра поощряется.

Позже Высоцкий посвятит теме лицемерия и бегства современников от заслуженного наказания под прикрытием чужой личины стихопесню „Маски” (1971), восходящую одновременно и к

карнавальним, и к лермонтовско-блоковским традициям (например, „Маскараду” и „Балаганчику”). В отличие от предшествующего шуточного произведения, когда герою маска была навязана извне, поэт называет несколько причин ношения масок:

Один – себя старался обелить,
Другой – лицо скрывает от огласки,
А кто – уже не в силах от личить
Свое лицо от непрременной маски [3, с. 74].

Это уже не карнавал, а маскарад в обыденном мире, в реальной и далеко не праздничной жизни. „Нов этом вихре маскарада, с надеждой, что „под масками зверей бывают человеческие лица”, с желанием „доброе лица не прозевать” и „честных отличить наверняка”, автор ищет и находит тех, кто в это нервное, бешеное, стремительное время пробует утвердить свое высшее человеческое достоинство” [4, с. 204], – заверяет в своем исследовании В. Н. Бабенко. Однако, как нам кажется, не автор, а лирический герой в этом „масоном” окружении быстро постигает печальную истину:

Так-так, мое нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску [3, с. 74].

В дальнейшем герой-повествователь приходит к неутешительному выводу: наряду соскрывающимися под масками, „чтоб не разбить свое лицо о камни”, то ли осторожными, то ли „премудрыми” лицедеями, находятся и другие субъекты:

Я в тайну масок все-таки проник, –
Уверен я, что мой анализ точен:
Что маски равнодушья у иных –
Защита от заслуженных пощечин [3, с. 75].

Смешная неразбериха закончилась, и началось повальное притворство, ведущее к душевной дисгармонии. Параллельно с изображением окружающего „масочного” мира поющий поэт выходит на новый уровень переосмысления неизбежного стремления человечества к двойничеству. Начало этому будет положено „Песенкой о переселении душ” (1969), где остроумно переосмысливается религия индусов, основанная на вере в то, что после смерти человека его душа может „переселиться” как в другого человека, так и в пресмыкающееся, птицу, дерево и т. д. Прежде всего, В. С. Высоцкого беспокоит нравственная сторона подобных метаморфоз. Он приходит к иронично-взвешенному выводу: „Не лучше ли при жизни быть / Приличным человеком?” [5, с. 48]. Несколько раньше в песне „О вкусах не спорят” (1966), написанной к кинофильму „Последний жулик”, поэт утверждал: сколько бы человек не переряживался и менял облик, он – „тот же самый”. Тем самым стихотворец, подобно А. Эйнштейну, заверял, что все относительно, в том числе и переряживание в чужие одежды.

В последующие годы В. С. Высоцкий неоднократно будет обращаться к теме двойничества, продолжая размышлять по поводу

дилеммы – быть или казаться („Про второе „я””, „Песня конченого человека” и др.), подспудно проводя мысль, что человек должен все же оставаться самим собой в разных ситуациях, как бы ни было трудно. Примечательно, что, начиная с 1975–1976 гг., в последний период творчества, поэт, подобно Сергею Есенину, вложил размышления о душевной дисгармонии в уста лирического субъекта, максимально приближенного к собственному миру, системе своих ценностей. Это можно наблюдать в таких стихотворениях, как „Две судьбы”, „Песня о Судьбе” и „Меня опять ударило в озноб...”. По мнению друга Владимира Высоцкого художника Михаила Шемякина, в стихопесне „Две судьбы” (1976) поэт „поведал о том, что его мучает, терзает” [6, с. 83], чтобы навсегда избавиться от мучительных химер. В образах Кривой и Нележкой угадываются персонифицированные искушения и человеческие пороки, борьба с которыми составляла не только удел поэта. Не случайно в европейской литературе она получила освещение в творчестве многих писателей, начиная от создателей сатир Древнего Рима. Правда, встреча с Кривой и Нележкой закончилась для героя удачно: спасла лодка.

Греб до умопомраченья,
Правил против ли теченья,
На стремнину ли, –
А нелегкая с Кривою
От досады, с перепою
Там и сгнули [2, с. 84].

В жизни было все наоборот. Так, как исповедально поведано в двух других произведениях. К примеру, в „Песне о Судьбе” (1976) мифическая героиня не просто преследует рассказчика, но и, в конце-концов, хватает его „за кадик”. От нее уже нет спасения, кроме слабой надежды на некоего палача, которому под силу вздернуть такую Судьбу „на рею”. Более того, приходит осознание, что с подобной ношей не удастся и петь, то есть творчески реализовываться. Строки звучат исповедально, без сокрытия всей тяжести и безысходности внутренней борьбы автора со своей немилосердной Судьбой. Что касается стихотворения „Меня опять ударило в озноб...” (1979), то оно является одновременно и диагнозом и приговором художника себе. Поэт постиг, что вправе говорить о своей боли и о своей беде. И если они неодолимы, то, по крайней мере, следует покаяться и предупредить других, ведь он всегда думал о других. В ЖЗЛ о В. Высоцком профессор В. Новиков приходит к истолкованию произведения как парадоксальной трактовке „алкогольно-наркотической темы”. Он пишет: „Под необычным углом столкнулись нравственная самокритика и вопрос о взаимоотношениях творческого человека с дурманом. Большинство поэтов вообще эту тему обходят. Пишут про цветочки, про чистые чувства, про Россию, а читатели уже как-то стороной, из сплетен узнают, что автор не только квасом и чаем жажду утолял. А ведь это, как ни крути, важная область жизни, один из источников поэтического

трагизма” [7, с. 338]. Беспощадное откровение Высоцкого – свидетельство осознания, что сидящий внутри „мохнатый злобный жлоб” – это „плоть и кров”, порожденная жизнью и временем. И здесь, как великий художник, поэт приводит к своим прежним выводам о двойственности натуры, окончательно выказывая свое решение:

Я оправданья вовсе не ищу, –
Пусть жизнь уходит, ускользает, тает.
Но я себе мгновенья не прошу,
Когда меня он вдруг одолевает.

И я собрал еще остаток сил,
Теперь его не вывезет кривая:
Я в глотку, в вены яд себе вгоняю –

Пусть жрет, пусть сдохнет – я перехитрил [6, с. 125].

В целом многочисленные персонажи В. С. Высоцкого, начиная от ролевых и „масочных” и заканчивая лирическими субъектами, прошли долгий путь становления и самоидентификации. Вначале они себя сравнивали с другими, находя в них то изъяны, то высокий строй души. Затем они пытались разобраться с веяньем времени, заставляющего скрывать лица под масками. Наконец, они выбрали противостояние и даже борьбу с внешней и внутренней раздвоенностью, выведя формулу, по которой должен жить дорожающий своим лицом человек:

Мне чуждо это „ё” мое второе!
Нет, это не мое второе „я” [2, с. 31].

Список использованной литературы

- 1. Высоцкий В.** Я был душой дурного общества... : [стихотворения] / Владимир Высоцкий ; [сост. и коммент. П. Фокина ; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 127 с.
- 2. Высоцкий В.** Летела жизнь в плохом автомобиле... : [стихотворения] / Владимир Высоцкий ; [сост. и коммент. П. Фокина ; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 127 с.
- 3. Высоцкий В.** Больно мне за наш СССР... : [стихотворения] / Владимир Высоцкий ; [сост. и коммент. П. Фокина ; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 127 с.
- 4. Бабенко В. Н.** Своеобразии ролевой лирики Высоцкого / В. Н. Бабенко // Мир Высоцкого : исслед. и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. – Вып. III. – Т. 1. – С. 201–206.
- 5. Высоцкий В.** Приготовьтесь – сейчас будет грустно... : [стихотворения] / Владимир Высоцкий ; [сост. и коммент. П. Фокина ; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 128 с.
- 6. Высоцкий В.** Каюсь! Каюсь! Каюсь! : [стихотворения] / Владимир Высоцкий ; [сост. и коммент. П. Фокина ; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2012. – 127 с.
- 7. Новиков В. И.** Высоцкий / В. И. Новиков. – М. : Мол. гвардия, 2005. – 2-е изд., исп. – 412 [4] с.

Бахмач В. І. Мотив двійництва в поезії Володимира Висоцького

Стаття присвячена проблемі двійництва у поетичній творчості Володимира Висоцького, який створив багато віршів-пісень про це явище в житті. Автор простежив концепцію виникнення і розвитку мотиву двійництва: від перших зображень ліричних героїв, які на початковому етапі заздрають своїм суперникам, але досягають уявної чи дійсної переваги або поваги, до появи рольової маски, яка не бажає жити зі своїм обличчям. Спочатку у поета з'являється тип героя, який порівнює себе з кимось іншим (багато гірше або краще). В душі він не втрачає надії перевершити своєрідного суперника. Надалі мотив двійництва стає стержневим у творчості В. С. Висоцького. Поет збагатить його новим розумінням. На наступному етапі у творчості Висоцького виникне „масковий” (рольовий) герой, приміряє на себе різні личини. У заключному етапі творчості у поета народжується ліричний суб'єкт, ведучий з роздвоєнням долі боротьбу до останнього. У цілому численні персонажі В. С. Висоцького, починаючи від рольових і „масочних” і закінчуючи ліричними суб'єктами, пройшли довгий шлях становлення та самоідентифікації. Спочатку вони себе порівнювали з іншими, знаходячи в них те вади, то високий лад душі. Потім вони намагалися розібратися з віянням часу, що змушує приховувати обличчя під масками. Нарешті, вони вибрали протистояння і навіть боротьбу із зовнішньою і внутрішньою роздвоєністю, вивішивши формулу, за якою має жити людина.

Ключові слова: мотив двійництва, ліричний герой, вірші-пісні, персонаж, ролевий герой, маска, ліричний суб'єкт, подвійність натури.

Бахмач В. І. Мотив двойничества в поэзии Владимира Высоцкого

Статья посвящена проблеме двойничества в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого, создавшего много стихов-песен об этом явлении в жизни. Автор проследил концепцию возникновения и развития мотива двойничества: от первых изображений лирических героев, которые на начальном этапе завидуют своим соперникам, но достигают мнимого или действительного преимущества либо уважения, до появления ролевой маски, не желающей жить со своим лицом. Первоначально у поэта появляется тип героя, который сравнивает себя с кем-то другим (много хуже или лучше). В душе он не теряет надежды превзойти своеобразного соперника. В дальнейшем мотив двойничества становится стержневым в творчестве В. С. Высоцкого. Поэт обогатит его новым пониманием. На следующем этапе в творчестве Высоцкого возникнет „масочный” (ролевой) герой, примеряющий на себя различные личины. В заключительном этапе творчества у поэта рождается лирический субъект, ведущий с раздвоением судьбы борьбу до последнего.

В целом многочисленные персонажи В. С. Высоцкого, начиная от ролевых и „масочных” и заканчивая лирическими субъектами, прошли долгий путь становления и самоидентификации. Вначале они себя сравнивали с другими, находя в них то изъяны, то высокий строй души. Затем они пытались разобраться с веяньем времени, заставляющего скрывать лица под масками. Наконец, они выбрали противостояние и даже борьбу с внешней и внутренней раздвоенностью, выведя формулу, по которой должен жить дорожающий своим лицом человек.

Ключевые слова: мотив двойничества, лирический герой, стихи-песни, персонаж, ролевой герой, маска, лирический субъект, двойственность натуры.

Bakhmach V. I. Motif of duality in the poetry of Vladimir Vysotsky

The article deals with the problem of duality in the poetic works of Vladimir Vysotsky, who created many poems, songs about this phenomenon in life. The author traced the origin and development of the concept of duality motif: from the first images of lyrical heroes who initially jealous of their rivals, but reach an imaginary or real benefits or respect to poyavleniyarolevoy mask that does not want to live with your face. Initially, the poet shows the type of the hero, who compares himself to someone else (a lot worse or better). In his heart he still hopes to surpass the kind of opponent. In the future, the motif of duality becomes sterzhnevymv creativity Vladimir Vysotsky. Poet enriches it with new understanding. In the next stage of the works of Vladimir Vysotsky there "black mask" (role-playing), the hero, to try on different masks. In the final stage of the creativity of the poet is born lyric subject, leading to a split of fate fight to the last. In general, many characters Vladimir Vysotsky, from role-playing and "masked" and ending with the lyrical subject, have come a long way of formation and self-identity. At first, they compared themselves with others, finding in them what flaws, the highest state of soul. Then they tried to deal with the trend of the times, forcing a person to hide behind masks. Finally, they chose confrontation and even fight against external and internal duality, moving the formula by which to live face value their people.

Key words: motif of duality, the lyrical hero, poems, songs, characters, role-hero mask, the lyrical subject, the duality of nature.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л.В.

УДК [821.161.1+821.161.2] 02

О. О. Вернік

**„БЛАГОСЛОВЕН ЄСИ, ЧАСЕ МІЙ!”
(ОБРАЗ БАТЬКІВЩИНИ В ЛІРИЦІ 1920-Х РОКІВ Є. ПЛУЖНИКА
ТА Є. ПОЛОНСЬКОЇ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)**

Поетична інтерпретація образу Батьківщини літературними групами „Ланка”-МАРС та „Серапіонові брати” характеризується великим індивідуально-особистісними рисами, які накладають свій відбиток на всі складові творів. І. Дзюба, В. Дмитренко, Ю. Ковалів, Ю. Луцькій, Р. Олійнік-Рахманний та ін. досліджували різні аспекти творчості групи „Ланка”-МАРС; про „Серапіонових братів” писали Е. Леммінг, Б. Фрезінській, Е. Папкова, Т. Белова. Проте вивчення типологічних зв'язків української та російської літературних груп поки що не стало предметом окремої наукової розвідки. Разом з тим у творах представників зазначених груп про Батьківщину чітко простежуються загальні тенденції літературного процесу першої третини ХХ століття: відгук на трагічні історичні події, осягнення зв'язку долі своєї країни з революцією, громадянською війною, роздуми про минуле й майбутнє, про життя і смерть, про моральні уроки епохи, складне поєднання надії, болю, віри, розчарування, пафос світової перебудови. Долі України та Росії нерозривно пов'язані з долею інтелігенції, яка сприймала усі події на особистісному рівні зі співчуттям і розумінням наслідків. Випробуванням для їхньої Батьківщини стали трагічні події початку ХХ століття, і насамперед – перша світова, громадянські війни, революція. Усе це обумовлює мету й завдання статті – розкрити типологічний аспект образу Батьківщини в поетичній спадщині двадцятих років Є. Плужника та Є. Полонської, як представників зазначених вище літературних об'єднань.

Образ України у збірці Є. Плужника „Дні” складається з філософського осмислення сучасності. Книга стала своєрідним поетичним щоденником, „назва його першої збірки в контексті творів, що до неї ввійшли, прочитується як життя в предметному світі – бездуховному, жорстокому, часом абсурдному. Водночас „Дні” Є. Плужника, завдяки самозаглибленню ліричного суб'єкта, його вірі, спрямовані за межу *actualitas*, у *butia*” [1]. Образ ліричного героя сприймається як образ українського народу. Г. Токмань зазначає, що „ліричний герой ... є людиною, яка зберегла християнську духовність і карається знелюдненням інших. Поет виразив переживання й осмислення свого часу: революційних та воєнних років, перших літ більшовицької влади, доби НЕПу. В емоційній палітрі домінує біль – від убивств, безробіття у місті, голоду на селі, нищення української ментальності, загалом – від знецінення людини. У Я ліричного героя борються

розуміння реальності як антилюдяної дійсності і намагання повірити в гуманне майбутнє, що колись її виправдає” [1].

Те саме можна сказати й про вірші Є. Полонської 1920-х років. У її першій збірці „Знамення” розкривається тема Росії, автор спеціально створює таку структуру книги, в якій чітко виділено три головних домінанти її творчості: розділ творів про революцію, війну, сучасне життя Росії „Знамення”; „Кров і плоть” – осмислення національної ідентичності; любовна лірика зібрана в розділі „Тільки у снах”. Критики відразу ж відгукнулися на книгу молодої поетеси, підкресливши в ній саме громадянське осмислення долі своєї країни.

Жертва народу в ім’я Батьківщини стає провідною темою вірша Є. Плужника „Я знаю перекують на рала мечі”. Ліричний герой вірить в майбутнє країни, в те, що „буде родюча земля – Не ця. / І будуть одні ключі / Одмикати усі серця” [2].

Віра у святість і розуміння жертви, принесеної заради майбутнього, дозволяє ліричному героєві увірувати в те, що земля, омила кров’ю народу, народить хліб, ненависть та братовбивство втіляться в милосердя й любов:

Я знаю! И буде так:
Пшеницями зійде кров,
І пізнають, яка на на смак
Любов.
Вірю [2].

Подібний мотив відчувається й у поезії „Розминувся зі мною сон”, ліричний герой якої бачить за красивими пейзажами кров загиблих: „Хто у сквері під цей газон / Грунт угноїв?/ Певне мріяв: ось прийде час.../ Рості травко зелена!” [2]. Земле, просочена людською кров’ю, відродить свої життєві сили, розкривши їх не тільки в романтичних картинах парків і садів, а й у приземлених образах повсякденного селянського життя: „Там, де полягли вони за волю, / Буряки тепер для цукроварні/ ...Розгортає знов іржава сапка/ Землю, від втоми сіру” [2].

У вірші „Зустрів кулю за лісом” смерть ліричного героя стає чимось звичним, закономірним, тим, від чого не може врятувати навіть рідна земля. Перший рядок констатує, що відбувається, називне речення покликане підкреслити буденність події, наступні рядки, що закінчуються знаками оклику, передають біль ліричного героя, його крик, звернений до Батьківщини:

Зістрів кулю за лісом.
Саме там, де посіяв жито!
За яким бісом
Стільки було прожито! [2].

Тут поле, де герой колись „посіяв жито”, виступає одночасно константою, символом непорушності людського існування й уособленням тієї жертви, яку герой приносить Батьківщині. Життя та смерть у вірші Плужника – речі буденні, звичні:

Прийшла баба, поголосила...
Невеличка дірка поміж ребер... [2]/

Усі складові твору (образ ліричного героя, мотиви, символи, емоційно-експресивний синтаксис) сприяють кінематографічній поетиці вірша, яка синтезована у фінальному рядку: „Marche funebre!”. Траурний, похоронний марш стає тут ще й елементом самоіронії, що дозволяє ліричному героєві з усмішкою зустріти власну смерть.

Типологічно близькі мотиви спостерігаємо й у ліриці Є. Полонської, зокрема, авторка також звертається до образу поля, яке, як і у вірші Є. Плужника, традиційно співвідноситься з кров'ю загиблих і одночасно виступає символом майбутнього мирного життя. Війна в поетичній свідомості Є. Полонської стає важкою, орною працею, яка поставила російську землю дибки:

Хорошо вспахали Россию
Стотысячесильным плугом:
Добрый нож по земле прошелся
Целиною, оврагами, лугом.

Не ленились работники, видно;
Был надсмотрщик суровый над нами.
Где железо не брало камень,
Помогали люди ногтями [3].

Важкі нелюдські зусилля, віддані божевільній волі, у фіналі вірша переростають у безвихідь (порівняймо у Плужника „Зістрів кулю за лісом”), що афішує безглуздість війни:

Побросали в земные недра
Не зерно, тела человечьи.

И земля урожай небывалый
Принесла, но острее желчи:
Не ячмень, не рожь, не пшеницу,
Принесла только зубы волчьи [3].

Зазначимо, що образи вовчих зубів, вовчої нори й взагалі вовчиці у віршах Є. Полонської пов'язані з образом Росії.

Вижу, по русской земле волочится волчица:
Тощая, с брюхом пустым, с пустыми сосцами...
Рим! Вспоминаю твои известковые стены! [3].

Символ вічного міста – вовчиця, уплетений у міфологему „Росія – третій Рим”, трансформується в гротескний образ „худої вовчиці”. У другій строфі Росія – не вовчиця, а „щенная сука”, що залишає „След от кровавых сосцов по сожженному полю, / След от кровавых сосцов по сыпучему снегу”. У фінальних рядках після багатокрапки, що підсилює розрив між сьогоднім і майбутнім, автор створює образ вічної, непереможною країни, що показала всім, хто не вірив у неї – „превосходный оскал революцій”. Двоплановість вірша, що з'єднує

архетипне й авторське сприйняття Росії, сприяє створенню іншого рівня рецепції долі своєї країни. „Волчица с пустыми сосцами”, „Щенная сука” – усе це пов’язано з архетипом матері, який у творах Є. Полонської завжди співвідноситься з трагічним образом рідної землі.

У вірші, присвяченому братові-серапіону К. Федіну „Охотник испытанный, мастер ловли” з’являється образ Росії – „мертвой матери”, що передає катастрофічність авторського світу:

Вот он, обугленной, злобной России,
Матери мертвой, пронзительный взгляд...
Горе! Вздыхаются космы седые...
Руки иссохшие небу грозят... [3].

Тут Росія – сама смерть, що вселяє жах. Такий гіпертрофований образ необхідний поетесі для передачі масштабності подій, що відбуваються в її житті, для посилення враження.

Образ мертвої землі, загиблої Батьківщини знаходимо й у вірші Є. Плужника „Знаю, сіренькій я весь такий”. Ліричний герой, розкриваючи образ маленької людини, називає себе „сіренькім... мов Осінній на полі вечір”. Саме через його сприйняття поет прагне передати народний біль і втому, які переживаються в серці ліричного героя зі спустошеністю, розчаруванням і святою вірою у воскресіння Батьківщини:

Серце здушили мені – мовчи!
О, майбутнє моє прекрасне!
Чуло серце тебе вночі,
Що ж, – нехай собі серце гасне!
Хтось розгорне добу нову –
І не біль, і не гнів, не жертва!
Воскресінням твоїм живу,
Земле мертва! [2].

Характерною особливістю збірки Є. Плужника „Дні” є те, що її наскрізним мотивом став біль за долю своєї Батьківщини, долю звичайної людини („Біль є постійно Біль!”, „Наш Біль – рядки холодних слів!” та ін. [2]). Такий же мотив болю сповнює вірші Є. Полонської 1920-х років („Как бы не было трудно и больно, / Только с жизнью от них отрекись!”, „И острой болью жалость их бронзит”, „И свет на каменной стене / Горит еще больней” [3]).

Лірична героїня вірша Є. Полонської „Мягкой губкой, теплой водой”, як і у творах Є. Плужника, протистоїть і Росії, і страшному часу, революції, війни. У творі рапрезентовано два світи – до й після, які безповоротно розділені революцією. Дівчинка-топотун, якій мати „мила ніжки”, сама стає матір’ю, але іншою – знедоленою, наляканою, „как загнанный зверь”. Героїня звертається з криком-запитанням, на яке відповіді вже не чекає:

Иль не стало в нашей стране
Сыновьям нашим должного места,

Что мы отдали их войне
И дали им смерть в невесты? [3].

Головне призначення ліричної героїні - охороняти свою дитину, не віддаючи її „грохоту тисячи тисяч орудій”. У фіналі вимовляються слова, що підсилюють трагізм її положення, приреченість:

Но дитя от меня не возьмет
Грохот тысячи тысяч орудий;
Все я чувствую слабый твой рот
На моей опустевшей груди [3].

І тут знову, на наш погляд, зверненням до образу Росії – матері-вовчиці, з порожніми грудьми, лірична героїня, таким чином, утілює образ увсіх матерів і одночасно – самої Росії.

Роздуми про трагічну загибель молодих людей, які ще не пізнали життя, зближує поезію Є. Плужника та Є. Полонської. У вірші „А він молодий-молодий” автор створює апокаліптичну картину Батьківщини, втілену через картину смерті героя-юнака, який відданий в жертву примарному майбутньому:

А він молодий-молодий...
Неголений пух на обличчі.
Ще вчора до школи ходив...
Ще, мабуть, кохати не вивчив... [2].

Автор звертається до прийому парцелювання тексту, яке сприяє розкриттю душевного стану героя, його „потоків свідомості”, що з’єднав і напругу, і мрії, і розчарування, і біль. Перед його очима проходять картини минулого: рідне село, Шевченко (як символ Батьківщини), мати, останні хвилини життя, драні чоботи...

...Так очі ж навколо лихі...
Крізь зуби один – розстріляти!
...А там десь солома дахів...
...А там десь Шевченко і мати... [2].

Звернемо увагу на те, що Є. Плужник уводить у вірш число „три”, зображуючи катів, що тричі намагаються розстріляти юнака, „наган дав осічку аж двічі ... / А втретє ...”. Три спроби вбити героя свідчать і про опір долі, і про релігійні мотиви тексту. Нагадаємо, що в християнстві число „три” є священним, символізуючи собою Святу Трійцю, у Біблії воно незмінно співвідноситься з Христом (три дари волхвів, три образи Перевтілення, три хреста на Голгофі, три зречення Петра та ін.). Одночасно цифра „три” пов’язана з головними складовими земного шляху людини: народження, життя і смерть; минуле, сьогодення та майбутнє; чесноти – віра, надія, любов. У вірші Плужника „три” розбите автором на „два” і „один”, які виступають, як минуле, сьогодення і майбутнє, що обернулося для героя смертю. Разом з тим, смерть безневинного, чистого юнака прочитується тут в християнському контексті, знов уособлюючи жертву в ім’я Батьківщини: І правда, і радість, і гріх, / І біль не навіки! [2].

Ми вже відзначали, що Є. Полонська, створюючи образ Росії, звертається до образу звіра, разом з тим, як і Є. Плужник, вона змальовує образ маленької, втомленої людини. Закономірним стає і те, що концепт „дому” в її поезії реалізується через звернення до образу нори, нірки, барлогу, де безпечно й затишно, але яку потрібно захищати від посягань з боку зовнішнього світу: „А теперь ты, как загнанный зверь, / В земляные прячешься норы” („Мягкой губкой, теплой водой”), „Попробуй, постучись в чужую дверь – / Рычаньем ошестинится берлога: / Детенышам здесь делят корм теперь... / Не подходи, чужой, не дам, не трогай!” (Весь этот год был труден и жесток”), „Но много ли, дитя, и нужно нам с тобой? – / Я норку теплую храню, как зверь лесной” („О, злобная земля! И в этот страшный год...”) [3]. Наведені приклади свідчать про те, що в поетичній картині світу Є. Полонської людина трансформується в звіра, якому притаманні як добрі почуття, так і на нелюдську жорстокість.

Таким чином, вивчення типологічного аспекту розкриття образу Батьківщини в поезії Є. Плужника та Є. Полонської свідчить про близькість їхнього авторського сприйняття трагічної долі України та Росії. Тема надає широкі перспективи подальшого дослідження щодо вивчення трагізму повсякденності, архетипу матері, концептів та мотивів у поезії Є. Плужника та Є. Полонської.

Список використаної літератури

1. Токмань Г. Жар думок. Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен [Електронний ресурс] / Г. Л. Токмань // – Режим доступу: <http://academia-рс.com.ua/product/332>, свободный. – Загл. с экрана. **2. Плужник Є.** Дні [Електронний ресурс] / Євген Плужник. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com./Література/Євген-Плужник/25788-2/Дні-збірка-віршів>, свободный. – Загл. с экрана. **3. Полонская Е.** Стихотворения и поэмы [Електронний ресурс] / Елизавета Полонская – Режим доступу: <http://www.rulit.net/author/polonskaya-elizaveta-grigorevna/stihotvoreniya-i-poemy-download-free-273146.html>, свободный. – Загл. с экрана.

Вернік О. О. „Благословен єси, часе мій! □ (образ Батьківщини в ліриці 1920-х років Є. Плужника та Є. Полонської: типологічний аспект)

У статті автор звертає увагу на типологічний аспект вивчення образу Батьківщини в ліриці двадцятих років Є. Плужника та Є. Полонської. Автор зазначає, що у творах про Батьківщину українських та російських авторів літературних груп „Ланка”-МАРС та „Серапіонові брати” чітко простежуються загальні тенденції літературного процесу першої третини ХХ століття. Долі України та Росії нерозривно пов’язані з долею інтелігенції, яка сприймала все, що відбувалося з Батьківщиною, на особистісному рівні, співчуваючи їй прикрошам та перемогам, як своїм власним. Образ України у збірці Є. Плужника „Дні” складається з

філософського осмислення сучасності, образ ліричного героя сприймається як образ українського народу. Теж саме можна сказати й про вірші Є. Полонської, вже в її першій збірці „Знамення” розкривається тема Росії. Жертва народу в ім'я Батьківщини стає провідною темою віршів Є. Плужника та Є. Полонської. У статті увага акцентується на низці типологічно близьких мотивів, зокрема автори звертаються до образів землі, поля, які традиційно співвідносяться з кров'ю загиблих і одночасно виступають символом майбутнього мирного життя. Характерною особливістю збірників Є. Плужника та Є. Полонської є те, що наскрізним мотивом їхніх творів став біль за долю своєї Батьківщини, долю людини.

Ключові слова: типологічні сходження, концепт, ліричний герой, мотив, образ, тема.

Вернік О. А. „Благословен єси, часе мій!” (образ Родины в лирике 1920-х годов Е. Плужника и Е. Полонской: типологический аспект)

В данной статье автор обращает внимание на типологический аспект изучения образа Родины в лирике двадцатых годов Е. Плужника и Е. Полонской. Автор отмечает, что в произведениях о Родине украинских и русских авторов литературных групп „Ланка”-МАРС и „Серапионовы братья” четко прослеживаются общие тенденции литературного процесса первой трети XX века. Судьбы Украины и России неразрывно связаны с судьбами интеллигенции, они воспринимали все, что происходило с Родиной, на личностном уровне, сочувствуя ее бедам и победам, как своим собственным. Образ Украины в сборнике Плужника „Дни” состоит из философского осмысления современности, образ лирического героя воспринимается как образ украинского народа. То же самое можно сказать о стихах Полонской, в первом сборнике которой „Знаменья” раскрывается тема России. Жертва народа во имя Родины становится ведущей темой стихов Плужника и Полонской. В статье выявляется ряд типологически близких мотивов, в частности авторы обращаются к образам земли, поля, которые традиционно соотносятся с кровью погибших и одновременно выступают символом будущего мирной жизни. Характерной особенностью сборников Плужника и Полонской является то, что сквозным мотивом книг стала постоянная боль за судьбу своей Родины, судьбу человека.

Ключевые слова: типологические сходжения, концепт, лирический герой, мотив, образ, тема.

Vernik O. A. „Благословен єси, часе мій!” (image of the motherland in the lyrics of the 1920s E. Pluzhnyk and E Polonskoy: typological aspect)

In this article, the author draws attention to the typological aspect of the study of the image of the motherland in the lyrics of the twenties Pluzhnyk E.

and E. Polonskaya. The author notes that in the works of Ukrainian homeland and russkih authors of literary groups „Lanka”-MARS and „Serapion Brothers” clearly traced the general trends of the literary process of the first third of the twentieth century. The fate of Ukraine and Russia are inextricably linked with the fate of intellectuals, students took everything that was happening with the motherland, on a personal level, sympathizing with her plight and victories as his own. The test for their homeland became the tragic events of the early twentieth century, and especially the First World, civil war, revolution. Ukraine’s image in the collection Pluzhnyk „Days” consists of philosophical understanding of modernity, the image is perceived as a lyrical image of the Ukrainian people. The same can be said about poetry Polonskaya, in the first collection of which „The Omen” opens Russian theme. Victim of the people in the name of the motherland is the leading theme of poetry and Pluzhnyk Polonskaya. The article identifies some typologically similar reasons, in particular the authors refer to the images of the land, the fields that are traditionally correlated with the blood of the victims and at the same time a symbol of the future of peace. In verses Pluzhnyk and Polonskaya image appears dead homeland, transmitting copyright catastrophic world: Reflections on the tragic death of young people who do not know life, brings together poetry and Pluzhnyk Polonskaya. The image of the dead land, dead country is also in their poems. The authors describe the image of a small, tired man who is forced to adapt to life in their own country, to sacrifice themselves for the sake of it. A characteristic feature of the collections and Pluzhnyk Polonskaya is that the through the books has become a constant pain for the fate of their country, the destiny of man.

Keywords: typological convergence, a concept, the lyrical hero, motif, image, theme.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В.І.

УДК 821.161.1-2.09“19”+929

М. О. Воробкало

СВОБОДА И РАБСТВО В ПЬЕСЕ „ГОРОД ПРАВДЫ” Л. ЛУНЦА

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.

Пьеса Л. Н. Лунца „Город Правды” – это пример обновленного театра 1920-х годов, построенная на синтезе театра идей и символистской драмы. Произведение демонстрирует доминанты не словесного искусства, а действия и масок, что в полной мере соответствует лунцевской концепции театра, изложенной в рецензиях и статьях автора. В самой известной из них статье „На Запад” он провозглашает себя западником, и эти принципы западноевропейского искусства последовательно реализует в своих произведениях. Сложная авантюрная интрига „Города Правды” с первых страниц захватывает читательское внимание

В отличие таких пьес автора, как „Вне закона” и „Бертран де Борн”, „Город Правды” лишена возвышенной поэтичности, характерной для иных произведений Лунца. Возможно, это объясняется тем, что „Город Правды” последняя пьеса, написанная автором уже на больничной койке. В ней драматург с помощью символических образов-масок раскрывает идеи современности, которые не утрачивают актуальности и сегодня.

Лунц в данной пьесе выступает как автор антиутопического произведения, аллегорически раскрывающего идею эпохи. В этом он близок одному из своих учителей – Е. Замятину. И, как отмечено авторами, Е. Замятин оказал значительное влияние на Лунца. В русской литературе особого развития получила антиутопия после 1917 года. Определенная схема антиутопии сложилась в романе Е. Замятина „Мы” (1920–1921). Эта схема затем в тех или иных модификациях повторяется самыми различными авторами. Если утопия тяготеет к статичному герою, то в антиутопии главное – движение характера.

Замятин предсказал возникновение и узаконивание культа „великого друга и отца”. Он сатирически, но точно охарактеризовал порожденный системой механизм поддержания порядка и унификации умов:

„В замятинском мифе об идеальном государстве строго выстроена иерархическая система социального устройства общества. Жители Единого Государства включены только в социальные, „вертикальные” отношения и абсолютно исключают „горизонтальные”, семейные, дружеские. В таком государстве человек тотально одинок, зашорен, безлик, а природу человека (инстинкт материнства, супружества) пытаются подчинить разуму. Так возникает конфликт „природного” и разумного” [5]. Замятин видел главное, что несет с собой Единое Государство: попытку переделать человеческую природу. Отраженные в „Городе Правды” элементы антиутопии позволяют проследить развитие жанра антиутопии, выявить его типологию и своеобразие поэтики.

Антиутопия – жанр нашего столетия, тем не менее, антиутопические мотивы находят свое отражение и в более ранней

литературе. Антиутопия долгое время существовала лишь как нечто противоположное утопии, она не имела самостоятельности как литературный жанр. Уже на рубеже XIX–XX веков, антиутопические настроения появляются в самых различных национальных литературах. Развитие этого жанра происходило от утопии: „Антиутопия сохраняет высокую идеологичность утопии, но подчеркнутое критическое начало резко меняет вектор всего повествования. Антиутопия внесла в хор счастливых голосов диссонирующий голос сомнения, в оптимистический пафос прогнозов трагическое звучание вопросов” [4, с. 316].

Главный герой Комиссар ведет солдат из Китая в Россию. Персонажи уже давно забыли Родину и представляют ее как нечто идеальное, недостижимое, утопичное. Каждый ищет свое счастье в потерянной Родине, в частности, Комиссар описывает ее в контексте советских лозунгов и идеалов: „Там! Там! Там – Россия! Что сзади? Китай, желтый, будь он проклят! Пять лет погибали мы у косоглазых, у чужих, как волы работали. Будет, домой! А домой – что дома?.. Слышали, что рассказали ходоки? Дома – правда и по правде люди живут. И все равны. Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше тебя”[3, с. 319].

Когда солдаты приходят в страну одновременно они видят и воплощение их представлений о России, и испытывают горькое разочарование, поскольку открывшаяся картина ужасает путников своей абсурдностью: „Горожане все похожи друг на друга, одеты одинаково, ступают в ногу, говорят глухо и резко, монотонно. Все сливаются в одну массу”. Солдаты же, ищущие свою Родину, „...каждый особенный. Одежда, голоса, движенья — у каждого свое, не похожее на других” [3, с. 327]. Лунц показывает конфликт, созданный на противоречии между сложившимся укладом горожан города Правды и установками пришедших в него. Конфликт обусловлен различием между мечтой путников, их мировоззрением и представлениями о формах общественной жизни. Солдаты-путники, ненавидящие работу за рабское и принудительное ее исполнение, разочарованы. В то же время, жители города Правды, не знающие ненависти и любви, в пьесе предстают добросовестными тружениками. Лунц показывает, что работают они механистично, безэмоционально, не зная радости. Горожанам не дано испытать любовь, родительские чувства, все вместе они составляют серую массу, в которой никто не выделяется и все похожи друг на друга. В диалогах между жителями Города Правды и солдатами, пришедшими сюда, нет взаиморецепции, отклика, понимания. Каждый говорит о своем, не воспринимая собеседника. Перед зрителем предстают люди, не слышащие, не видящие, не чувствующие других.

Лунц на разных уровнях развенчивает утопизм, идеальность Города. Герои не проходят традиционную для русской классической литературы проверку любовью. Лунц показывает, что в Городе это духовное чувство становится долгом женщины перед любым

горожанином-мужчиной. Поэтому столь неожиданно вспыхнувшая любовь между молодым солдатом и девушкой-горожанкой вселяет в читателя слабую надежду на прозрение, но и она не оправдывается. Лунц показывает, что любовь Молодого из отряда Комиссара пробуждает в бесчувственной Девушке Города Правды сильные переживания, раскрывая перед ней новые эмоции – смех, слезы. Однако в конечном счете, все это приводит к разочарованию и вражде. Ненависть, жажда мести, появившиеся в среде горожан, способствуют их гибели, поскольку они беспомощны в своей утопичности, а, выступая без оружия на солдат, изначально обречены. Жители Города не выжили в борьбе за свободу: „Целый народ в ночь уколошили”, „И как они дрались, черт их возьми... Голыми руками! Прут на нас да прут, хоть бы от выстрелов закрылись” [3, с. 333].

Речь Комиссара является свидетельством штампов советской эпохи, она исполнена пафоса и лозунгов, в отличие от исконного Города Правды он хочет построить иной социум, в основе которого будет борьба, мирное, спокойное существование сменится вечными завоеваниями. Счастья мыслится Комиссару в одном синонимическом ряду с кровью, смертью и борьбой. Примечателен в этом отношении следующий диалог:

„Комиссар. Там равны, но не одинаковы, счастье, но не покой. Покоя нет, покой для мертвых! Там вечный бой, борьба, борьба! И кровь! Где нет крови, там нет жизни. Где нет борьбы, там нет жизни! Хотите вы борьбы, крови, счастья?

Все. В Россию!

Комиссар. Стройся! Вперед!” [3, с. 223].

Комиссару противостоит скептик-доктор, который не верит в счастливый исход, пытается отрезвить героев, охваченных общим безумием, жаждой переустройства: “И найдете страну мертвых, как эта, как эта! Страну машин!” [3, с. 320].

В пьесе „Город Правды” Лунц осмысливает вечные вопросы этики, раскрывающие сущность устройства любого социума. Автор исследует соотношенность таких антагонистических категорий, как правда и ложь, свобода и рабство, вера и неверие, утопической идеи о праведной земле и их воплощение антиутопической действительности.

В диалогах между двумя главными героями Комиссаром с Доктором раскрывается то понимание справедливости, идеала, которое Лунц видел за лозунгами первого в мире социалистического общества. Комиссар, гротескно и даже карикатурно воплощая идеи советского человека, излагает свое представление о праведной земле, где всем разрешается делать то, что приносит удовольствие. Доктора – антагонист не разделяет позицию Комиссара, пытается обратиться к голосу разума, раскрыть ошибочность и опасность подобных иллюзий. Очевидно, что для Комиссара жизнь имеет смысл лишь тогда, когда труд – удовольствие, если же работа совершается по принуждению и становится обязанностью она обязательно трансформируется в рабство. Именно поэтому Комиссар

хочет бросить работу в Городе Равенства, потому что она тяготит и порабощает его.

Все попытки Комиссара заверить солдат в том, что им рукой подать до праведной земли, в которой повсюду царит мир, постоянно наталкиваются на опровержения Доктора, который обвиняет его в лицемерии и бесконечном обмане: „Думаешь, я поверил тебе, брехуну?“, „Он лжет опять, но он сильнее меня“, „Опять пойдешь дальше, будешь обманывать их и себя“ [3, с. 231].

В окружении Комиссара исключительно те люди, которые разделяют его взгляды и верят в существование „земли обетованной“. В свою очередь, Доктор, даже будучи перед лицом смерти, не отступает от собственной правды, пытается образумить солдат и одновременно понимает, что его позиция не воспринимается ими, не случайно он говорит: „Я был бы так счастлив, если бы верил, как они...“ [3, с. 223].

Лунц показывает две позиции, две „правды“, подкрепленные жизненной философией и убеждениями двух главных героев-антагонистов. Создавая иллюзию того, что их взгляды оправданы, писатель заставляет читателя самому сделать выбор и постичь подтекст произведения. Комиссар держит путь в Россию, которая в его представлении является „праведной землей“, Доктор же отрицает существование конечного пункта назначения, не верит в существование места, где каждый сможет обрести свободу в своих действиях и поступках: „Конца нет! Дойдете, но не найдете!“ [3, с. 220].

Автор показывает, что Комиссар и его солдаты сами того не желая становятся рабами не только собственных идей, но и физиологических чувств которые в конечном итоге затмевают все духовное. Лунц утверждает, что чувство голода способно нивелировать какой бы то ни было пафос и отрезвить любого сторонника самых возвышенных идей. Солдаты кричат Комиссару: „Но я голоден!“, „Красиво говоришь – накорми!“, „Ты вывел нас оттуда – накорми!“ и эти реплики, соотносясь с ситуацией поиска обетованной земли, раскрывают переключки с библейской историей о Моисее, сорок лет водившего свой народ в поисках земли обетованной. В контексте данной пьесы Комиссар – антипод библейского героя, ему чужды милосердие, сострадание, терпимость, он готов к жертвам, убийству во имя воплощения изначально ошибочной идеи.

Большую роль в произведении играют ремарки, которые раскрывают авторскую позицию в пьесе и характеризуют ее как пример „новой драмы“. Б. Корман считает, что „в драматическом произведении наибольшей близостью к автору отличается субъект сознания, которому принадлежит текст заглавия, перечень действующих лиц“ и „авторские“ ремарки, „персонажи, задуманные как рупоры идей автора... Большая часть текста распределена между вторичными субъектами речи,... которые строятся на преимущественном использовании фразеологической точки зрения“ [2, с. 42–43]. Уже в ремарках к прологу очевидна позиция

Лунца, раскрывающая его отношение и к героям и к действию: „Занавес поднимается. Ночь. Темно. Луна освещает толпу солдат, окруживших Комиссара. Все – изможденные, усталые, оборванные. Одеты во что попало. На одних отрепья старой солдатской походной формы, другие завернуты в звериные шкуры. Ружья не у всех, у некоторых старинные пики и даже секиры. Все возбуждены, напирают на Комиссара; сзади сидит Доктор, спокойный, улыбается” [3, с. 215].

В финальном третьем действии, которое автор назвал „Развязка” автор приводит два монолога раскрывающих смысл произведения: „Комиссар(один). Юшков, Иван! Казнен!.. Кто казнил? Я казнил. Я нашел мальчика, спас его, приручил, приласкал. И убил... „Комиссар, если ты любил!” Нет, Комиссар не любил. Комиссар не должен любить, на то он – Комиссар. У него сердце из камня, из камня! „Комиссар, если у тебя есть мать...” Нет у Комиссара матери, на то он – Комиссар. Все боятся его, ненавидят его – Комиссар! Один мальчик любил меня, и я убил его...

Пауза. В темноте, из-за кустов, – Доктор. Становится над Комиссаром, смеется.

Доктор. Ты плачешь. Комиссар? Плачь, плачь! Велик грех, если Комиссар плачет. О чем? О том, что святое в жизни оплевано. Кем? Тобой! Ты искал правду, вот, нашел ее. Что сделал с ней? Растоптал, растерзал, бросил. Всех до одного убил... Что такое правда? Скука. Что такое равенство? Скука. Все честное, чистое – мертво. В неправде – жизнь, в убийстве – жизнь, в борьбе!.. Что ж ты станешь делать теперь, Комиссар? Опять пойдешь дальше, будешь обманывать их и себя, искать уже раз найденное и брошенное?.. Комиссар! Оставь их. Уйдем, убежим со мною искать кровавую, несправедливую, веселую жизнь!.. Комиссар!

Комиссар спит.

Он спит. Так слушай. Комиссар! Я тоже искал добра, коммуны, равенства, как и ты. Дурак! Я всю жизнь на это положил, из дому ушел, мать бросил, нищим умру за это. А пришло время и увидел скуку. Скука, скука! Я не верю больше ничему. Я ненавижу тех, кто верит. Это я поднял бунт против тебя! Это я дразнил солдат против тебя! Я хочу, чтобы вы погибли, верящие! Слышишь, Комиссар! Спит.

Исчезает в темноте, из-за туч выходит тусклая, предрассветная луна” [3, с. 237].

Вместе с тем намерения Комиссара так же бесплодны, как и бесплодно предыдущее общество. Произведение показывает иллюзорность общества, его ограниченность и замкнутость в самом в себе. В этих репликах очевиден антиутопический смысл произведения, ирония. Можно говорить о подтексте данной пьесы, но наиболее точна в данном отношении терминология О. Журчевой, которая вводит в научный оборот понятие „надтекст”: „Надтекст выводит читателя и зрителя за пределы текста, диалога и даже конкретного сюжета, включая данный сюжет в исторический, культурный опыт человечества,

предполагает более обширное осмысление жизни, является способом выхода из частной жизни в вечность [1].

Надтекст „Города Правды” заключен в стремлении Лунца предостеречь своих современников от ложности выбранного пути, от обреченного и бессмысленного поиска идеального города.

На наш взгляд, убийство героя-антагониста Доктора свидетельствует о том смысле, который Лунц видел в советской эпохе. Не случайно автор вводит представителя нового, молодого поколения солдата Ваню, который, являясь своеобразным лакмусом, более остро проявляет идейный смысл не только нового общества, но и произведения в целом: „Я хочу, как вы, – говорить, как вы, и убивать, как вы. Это весело, господин”, – говорит Ваня Комиссару [3, с. 235].

Таким образом, человечество на протяжении многих сотен лет пытается постичь этические вопросы, связанные с пониманием сущности рабства, правды, лжи, измерением той степени свободы, которая позволяет людям оставаться людьми, не сводя их к механистическим воплощениям идейной функции государства. Пьеса Лунца „Город Правды” своеобразное размышление над этими вопросами морали. Автор, намеренно утрируя ситуацию, гротескно заостряя сюжет, выступает против вседозволенности, против безумных жертв во имя абсурдных утопических идей. Перспективы дальнейшего исследования пьесы Лунца „Город Правды” заключаются в изучении характеров персонажей, в постижении их связи с традицией мировой литературы.

Список использованной литературы

- 1. Журчева О.В.** Формы выражения авторского сознания в „новой драме” XIX–XX веков. [Электронный ресурс] / О. В. Журчева // – Режим доступа: <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2001web1/litr/200110602.html>. – Загл. с экрана.
- 2. Корман Б. О.** Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39–54.
- 3. Лунц Л.** Обезьяны идут! / Лев Натанович Лунц. – СПб. : ООО „ИНАПРЕСС”, 2003. – 752 с.
- 4. Рычалова И.** Элементы антиутопии в пьесе Л. Лунца „Город Правды” / И. Рычалова // *Rossicaolomucensia* XLII. – Olomouc, 2004. – С. 313–317.
- 5. Тарасенко Ю.В.** Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в. [Электронный ресурс] / Ю.В. Тарасенко // – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/drama-antiutopiya-v-russkoy-literature-nachala-xx-v.> – Загл. с экрана.

Воробкало М. О. Свобода і рабство в п'єсі „Місто Правди” Л. Лунца

У статті розглядається, що є свобода і що є рабство, правда і брехня? Цими питаннями людство задається протягом багатьох сотень років. Правда і брехня, добро і зло завжди стоять поруч, одне без іншого

просто не існує. Зіткнення цих понять є основою багатьох всесвітньо відомих літературних творів. Серед них і п'єса Л. Лунца, з назвою, „Місто Правди”. Суть її – у зіткненні життєвих позицій і поглядів різних людей.

У своєму творі Лунц зачіпає ті ж споконвічні питання, питання про таємницю людського існування, які він вибудовує навколо антагоністичних понять, таких як правда і брехня, свобода і рабство, віра і зневіра, утопічної ідеї про праведну землю і антиутопічної дійсності. Торкаючись питання свободи і не свободи, в образі двох головних персонажів Комісара і Доктора, Лунц говорить про те, що не існує абсолютної свободи, людина завжди зазнає залежність від певних обставин, думок інших, життєвих колізій, тим самим укладаючи себе у „вільне рабство”.

Ключові слова: антиутопія, жанрове своєрідність, ремарка, мотив.

Воробкало М. О. Свобода и рабство в пьесе „Город Правды” Л. Лунца

В данной статье рассматривается, что есть свобода и что есть рабство, правда и ложь? Этими вопросами человечество задается на протяжении многих сотен лет. Правда и ложь, добро и зло всегда стоят рядом, одно без другого просто не существует. Столкновение этих понятий является основой пьесы Л. Лунца, с говорящим названием, „Город Правды”. Суть ее – в столкновении жизненных позиций и взглядов разных людей.

В своем произведении Лунц затрагивает те же исконные вопросы, вопросы о тайне человеческого существования, которые он выстраивает вокруг антагонистических понятий, таких как правда и ложь, свобода и рабство, вера и неверие, утопической идеи о праведной земле и антиутопической действительности. Затрагивая вопросы свободы и не свободы, в образе двух главных персонажей Комиссара и Доктора, Лунц говорит о том, что не существует абсолютной свободы, человек всегда претерпевает зависимость от определенных обстоятельств, мнений других, жизненных коллизий, тем самым заключая себя в “свободное рабство”.

Ключевые слова: антиутопия, жанровое своеобразие, ремарка, мотив.

Vorobkalo M.O. Freedom and Slavery in the play „City of Truth” by L. Lunz

This article discusses what is freedom and what is slavery, the truth and a lie? These issues are given mankind for many hundreds of years. Truth and falsehood, good and evil are always nearby, one without the other does not exist. The clash of these concepts is the basis of many world famous literary works. Among them the play by Lunz „City of Truth”. The gist of it – in a collision attitudes and opinions of different people.

In his work the same Luntz affects aboriginal issues, questions about the mystery of human existence, which he builds around antagonistic concepts such as truth and falsehood, freedom and slavery, belief and unbelief, utopian idea of a righteous ground and anti-utopian reality.

From the first monologue, which begins the play, between the Commissioner with the Doctor, we become aware that the submission of the first of the righteous land lies in the fact that everyone is allowed to do something that brings pleasure, in turn, these illusions do not satisfy Doctor that can be seen from the first replica and it becomes clear to the reader. Commissioner for life is good when work – fun, but if work is performed under duress and there is an obligation, then it is regarded as slavery. The validity of the words by the fact that the Commissioner wants to quit his job in the City of Equality, because it is a burden to him and enslaves him.

What unites the main characters together, it is not only a righteous idea of land, but also of the truth and lies. At the roundabout, where the Doctor appears as the mouthpiece of truth, calling into doubt the existence of heaven on earth – is dying, and thus Luntz, revealing the purpose of the meeting of these two characters, is focusing on winning Lies in the face of the Commissioner of the Truth in the form of doctors, expressing the idea of winning role lies in the life and faith in the possibility of heaven on earth. Touching on issues of freedom and liberty in the form of the two main characters of the Commissioner and the Doctor, Luntz says that there is no absolute freedom, people are always undergoing dependence on certain circumstances, the views of others, life conflicts, thereby enclosing himself in a “free slaves”.

Key words: dystopia, genre originality, the author's note, motive.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 82-3.09'6

В.І. Дмитренко

**ЧОРНЕ Й БІЛЕ – ІНЬ ТА ЯНЬ – ВІЧНИЙ ПОШУК
ГАРМОНІЇ (ЗА ДРАМОЮ В. ВИННИЧЕНКА „ЧОРНА ПАНТЕРА І
БІЛИЙ МЕДВІДЬ”)**

Художнє мислення є універсальним, концептуальним і діалогічним у своїй основі. Співвіднесеність між текстом і контекстом, у більш ширшому філософському аспекті, є ключовою в розумінні процесу творчої діяльності. Рецепція творчості як специфічного дискурсивного (тобто в межах дискурсу) обміну смислами між текстом і контекстом, що виступає в різних формах, генерує думку про те, що твори мистецтва

сповнені невичерпною кількістю значень і прихованих смислів. На думку С. Веймана „розуміння образу постає у формі образу розуміння, теоретична ідея – у вигляді „персонажа □ критичного висловлювання □ [1, с. 234]. Більшість текстів змушують читача читати їх як тексти з високим ступенем когерентності, виявлення рівня якої залежить від поінформованості читача. Тому завжди актуальною є проблема окреслення інтерпретаційних кодів для різних художніх текстів, які б визначили горизонт гносеологічної діяльності методологічно вільної свідомості. На нашу думку, усі художні твори, хоча й досить умовно, можна поділити на дві групи: з імпліцитним і експліцитним змістом. До першої групи зараховуємо тексти, що мають в основі міметичний принцип. Експліцитність змісту текстів другої групи передбачає своєрідне зміщення фокусу образності із символічного рівня на онтологічний, що, на думку Г. Гадамера означає „прирошення буття □ [2, с. 296]. Серед експліцитних текстів чимало таких, що мають „подвійне дно □, своєрідний „подвійний код □, тобто таких, які відкриті й одночасно закриті для глибинної інтерпретації реципієнта. „Подвійний код □ означає, що кожна частина тексту, взята окремо, має одне значення, але в контексті всього твору й у поєднанні з іншими може набути зовсім інших, часто неочікуваних значень. Услід за Р. Бартом [3, с. 40], під „кодом □ у статті ми будемо мати на увазі поза текстову організацію значень, певні типи вже баченого, читаного, знаного розшифровка яких залежить від поінформованості реципієнта. Більшість дослідників творчості В. Винниченка під час аналізу його п'єси „Чорна Пантера і Білий Медвідь” акцентували увагу на одній з „варіацій теми неоднозначних стосунків художника і суспільства” [4, с. 26]. Так, Л. Мороз наголошує на конфлікті між Мистецтвом і Материнством [5, с. 94–103], В. Панченко підкреслює конфлікт між батьківськими почуттями й почуттями митця [6]. Новизну нашої публікації вбачаємо в дослідженні драми В. Винниченка через розшифровку кольорового й бестіарного кодів твору.

Мета статті окреслення інтерпретаційних кодів п'єси В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь”, що сприяють глибинному осмисленню сенсу твору. Мета передбачає розв'язання таких завдань: встановлення параметрів розуміння й ситуативної реалізації „подвійного коду” твору, аналіз основних особливостей репрезентації в тексті пошуку життєвої гармонії.

П'єса В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь” написана в 1911 році. Для духовного розвитку людської спільноти ХХ століття – це надзвичайно складна й суперечлива епоха, яка ініціювала надії на краще майбутнє, призначивши за них непомірно високу ціну, що призвело до невірних втрат, жахливих експериментів над людством. Саме в ХХ столітті чи не найяскравіше виявилась суперечлива сутність людини, яка прагне добра, потерпає за нього, але часто коїть зло поза своєю волею. Анджей Валіцький у дослідженні „В полоні консервативної утопії”

аналізуючи історіософські концепції Івана Кирєєвського, зазначає, що стрижень його міркувань – „це критика раціоналізму в площині філософської концепції людини” [7, с. 168] і підкреслює важливість його думки про те, що „інтегральному характеру особистості найбільше загрожує раціоналізм <...>. Раціоналізм призводить до розпаду особистості на ряд окремих, не пов’язаних між собою духовних сил, кожна з яких претендує на автономію; виникає протистояння духовних сил, аналогічне боротьбі часткових, партійних інтересів у суспільстві, основаному на раціоналістичних засадах. Внутрішній розклад відбувається також тоді, коли розумові між роз’єднаними силами духу вдається посісти домінуючу позицію” [7, с. 168].

Мешканці Західної Європи, на думку Кирєєвського, вже давно втратили інтегральність особистості, здатність до внутрішньої концентрації, глибинний нурт духовного життя. Він вважає, що людина Заходу роздрібнює своє життя на окремі прагнення і, хоча пов’язує їх за допомогою розуму в один загальний план, однак у кожну хвилину свого життя вона є іншою людиною: в одному закутку її серця живуть релігійні почуття, в другому – окремо – сили розуму, в третьому – естетичні почуття, ще деінде – устремління до власної вигоди; різні сфери її життя відокремлені одна від однієї. „Це й зумовлює аморальний характер західної цивілізації, яка може розвиватися навіть тоді, коли внутрішні сили духу ослабли, коли в сфері моральних цінностей панує цілковите спустошення; з другого боку, рисою цієї цивілізації є трагічний розкол, протистояння цілості й всіх окремих галузей суспільного та приватного життя людини” [7, с. 169].

Володимир Винниченко в українській літературі – письменник світового рівня. Сьогодні ми лише наближаємось до пізнання його феномену. Драматургія митця постала як унікальне явище в період занепаду трагедії й розквіту соціальної драми, яка створювала картину світу в образах і „костюмах” конкретної доби, проте сила й напруженість багатьох конфліктів винниченкових п’єс часто наближає до висот трагічного протистояння героїв, відомих з часів Евріпіда чи В. Шекспіра. Проблемою більшості п’єс В. Винниченка стає внутрішня роздвоєність особистості, необхідність „чесності з собою”, жорстокість духовного розп’яття на хресті обов’язку. Роздвоєність внутрішнього світу героя автор демонструє у своїх п’єсах на кількох рівнях: соціально-побутовому, ідейно-політичному, національному й філософському. Найбільш глибока проблема вибору постає у необхідності внутрішнього переродження, прагненні гармонізувати в собі „звіряче”, тобто продовження роду й т.п. і високі прагнення реалізації свого внутрішнього творчого потенціалу, своєрідного життєвого призначення, подолати в собі людину, тобто те, що на думку багатьох вирізняє людину, а насправді є давнім інстинктом.

Отже, „Чорна Пантера і Білий Медвідь” – п’єса про трагедію митця, що стоїть на межі між чіпкою буденністю й вабливою урочистістю вільного творення. Образи п’єси сповнені глибинної філософської

символіки. Уже в назві, окресливши два кардинально протилежних кольори, В. Винниченко таким чином чітко окреслює бінарну опозицію, чітко розставивши основні акценти п'єси. На думку Ж. Дерріди, утворення будь-яких бінарних опозицій знаходиться в площині смислотворення. Означення й розрізнення є наслідками темпоральної та просторової дисоціації однієї, ідентичної собі сутності [8]. Проте все не просто в символіці кольорів. Адже кожен із них є амбівалентним уже по своїй суті. Білий у слов'ян – це „колір чистоти, невинності радості. Він пов'язаний з денним світлом, а значить із життям <...>. Це колір могутнього бога Білобога <...>. Це колір ангелів, святих, праведників <...>. Однак білий колір пов'язаний і з образом смерті. Це стародавній колір жалоби, коли вдягали покійників у біле та покривали білим саваном. У білій одежі з'являються людям примари та мерці” [9, с. 472]. „Чорний – колір ночі, Чорнобога, а значить смерті, трауру та горя – загибелі всього, що живе і дихає. Крім Чорнобога, відомі й інші чорні божества: Мара, Морок, Див. З чорнотою ночі пов'язані зло й чаклунство. Однак чорні хмари у спеку віщують спасіння, дощ, а тому в такі часи молилися громовержцю та приносили йому в жертву тварин чи птахів” [9, с. 474]. Також чорний колір несе загадку і таємничість. Це колір палких пристрастей у темній ночі, це колір класичної елегантності та вишуканості. До того ж чорний колір є кольором землі, яка в українській традиції завжди вважалася святою і була сакральним оберегом. Таким чином, саме співставлення чорного й білого кольорів має базову нецілісність значень, що визначає подвійну амбівалентність головних героїв: внутрішню й зовнішню. Ця амбівалентність посилюється автором завдяки введенню других імен, своєрідних прізвиськ, головних персонажів п'єси, які відкривають їх другу звірячу сутність. Корній Каневич має прізвисько Білий Ведмідь, а його дружина Рита – Чорна Пантера. Вибір саме цих тварин не є випадковим – він символізує винятковість, не типовість образів і ситуації. У природі чорна пантера – велика рідкість, бо це випадково народжений з таким кольором хутра ягуар. Білий ведмідь, на відміну від бурого, також нетипова для слов'янської символіки. Пряма вказівка автора в тексті драми на Кіплінгівську Багіру і її бажання єднання, кілька разів озвучене Ритою: „Ми всі троє – одно... Памятаєш у Кіплінга? Памятаєш: „ми всі троє – одно? ” I от нас троє, і ми всі одно ...” [10, с. 306]. Це дозволяє зробити висновок про взаємодію між двома протилежними початками інь і янь, що репрезентують різні аспекти єдиної дійсності, які не можуть існувати окремо один від одного.

Крім того, підсилення білого кольору спостерігаємо в імені ще одного персонажу – Сніжинки, яка не може не бути білою. За народними повір'ями, „білий колір виконував і маркувальну функцію, виокремлюючи особливо визначених персонажів серед їм подібних: білий цар змії, білий цар вовків, біла ластівка, ворона, куниця” [9, с. 472]. Саме Сніжинка, звертається до Корнія зі словами: „Ви хочете бути артистом?

То мусите бути вільним. Артист не повинен мати сім'ї. Він – жрець” [10, с. 323]. Альтернатива, за Сніжинкою, досить жорстка: або родина – або мистецтво, або самець – або творець. Хочеш бути творцем – мусиш „звіра в собі вбити” [10, с. 324].

Корній Каневич (Білий Ведмідь) – талановитий митець. Однак цей талант ще не ствердив себе, не заявив про себе належним чином. Витвір мистецтва, який має показати світу його талант, ще не створений. Живе він разом із родиною в Парижі, де в ательє, готуючись до Осіннього Салону, Каневич і створює шедевр. Полотно представляє собою альянз на вічний біблійний сюжет Мадонна з дитиною на руках, для цієї картини позує власна родина Каневича Рита з Лесиком. Але для Корнія його дружина й син – це зовсім не ті, що на картині. Він чітко відчуває межу між побутом і мистецтвом. П'єса є одним із кращих драматичних творів митця. Автор ставить художника Корнія Каневича в складну ситуацію екзистенційного вибору. У конфлікт вступають його батьківські почуття, своєрідні „звірячі інстинкти”, і прагнення їх подолати через мистецтво. Він мусить зробити вибір: або дитина, або його ж картина, яку дружина Рита (Чорна Пантера) вимагає продати, щоб роздобути грошей для лікування хворого сина Лесика. Митцю необхідно вибрати між життям сина, сім'єю й геніальним мистецьким витвором.

Корній деякий час, коли Рита випробовує його змушуючи ревнувати, готовий продати й незакінчену картину, але це швидко проходить: „Я мушу писати або... кінець всьому” [10, с. 314]. – маргінальна, роздвоєна особистість, що перебуває в конфлікті з самим собою. У ньому відбувається внутрішня боротьба двох сил. Над ним і „мохноногі” інстинкти мають владу („віків з себе не скинеш”, – каже Корній), і жага творчості диктує своє. Класична Винниченківська колізія, що відбиває реальні суперечності життя, в якому сім'я і мистецтво нерідко постають тими олтарями, кожен із яких потребує жертвоприношень. Внутрішня боротьба Корнія посилюється протистоянням двох жінок – Чорної Пантери (його дружина) і Сніжинки, які знову протистоять і на рівні кольору, чорне і біле. Кожна з них ніби впливає на вибір митця, бо кожна потребує від нього жертви: Рита – в ім'я сім'ї, Сніжинка – в ім'я мистецтва. Корній же хоче поєднати одне й друге; йому дорогий Лесик, він любить Риту, але так само, як із батьківським інстинктом та любов'ю, він нічого не може подіяти з пристрасстю митця, що живе в ньому.

Страждаючий батько Корній Каневич змушений поступитися художникові Корнієві Каневичу, який хоче зупинити мить, упіймати кінчиком пензля „чудову блідість” щойно померлого Лесика. Жага творчості поглинає його, не залишаючи ні часу, ні фізичних та духовних сил для чогось іншого, хай то буде навіть власна дитина. Мотив своєрідного синовбивства уже звучав у п'єсі „Memento”. Драма „Чорна Пантера і Білий Медвідь” є своєрідним продовження спроби осмислення можливості митця гармонічно поєднати інь і янь свого ества.

Отже, В. Винниченко у своїй п'єсі „Чорна Пантера і Білий Медвідь” акцентує увагу на бажанні й можливості людини змінити саму себе, подолати „біологічний фатум”, поєднати дві протилежні частини людського ества інь і янь, чорне і біле, таким чином здійснивши гармонію зі світом. Перспективу подальших досліджень вбачаємо в комплексному аналізі творчих спроб В. Винниченка щодо пошуку гармонійного поєднання суперечностей людського ества.

Список використаної літератури

- 1. Вайман С.** Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике / С.Т. Вайман. – М. : Советский писатель", 1989. – 365 с.
- 2. Гадамер Г.- Г.** Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М. : Искусство, 1991. – 367 с.
- 3. Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
- 5. Мороз Л. З.** „Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка. – Київ, 1994. – 208 с.
- 4. Гуменюк В.** Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
- 6. Панченко В.** Будинок з химерами : творчість Володимира Винниченка 1900–1920 р.р. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград : Друк. газ. „Народне слово”, 1998. – 272 с.
- 7. Валіцький А.** В полоні консервативної утопії : Структура і видозміни російського слов'янофільства : пер. з пол. В. Моренець / Анджей Валіцький. – К. : Основи, 1998. – 710 с.
- 8. Гурко Е.** Тексты деконструкции. Деррида Ж. Differance. – Томск : Издательство „Водолей”, – 1999. – 160 с.
- 9. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
- 10. Винниченко В.** Вибрані п'єси /Володимир Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.

Дмитренко В. І. Чорне і біле – інь і янь – вічний пошук гармонії (за драмою В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь”

У статті проаналізована п'єса В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Медвідь” з точки зору глибинних кодів. Автор розглядає твір детально зупиняючись на символіці чорно-білої змістової окресленості, наполягаючи на спробі автора поєднати непок'єднуване. Вибір саме цих тварин не є випадковим – він символізує винятковість, не типовість образів і ситуації. У природі чорна пантера – велика рідкість, бо це випадково народжений з таким кольором хутра ягуар. Білий ведмідь, на відміну від бурого, також нетипова для слов'янської символіки. Пряма вказівка автора в тексті драми на Кіплінгівську Багіру і її бажання єднання, що кілька раз озвучене Ритою (Чорною Пантерою), дозволяє зробити висновок про взаємодію між двома протилежними початками інь і янь, що репрезентують різні аспекти єдиної дійсності, які не можуть існувати окремо один від одного.

Отже, В. Винниченко у своїй п'єсі „Чорна Пантера і Білий Медвідь” перш за все акцентує увагу на бажанні й можливості людини

змінити саму себе, подолати „біологічний фатум”, поєднати дві протилежні частини людського ества інь і янь, чорне і біле, таким чином здійснивши гармонію зі світом.

Ключові слова: амбівалентність, глибинний код, кольорова символіка.

Дмитренко В. И. Черное и белое – инь и янь – вечный поиск гармонии (по драме В. Вынныченко „Черная Пантера и Белый Медведь”

В статті проаналізована п'єса В. Вынныченко „Черная Пантера и Белый Медведь” з точки зрення глибинних кодів. Автор розглядає произведение детально останавливаюсь на символіке черно-белой цветовой очерчености, настаивает на попытке автора соединить несоединимое. Выбор именно этих животных не случаен – он символизирует исключительность не типичность образов и ситуации. В природе черная пантера – большая редкость т.к. это случайно родившийся с таким окрасом ягуар. Белый медведь, в отличие от бурого, также не типичное для славянской символики животное. Прямое указание автора в тексте драмы на Киплингескую Багиру и ее желание единения, озвученное несколько раз Ритой (Черной Пантерой), позволяет сделать вывод об взаимодействии между двумя противоположными началами инь и ян, представляющими собой различные аспекты единой действительности, которые не могут существовать по отдельности.

Таким образом, В. Вынныченко в своей п'єсе „Черная Пантера и Белый Медведь” прежде всего акцентировал внимание на желании человека изменить самого себя, одолеть „биологический фатум”, соединить две противоположные части человеческого естества инь и янь, черное и белое таким образом осуществив гармонію с миром.

Ключевые слова: амбівалентность, глибинний код, цветовая символіка.

Dimitrenko V. I. Black and white - yin and yang - the eternal quest for harmony (by V. Vynnychenko drama "Black Panther and White Bear"

In the article was analyzed the play B. Vynnychenko „Black Panther and White Bear” from the point of view of the underlying codes. The author examines in detail the product going into the symbolism of black and white colour defined, the author insists on trying to connect the unconnected. The ambivalence of each colour (black and white) has its roots in Slavic symbols, where the colours represent both good and evil. Thus, the very juxtaposition of black and white is not the integrity of the basic values that defines a double ambivalence of the main characters: internal and external. This ambivalence is amplified by the second author names, distinctive nicknames of the main characters – the Black Panther and White Bear, who open their second, beastly nature.

The choice of these animals is not accidental – it symbolizes the uniqueness and not a typical image of the situation. In the wild black panther – a rarity since it accidentally born with coat colour jaguar. Polar bear, unlike Brown, is also not typical of Slavic symbolic animal. Direct indication of the author in the text of the drama on Kipling Bagheera and her desire unity, uttered a few times Rita (Black Panther), suggests an interaction between two opposing principles of yin and yang, representing different aspects of a single reality, which can not exist in isolation.

Thus, V. Vynnychenko in his play "The Black Panther and White Bear" primarily focused on the human desire to change myself, to overcome the "biological fate," to connect the two opposite parts of the human nature of yin and yang, black and white so having carried out the harmony with the world.

Key words: ambivalence, deep code, colour symbolism.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 Тенета

В. О. Дубініна

ФЕНОМЕН ДВОЇСТОСТІ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ БОРИСА ТЕНЕТИ

Перша третина ХХ століття для української літератури – один із найважливіших етапів розвитку, що позначений різючими змінами в культурно-історичному житті, естетичній свідомості та сприйнятті мистецтва як такого. Це спричинило появу нових як за змістом, так і за формою творів. Феномен двоїстості в цей час став особливо актуальним у базових концепціях художніх творів. На думку Р. Мовчан, „...українське модерністське мистецтво 1920-х років – мистецтво постійних екзистенційних зіткнень і вибору, яке поєднує в собі ренесансний оптимізм (і сильну людину, людину-переможця) і декадансну трагедійність (людину загублену, зломлену, роздвоєну й фатально самотню)” [1, с. 515]. Письменницький інтерес до двоїстості, двосвіття, двійництва людської натури, психологічної складності й суперечності її характеру великою мірою був обумовлений розвитком тогочасної філософії та психології, хоча своїм корінням сягає ще доби романтизму. Двоїстість, неоднозначне бачення дійсності найяскравіше репрезентує творчість Е.А. Гофмана, Е. По, Р. Стівенсона, Ч. Діккенса, Н. Готорна, Ф. Достоєвського, Ю. Яновського, М. Хвильового та ін. Але елементи подвійного сприйняття персонажами того чи іншого явища, роздвоєння

особистості можна знайти у творчому доробку багатьох митців 20–30 років минулого століття, серед яких й ім'я Б. Тенети. Проте дослідники творчості письменника (В. Дмитренко, В. Мельник, М. Чабан) жодного разу не зверталися до творчості письменника з таких позицій. Матеріалом для аналізу стали твори: „Гармонія і свинушник”, „Голод” („Безробітний”), „Місто”, „Прися”, „В бою”, „Ненависть”, „Ave vita”, „Idée fixe”.

Метою дослідження є аналіз феномена двоїстості у прозових творах Бориса Тенети. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: з'ясувати особливості втілення категорії двоїстості; визначити специфіку психологічного роздвоєння особистості, представлену в епічних творах письменника.

Феномен двоїстості у творах Б. Тенети пов'язаний, у першу чергу, з концепцією двоїстості світів – розділенням світу на реальний, дійсно існуючий і нереальний, уявний, світ мрій, снів, марень, існуючий у свідомості чи підсвідомості героїв. У словнику української мови подається таке визначення зазначеного поняття: „Двоїстий – пов'язаний з двома різними якостями, які часто суперечать одна одній; суперечливий” [2, с. 222]. У житті героїв творів Б. Тенети ці два світи не доповнюють один одного, а стають діаметрально протилежними та ворожими.

Найяскравіше це виявилось у повісті „Гармонія і свинушник”, де гармонійний світ, що постає в уяві головної героїні Катерини, протиставлений реальній дійсності. Дівчина понад усе прагне зламати негативні реалії міського життя, які поступово стають нормою. Вона намагається переконати оточуючих змінити своє ставлення до існуючої дійсності, усвідомити власну значущість задля перетворення навколишнього безладу на гармонійне майбутнє, але в більшості випадків не знаходить підтримки й залишається самотньою в цій боротьбі. „...ми, не такі, як я хочу, не такі, якими будуть колись люди, коли настане та гармонія... Але, видно, далеко той час, що я й уявити собі не можу, хоч роблю, будую її ту гармонію сонячну...” [3, с. 67].

Нерівність сил у боротьбі за краще життя, поступове розуміння безперспективності цієї боротьби забрали всі сили головної героїні й змусили розвіяти власні ілюзії, зруйнувати ідеали. Катерина переживає цілий спектр екзистенціальних станів, серед яких тривога, розчарування, непевність, навіть розпач. Найбільше мучить її відчуття марності власних дій та зусиль. Усе більше доводиться пристосовуватися та підкорятися, і кожний крок залишає свій відбиток на характері й світобаченні. Кожне пристосування руйнує цілісність особистості, спотворює адекватне ставлення до світу.

У повісті „перемагає” реальна дійсність, з усіма своїми вадами й недоліками, але залишається надія на те, що думки й прагнення головної героїні будуть реалізовані в майбутньому, адже боротьба за нове гармонійне життя не повинна припинитися, незважаючи ні на що.

„А надворі була весна. Теж така весна!

... І точилася боротьба нового життя..." [4, с. 259].

У новелі „Голод” („Безробітній”) двосвіття репрезентовано через зіставлення реального світу, де головний герой Петро намагається вижити в складних умовах відсутності роботи й грошей, та світу ірреального, коли від голоду паморочиться в голові й відбуваються хворобливі зміни у свідомості. Через постійні поневіряння та неможливість улаштуватися на роботу життя головного героя з кожним днем стає все більш нестерпним. „Вам може чудно, що я в 1925 році гину від голоду. Правда, але мій номер на біржі 8524. Розумієте?” [5, с. 17]. Тілесні страждання підсилюються галюцинаціями та викривленим сприйняттям навколишнього світу. „Як на екрані пройшла ковбаса, хліб і кавун... це – початок. Зараз за вікном буде око... Я вже знаю наперед усю програму. Це око убійчо вперто буде вдивлятися в мене й розглядати, вивертати мій порожній шлунок... Воно не мигне, не змінить свого виразу” [5, с. 18].

Двоїстість реальної дійсності представлена в новелі й через протиставлення двох одиниць простору: світу міста з його злиднями, безробіттям і непевністю в завтрашньому дні та степу – уособленням внутрішньої рівноваги та свободи. Саме степ стає для головного героя тим прихистком, де він знаходить спокій та може відволіктися від гнітючих обставин свого існування. „Я в степу. Лежу й соломі жую” [5, с. 18].

Для творчої манери Б. Тенети характерним є зіставлення, а іноді й протиставлення, світу людей та світу природи, що спостерігаємо майже в кожному творі письменника. Внутрішній стан головного героя з новели „Місто” контрастує зі станом природи, яка не стала віддзеркаленням його бурхливих душевних переживань, що викликані смертю сестри: „На небі хмари цілуються, а осінь п'ятаками зелень мережить. На Дніпрі хвилі котяться сині, шепотять щось...” [6, с. 20]. Так само і в оповіданні „Пріся” смерть молодого дівчини, зображення її могили дисонує з описом весни, коли все живе пробуджується від зимового сну: „Весняний вітер розчісує траву й тепло-тепло дихає. Весна. А по весні розцвітають квіти” [7, с. 10]. Проте найчастіше Б. Тенета у своїх творах використовує описи природи, які не лише підсилюють дії й емоційний стан персонажів, а й стають своєрідним лакмусовим папірцем подій, що відбуваються навколо. В оповіданні „В бою” яскраві пейзажні образи створюють страхітливі картини бойових дій. „Земля метушилася, кидалась у гарячці, фиркала тоннами вирваної з глибин глини...” [8, с. 19]. Останні рядки твору описують весь жах невідвортної загибелі й марність сподівань на порятунок. „Крик людини не змінив нічого – вона могла собі борсатися й верещати: хвилі накочувались помітно, мертво й невпинно відповідали на її крик білою громівкою тишею: коли почалась остання газова атака, земля принішкла й припинила свій двохижневий танок” [8, с. 27].

В оповіданні „Ненависть” автор аналізує скалічену війною психіку, змінену свідомість, коли ідеологічні переконання змушують йти

брата проти брата, нівелюючи ті родинні устрої, що століттями панували в українських родинах. Ця тема не нова в українській літературі, згадаймо „Тараса Бульбу” М. Гоголя чи оповідання „Мати” М. Хвильового, проте Борис Тенета по-своєму переосмислює її. Рідні брати Гнат і Кіндрат опиняються у ворожих таборах і стають лютими ворогами. „А я б тебе [Кіндрата] не пожалів, – сказав він [Гнат], розтягуючи слова, і раптом скрикнув люто й гостро: – Як собаку пристрелив би...” [9, с. 20]. Натомість Кіндрат не зміг вистрелити в рідного брата, навіть шапку йому кинув, бо свою Гнат загубив. За іронією долі саме ця шапка стала причиною загибелі Гната. У шапці знаходять документи, за якими його, як ворога, засуджують до розстрілу.

Феномен двоїстості в іншому ракурсі постає в оповіданні „Ave vita!”. Це спогад головного героя Івана про трагічні події війни, коли гинули в боях найкращі друзі. „Ніби вчора було. Минуло. Залишився сум, що жовтим листом спадає з гіллястих спогадів. І досі, як вчуєш далекий гуркіт учбової стрілянини до вікна скокуєш тривожно. І лише, як торкнешся холодного скла чолом, згадаєш, що немає Дмитра, Юрка, Олени і багато інших” [10, с. 146]. Він розмірковує над сенсом тих подій, яке значення мала смерть великої кількості людей, чи не була вона марною. Адже прийдешні покоління не оцінять їхньої мужності, не згадають їхні імена, бо „...люди йдуть байдужі. Вони поспішають, штовхаються, а очі у них такі невиразні... І здається мені, що линия кров Дмитра і Юрка і твоя червона, Олено” [10, с. 148]. Але надія на те, що минулі часи пройшли дарма, і людство з минулих втрат і помилок зробить правильні висновки панує в душі головного героя, про що свідчить відповідний стан природи. „Весна. Хай ще по темних кутках сніг і холод... Хай, але небо вже синє і несходимі простори перед нами лягли” [10, с. 148].

Є у доробку письменника твори, у яких він намагається дослідити психологію роздвоєності особистості. Автора цікавлять впливи й чинники, завдяки яким людина здатна на вчинки, про які колись навіть боялася подумати. Де межа між власними усвідомлюваними думками та діями й нав’язаними ззовні хворобливими настановами.

Роздвоєна свідомість головного героя є основним змістовим стрижнем в оповіданні „Idée fixe”, де, використовуючи ефект навіювання, двоє юнаків вирішили пожартувати над голярем. Петро Іванович Пуп працював у звичайнісінькій голярні й кожного дня тримав у руках бритву. Він був справжнім майстром своєї справи. Один з хлопців, зайшовши до нього поголитися, ненав’язливо запитав: „ну щоб вам коштувало взяти бритву то так – він узяв бритву – і коли я держу голову от так, задерши до гори, взяти й надушити трохи, зовсім помаленьку і... шарпнути до себе? Ну, знаєте. Просто випадково це може трапитись... Чи думали ви коли про це?” [11, с. 11]. Ці слова справили неймовірне враження на голяра, думки вирували в його голові. „Особливо одна. Вона залазила у всі куточки голови і счезаючи на хвилину знову не давали

покою. То здавалося, що от-от здригне рука і він поріже, потім приходила скажена цікавість; а що як справді надушити на бритву, як той казав і шарпнути до себе?” [11, с. 11]. Юнак навпаки був дуже задоволений своєю вигадкою і з інтересом стежив за реакцією та подальшою поведінкою голяра. Він запропонував своєму другу Дмитру піти до голярні й знов нагадати Петру Івановичу цю розмову. Але фінал виявився трагічним, коли юнак заговорив про перерізання горла, нерви голяра не витримали й він „наліг на бритву і разом шарпнув до себе” [11, с. 12]. Петро Іванович був доведений до такого психічного стану, коли вже не міг контролювати свої емоції та вчинки, він діяв немовби під гіпнозом. Неусвідомлюючи реальність своїх дій, „він з божевільною цікавістю дивився у чорну дірку в горлянци” [11, с. 12]. Отже, феномен двоїстості у прозових творах Б. Тенети виявляється в різних іпостасях. По-перше, спостерігаємо двосвіття, тобто зіставлення і протиставлення реального й уявлюваного світів. Причому реальна дійсність з її байдужістю і бездуховністю розцінюється як небезпечний для нормального життя людини стан, що протистоїть справжньому ціннісному світові. Ствердження і розгортання прекрасного ідеалу як реальності, здійснюваної хоча б у мріях, – головна тема повісті „Гармонія і свинушник”.

Особливим психологізмом й глибиною визначається світ таємних куточків свого „Я”, що відкривається під впливом стороннього впливу; а також відхід у власний внутрішній світ. („Idée fixe”, „Голод” („Безробітний”), „Гармонія і свинушник”). Відкидаючи сучасну дійсність, як вмістище всіх життєвих труднощів і негараздів, герої творів Б. Тенети під впливом зовнішніх чинників створюють іншу дійсність, переміщуючись у інші просторові площини. Утеча за реальні просторові межі виявилася в більшості випадків у зверненні до природи, що стала або камертоном бурхливих душевних переживань, або різко окресленим контрастом („Голод” („Безробітний”), „Місто”, „Пріся”, „В бою”).

Інший напрямок відходу від дійсності – перехід в інший час. Протягом усього життя людина зберігає у своїй пам’яті всі значущі події, важливі здобутки, тим самим розкриваючи природний зв’язок часів: повертається в минуле, особливо в період молодості, який залишає свій відбиток на сучасному й проектує майбутнє, вільно маніпулюючи з часовим потоком. („Ave vita”).

Таким чином, вивчення творчості Бориса Тенети в цьому аспекті становить перспективну літературознавчу проблему й потребує подальшого вивчення.

Список використаної літератури

- 1. Мовчан Р. В.** Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер’єрі : монографія / Р. В. Мовчан. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 544 с.
- 2. Словник української мови:** в 11 томах. – 1971 – Том 2. – С. 222.
- 3. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Ч. I. / Тенета Б. // Життя й

революція. – № 8. – 1927. – С. 48–75. **4. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Ч. II. / Тенета Б. // Життя й революція. – № 9. – 1927. – С. 240–259. **5. Тенета Б.** Безробітний / Тенета Б. // Життя й революція. – 1925. – № 6–7. – С. 16–22. **6. Тенета Б.** Місто / Тенета Б. // Життя й революція. – 1926. – С. 17–21. **7. Тенета Б.** Пріся / Тенета Б. // Нова Громада. – 1925. – № 2. – С. 8–10. **8. Тенета Б.** В бою / Б. Тенета. // Життя й революція. – № 11. – 1930. – С. 19–27. **9. Тенета Б.** Ненависть / Б. Тенета. // Життя й революція. – № 1. – 1929. – С. 16–32. **10. Тенета Б.** Ave vita! / Тенета Б. // Глобус. – № 7. – 1926. – С. 146–148. **11. Тенета Б.** Idée fixe / Тенета Б. // Зоря. – № 6. – 1925. – С. 11–13.

Дубініна В. О. Феномен двоїстості у прозових творах Бориса Тенети

У статті аналізуються особливості втілення категорії двоїстості у прозових творах Б. Тенети „Гармонія і свинушник”, „Голод” („Безробітний”), „Місто”, „Пріся”, „В бою”, „Ненависть”, „Ave vita”, „Idée fixe”. Двоїстість в аналізованих творах виявляється, у першу чергу, через двосвіття, тобто зіставлення і протиставлення реального й уявлюваного світів. Реальна дійсність з її байдужістю і бездуховністю розцінюється як небезпечний для нормального життя людини стан, що протистоїть справжньому ціннісному світові. Перехід в інший час – ще один вияв категорії двоїстості. Маніпуляції з часовим потоком розкривають природний зв'язок часів, де теперішнє виступає ланкою, що пов'язує минуле й майбутнє персонажів в єдине ціле. Визначаються ситуації суспільного та психологічного впливу, що стали поштовхом до виникнення у творах роздвоєння дійсності та психологічного двійництва персонажів. Звернено увагу на домінування психологічної складової оповіді в аналізованих творах, про що свідчить фіксація настроїв, вражень персонажів, що порушує межу між реальним і уявним, тілом і душею, буденним і піднесеним.

Ключові слова: двоїстість, свідомість, проза.

Дубинина В. А. Феномен двойственности в прозаических произведениях Бориса Тенеты

В статье анализируются особенности воплощения категории двойственности в прозе Б. Тенеты „Гармония и свинушник”, „Голод” („Безработный”), „Город”, „Фрося”, „В бою”, „Ненависть”, „Ave vita”, „Idée fixe”. Двойственность в анализируемых произведениях проявляется, в первую очередь, через двоемирие, т.е. сопоставление и противопоставление реального и воображаемого миров. Реальная действительность с её безразличием и бездуховностью расценивается как опасное для нормальной жизни человека состояние, противостоит настоящему ценностному миру. Переход в другое время – еще одно проявление категории двойственности. Манипуляции с временным потоком раскрывают естественную связь времен, где настоящее

выступает звеном, связывающим прошлое и будущее персонажей в единое целое. Определяются ситуации общественного и психологического воздействия, которые стали толчком к возникновению в произведениях раздвоения действительности и психологической двойственности персонажей. Обращено внимание на доминирование психологической составляющей повествования в рассматриваемых произведениях, о чем свидетельствует фиксация настроений, впечатлений персонажей, которые нарушают границу между реальным и воображаемым, телом и душой, обыденным и возвышенным.

Ключевые слова: двойственность, сознание, проза.

Dubinina V. O. The phenomenon of duality in the Prose of Borys Teneta

In the article features incarnation category duality in prose of B. Teneta „Harmony and pigsty”, „Hunger” („Unemployed”), „City”, „Frosya”, „In the battle”, „Hatred”, „Ave vita”, „Idée fixe”. Duality in the analyzed works manifested primarily through two worlds, that is a comparison and contrast the real and imaginary worlds. Matter of fact, with its indifference and lack of spirituality is regarded as dangerous for the normal condition of human life, is opposed to the present value one world. Moving to another time – another manifestation of the duality of the category. Manipulation of temporal flux reveal a natural connection times where this stands link between past and future characters on a single unit. Determined by the situation of social and psychological influences that have given impetus to the emergence of a split really works and psychological duality characters. The attention to the dominance of the psychological component of the narrative in these works, as evidenced by the fixation of moods, impressions of characters, which violates the boundary between the real and the imaginary, body and soul, mundane and sublime.

Key words: duality, consciousness, prose.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 81'37 + 373.612.2

Б. Ф. Егоров

ГРЕХ И СТРАДАНИЕ

Коллеги из Института русистики Варшавского университета попросили меня прооппонировать на защите докторскую диссертацию белорусского ученого Сергея Подсосонного „Тема греха в романах

Ф. М. Достоевского”. Ряд проблем, освещенных в диссертации, серьезно заинтересовал меня, в частности, взаимоотношение греха и страдания. Диссертант делает страдание „соратником” греха, не только у Достоевского, но и одним из значительных спутников греха вообще. Мне показалось, что сущность страдания значительно более обширная, ибо страдания Христа никак нельзя присоединить к грехам. И я обратился к Библии, наиболее глубоко освещающей такие проблемы с христианской точки зрения. Попутно использую формулировки и примеры классического Толкового словаря В. И. Даля, „Этимологических словарей русского языка” А. Г. Преображенского и М. Фасмера и Словаря языка А. С. Пушкина (т. 1–4, М., 1956–1961). Оговорюсь, что в этой статье в целом я излагаю свою точку зрения, которая близка к христианской, но в отдельных случаях отличается от нее.

Происхождение слова „грех” уходит в туманную древность. Специалисты расходятся в трактовках: А. Г. Преображенский возводит слово к греческому $\chi\rho\acute{\iota}$, что означает „долг”, „обязанность”, а М. Фасмер предпочитает славянское, русское „греть” (как бы совесть жжет!). Грех, согласно христианскому учению и благодаря обширному вкоренению в быт и воззрения христианских народов (да и шире, народов мира), традиционно определялся как нарушение закона Божиего, нарушение воли Божией, нарушение нравственных предписаний (см. формулу апостола Иоанна: „... всякий, делающий грех, делает и беззаконие; и грех есть беззаконие” (1 Иоан.3:4); см. также „Полный православный богословский энциклопедический словарь”, т. 1, СПб., 1913; „Закон Божий для семьи и школы” протоиерея Серафима Слободского, Джорданвилл, США, 1966; энциклопедический словарь „Христианство”, т. 1, М., 1993; наконец, приведем формулировку новейшей „Православной энциклопедии”, издающейся под редакцией Патриарха Кирилла: „Грех есть нарушение норм бытия тварного мира, установленных Богом”, т.12, М., 2006. С. 330; ср. определение греха в Словаре Даля: „поступок, противный закону Божию; вина перед Господом”). Некоторые современные православные богословы однако считают подобные определения неточными и утверждают более широкую и более глубокую формулу: „Грех – отпадение от Бога” (правда, эта формула больше характеризует последствия греха, а формулировки с „нарушением” относятся к самому процессу прегрешения).

Согласно Библии, Бог создал безгрешный мир, но первые люди Адам и Ева нарушили запрет Бога (нельзя было есть плоды дерева познания добра и зла) и совершили грех, за что были изгнаны из рая и стали родоначальниками рода человеческого как грешного. А „юридическую”, т.е. законную силу как негативное явление грех получил после установления Закона Божиего, т.е. продиктованных Богом Моисею 10 заповедей (Исх. 20:2–17; Втор. 5: 6–21), потом почти точно повторенных Христом (Мф. 19: 18–19; Мк. 10:19; 12: 29–31; не забудем однако, что Христос над ветхозаветными заповедями поставил благодать

и любовь: „Благодать же Господа нашего (...) открылась во мне обильно с верою и любовью во Христе Иисусе”, 1 Тим. 1:14). Апостол Павел подчеркивал: „И до закона грех был в мире; но грех не вменяется, когда нет закона” (Рим. 5:13). И чуть ниже: „... я не иначе узнал грех, как посредством закона, ибо я не понимал бы и пожелания, если бы закон не говорил: „не пожелай” (Рим. 7:7).

Христос своей кровавой жертвенностью искупил грехи человечества (Он омыл „нас от грехов наших Кровию Своею” (От. 1:5), и люди получили благодать и любовь. Как сказал апостол Павел, „закон духа жизни во Христе Иисусе освободил меня от закона греха и смерти” (Рим. 8:2). Но „законом познается грех” (Рим. 3:20), и грехи после казни Христа тоже определяются законом, теперь уже законом Христа: „Итак мы уничтожили закон верою? Никак; но закон утверждаем” (Рим. 3:31). Апостол Павел настаивает: „Несите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов” (Гал. 6:2).

О разных видах греха Библия пишет чрезвычайно подробно: всего это слово употреблено в Священном Писании 356 раз, в том числе в Ветхом Завете 213 раз, почти вдвое больше, чем в Новом Завете (ибо в Новом Завете много говорится уже о преодолевших грех, о праведниках). И много употреблено в Библии производных слов: греховный, грешить, грешница (всего два раза!), грешный, согрешение, согрешить. Интересны классификации: есть грехи „не к смерти”, за них надо молиться, а есть грехи „к смерти”, они безнадежны (см. 1 Ин. 5:16–17); большинство грехов бестелесно, относится к душе, но если человек „грешит против собственного тела”, то он „блудник” (1 Кор. 6:18). Очень интересны бытовые градации в пословицах Даля: „Денег много – великий грех, денег мало – грешней того”. „Грех дуть в ложку, а обжечься не дувши грешней того”. „Быть на свадьбе, да не быть пьяну – грешно”. „Грешно оставлять яства в чашке недоеденными”.

Апостол Павел раскрывает парадоксальную сложность пути от греховности к праведности под эгидой преображения Христа: „я жил без закона; но когда пришла заповедь, то грех ожил. А я умер; и таким образом заповедь, данная для жизни, послужила мне к смерти. Потому что грех, взяв повод от заповеди, обольстил меня и умертвил ею. Посему закон свят, и заповедь свята и правдива и добра. Итак, неужели доброе сделалось мне смертоносным? Никак; но грех, оказывающийся грехом потому, что посредством доброго причиняет мне смерть, так что грех становится крайне грешен посредством заповеди” (Рим. 7:9–13).

Грех попадает в Библии в очень сложные и противоречивые ситуации, но сам он остается достаточно однозначным: противовес закону Божьему. *Страдание* – значительно более многозначное понятие, чем грех. Уже его происхождение многозначно. Оно произошло от древнерусского понятия „страда” -- сенокос, жатва (по Далю, в архангельском говоре и в новое время сохранился глагол „страдать” как „косить сено”), а в древнерусском „страдати” – стараться, добиваться. В новое время от

„страды” сохранился ряд существительных с суффиксом „ник”: стражник – батрак, работник, особенно в летнее время, а стражник Божий – совсем другое: оборотень, обращенный за грехи. Тут уже больше не от страды, а от страдания. А страдание у Даля еще имеет некоторые древние оттенки: биться, бороться, но в основном уже трактуется по-современному: бедовать, мучиться, маяться, терпеть боль, скорбеть, тосковать, болеть душою нравственно, и т.д.

В Библии очень много раз встречается *страдание* (43 раза, приблизительно поровну между Заветами), как и сопутствующие *страдать* (33 раза, из них в Ветхом Завете только 9), *пострадать* (21 раз, из них в Ветхом Завете только 3), *страдалец* (6 раз, и только в Ветхом Завете!), *сосстрадание* (один раз), *сосстрадательность* (5), *сосстрадателен* (3), *сосстрадать* (3).

Страдания могут иметь чисто внутренние причины („терпеть боль” от физиологических и нравственных причин, которые впрочем могут быть связаны и с внешним миром: и греховным, и вполне праведным, как при страданиях Христа – потому такое преобладание соответствующих первых слов в Новом Завете), но больше страдания идут к человеку извне, и физические, и нравственные, душевные, духовные. Вспомним страдательный залог русского глагола: здесь всегда присутствует внешний объект активного действия, и страдания-переживания в большинстве случаев связаны именно с такими объектами. Они вполне могут быть греховными. Но очень много страданий никакого отношения к греху не имеют. Кстати сказать, в животном мире страдания достаточно часто встречаются, а уж там вряд ли можно говорить о связи с грехом. В человеческом обществе страданий значительно больше, тем более, что здесь к физическим недугам добавляются нравственно-психологические. Страдалец Иов даже так обобщает: „...человек рождается на страдание” (Иов. 5:7). И в самом деле, нечестивые страдают от грехов, а праведные от любви к Богу. Конечно, страдания от страданий Христовых как бы компенсируются сопутствующим утешением: утешение „совершается перенесением тех же страданий” (2 Кор. 1:6; имеются в виду именно страдания Христа). Одобрительны всегда были страдания, приносимые нежелающими раскрытия правды: „... если и страдаете за правду, то вы блаженны” (1 Пет. 3:14). Любопытно, что физические страдания отваживали от грехов: „...страдающий плотию перестает грешить” (1 Пет. 4:1).

Заметим, что *сосстрадание*, в отличие от страдания, в Библии всегда оценивается как доброе дело. Это естественно: внимание, заботу, сочувствие по отношению к страдающему вряд ли можно рассматривать негативно.

Страда, *страдание* и этимологически, и содержательно тесно связаны со словами *страсть* и *страх* (а эти слова настолько тесно связаны между собой, что создали синонимическую пару: среди значений слова „страсть” есть и подобие страха).

Страсть не одобряется в православии как сильное, чрезмерно сильное чувство (необходима умеренность, необходимо сдерживаться), которое к тому же погружается в плотский, бездуховный мир: „...когда мы жили по плоти, тогда страсти греховные (...) действовали в членах наших” (Рим. 7:5), тем более, что страсть еще и переносится в противоестественную область: „... предал их Бог постыдным страстям” (Рим. 1:26). Вообще страсть, страсть без градаций, помещена в соседство с самыми негативными сферами: „... умертвите земные члены ваши: блуд, нечистоту, страсть, злую похоть и любостяжание” (Кол. 3:5).

С такой позиции наши классические писатели и поэты, переполненные страстями, – Тютчев, Ап. Григорьев, Толстой, не говоря уже о Пушкине и Лермонтове, -- весьма греховны. Произведения Пушкина просто переполнены страстями (слово у него упоминается 196 раз), поэтому и поэт греховен, и его творчество. Да недаром и вообще некоторые представители Православной Церкви склонны вообще все художественные произведения считать греховными. Автор этих строк тоже является защитником сильных страстей и тоже, значит, греховен.

Страх в православии, да и в Библии в целом, более многозначен. В противовес всего шести библейским упоминаниям страсти, страх упомянут в Ветхом Завете 74 раза, в Новом – 45. Что объединяет самые различные страхи – это сила чувства: страх, пожалуй, самое сильное чувство, допускаемое православием. Оно часто соединяется с *ужасом* и с *трепетом*: „со страхом и трепетом” - частое соединение в Библии: „... со страхом и трепетом совершайте свое спасение” (Фил. 2:12). Страх может довести человека до мучительного переживания. Есть и противовесы: „В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение; боящийся не совершен в любви” (1 Ин. 4:18).

Страхи разные. В реальной жизни бывали эпохи чрезвычайно обильного распространения страхов. На эту тему Ю. М. Лотман написал две очень ценные культурологические статьи: „Об „Оде, выбранной из Иова” Ломоносова” („Известия АН СССР”, серия литературы и языка, 1983, № 3, С. 253–262) и „Охота за ведьмами. Семиотика страха” („Труды по знаковым системам”. 26. Тартуский университет, 1998. С. 61–80). Ученый при этом высказал важную мысль, фундамент для которой был заложен еще апостолом Павлом („...надобно повиноваться не только из страха наказания, но и по совести”, Рим. 13:5). Ю. М. Лотман заметил, что относительно установления социального порядка можно выделить две группы людей: одни живут, опираясь на свою совесть и не нуждаясь в надсмотрщиках со стороны (это, определяет ученый, представители интеллигенции), другие же без надсмотрщиков не могут нормально существовать, им прежде всего нужен осаживающий страх (это основные массы людей). Конечно, в действительности наличие совести отнюдь не ограничивается кругом интеллигенции, в тех самых „массах” часто встречаются совестливые люди. Но разделение людей на совестливых и на нуждающихся во внешнем принуждении очень верно. И обилие

страхов в текстах Библии – свидетельство учета второй группы. Но, конечно же, обилие „страха Божия” далеко выходит за рамки принуждения: эти страхи в среде верующих людей добровольны и абсолютно положительны.

Кстати сказать, представление некоторых мыслящих верующих, что страх Божий в Библии – явный синоним совести, не совсем верен. Страх Божий там скорее замена совести, ибо в текстах Священного Писания соседствуют, но не сливаются два понятия: совесть – внутренняя основа человека, а страх Божий – слияние внутренней основы и воздействия извне. Характерно, что совесть – слово чисто новозаветное, „ветхий человек” как бы не знал этого понятия.

В Библии страхи разнятся и по отношению к греху. Страхи при сильном военном противнике или при каких-то бытовых и социальных неурядицах, при происках заклятого врага воспринимаются в Библии как греховные. А если враг удаляется, то и прежний страх уже не воспринимается как негативный, ибо можно порадоваться благополучному концу: „Обрадовался Египет истреблению их (израильтян – Б.Е.), ибо страх от них напал на него” (Пс. 104:38). Обилие страхов при восприятии чудес, главным образом Божественных, уже не имеет никаких негативных описаний. Частое упоминание „страха Божия” свидетельствует о важности этого ощущения на всех стадиях и всех ракурсах человеческой жизни. Отношение человека к страху Божию всегда носит, как уже сказано, положительный смысл: „Служите Господу со страхом и радуйтесь с трепетом” (Пс. 2:11).

Итак, весь этот сложный спектр понятий вокруг страды и страдания показывает разную соотнесенность с грехом в Библии: страдание и страх многолики, они могут быть и греховные, и праведные, сострадание всегда позитивно, а страсть всегда однозначно греховна.

Сгоров Б. Ф. Гріх і страждання

У статті розглядається взаємовідношення гріха і страждання, досліджуються різні види гріха і страждання, описані в Біблії. Страждання і гріх мають різну співвіднесеність: страждання може бути як гріховним, так і праведним, співчуття частіше має позитивне значення, пристрасть однозначно трактується як гріх. Гріх представлений у Біблії через досить складні й суперечливі ситуації, але сам він залишається досить однозначним. Цікаві класифікації гріхів (гріхи „не на смерть”, за які треба молитися, безнадійні гріхи „до смерті”, безтілесні гріхи і гріхи проти власного тіла). У статті розглядається спектр страхів і їх ставлення до гріха. Уявлення, що страх Божий в Біблії є синонімом совісті, не зовсім вірний: страх Божий там швидше заміна совісті, совість – внутрішня основа людини, а страх Божий – злиття внутрішньої основи і впливу ззовні. Страхи перед сильним військовим противником або при якихось побутових та соціальних негараздах, при підступі заклятого ворога сприймаються в Біблії як гріховні. Страх може довести людину до

болісного переживання. Страждання і страх багатолікі, вони можуть бути і гріховні, і праведні, співчуття завжди позитивно, а пристрасть завжди однозначно гріховна. З такої позиції російські класики, сповнені пристрастями, – вельми гріховні.

Ключові слова: гріх, страждання, пристрасть, Біблія, походження, багатозначність.

Егоров Б. Ф. Грех и страдание

В статье рассматривается взаимоотношение греха и страдания, исследуются различные виды греха и страдания, описанные в Библии. Страдание и грех имеют различную соотнесенность: страдание может быть как греховным, так и праведным, сострадание чаще имеет положительное значение, страсть однозначно трактуется как грех. Грех представлен в Библии через очень сложные и противоречивые ситуации, но сам он остается достаточно однозначным. Интересны классификации грехов (грехи „не к смерти”, за которые надо молиться, безнадежные грехи „к смерти”, бестелесные грехи и грехи против собственного тела). В статье рассматривается спектр страхов и их отношение к греху. Представление, что страх Божий в Библии является синонимом совести, не совсем верен: страх Божий там скорее замена совести, совесть – внутренняя основа человека, а страх Божий – слияние внутренней основы и воздействия извне. Страхи при сильном военном противнике или при каких-то бытовых и социальных неурядицах, при происках заклятого врага воспринимаются в Библии как греховные. Страх может довести человека до мучительного переживания. Страдание и страх многолики, они могут быть и греховные, и праведные, сострадание всегда позитивно, а страсть всегда однозначно греховна. С такой позиции русские классики, переполненные страстями, – весьма греховны.

Ключевые слова: грех, страдание, страсть, Библия, происхождение, многозначность.

Egorov B. F. Sin and Suffering

The article discusses the relationship of sin and suffering, investigates various forms of sin and suffering in the Bible. Suffering and sin have different correlation: suffering can be both sinful and righteous, compassion often has a positive meaning, passion uniquely interpreted as a sin. Sin gets in the Bible in a very complex and contradictory situation, but it remains rather ambiguous. Interesting classification of sins (sin „not unto death” for which to pray, bad sins „to the death”, disembodied sins and the sins against his own body.) In the article the range of fears and their attitude toward sin is covered. The idea that the fear of God in the Bible is synonymous with conscience is not really true: the fear of God there sooner replacement of conscience, the conscience – the inner basis of man, and the fear of God – the merging of the basics and outside influence. Fears with a strong adversary or any household and social turmoil in the intrigues of the arch-enemy of the Bible are seen as sinful. Fear can drive

a person to painful experience. Passion without shades next to the most negative areas. A lot of suffering has nothing to do with sin. Compassion, in contrast to the suffering, in the Bible is always evaluated as a good deed. The abundance of „fear of God” is far beyond the scope of enforcement: these fears among people of faith are voluntary and completely positive. The abundance of fear in the perception of miracles, mostly divine, no longer have any negative descriptions. Passion is not approved in the Orthodox Church as a strong, extremely strong feeling which is immersed in carnal, unspiritual world. Pain and fear in many guises, they may be sinful and righteous, compassion always positive, and the passion is always uniquely sinful. From this position Russian classic writers, full of passion are very sinful.

Keywords: sin, suffering, passion, the Bible, the origin, multiple meanings.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 821.161.2-31.09 ”19”

Л. Б. Жижченко

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ МОТИВУ ДВОСВІТТЯ В ПОВІСТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ „ЗЕМЛЯ”

Учення про двосвіття започатковане ще в античній традиції, підґрунтям якого є антитетичне розуміння дійсного буття як єдності протилежностей. Ідея „двонатурності” світу є домінантною у філософських працях Г. С. Сковороди. Людина уособлює два різних світи, перебуває під впливом різноманітних сфер. Душевне життя людини залежить, по-перше, від тілесної сфери (видиме буття), по-друге, від сфери надлюдського (невидимого буття, недоступного розумінню).

Художній світ повісті „Земля” є складним і багатовимірним. Власне, це не один світ, а два. Предметно-реальному світові протиставлено світ містичний, таємний. Потужний містичний струмінь, наявний у творах О. Кобилянської, зумовлений впливом як західно-європейської естетики, так і станом її душі, моделлю сприйняття світу в його цілісності (письменниця вважала, що має нахил до містики, успадкований від свого батька).

Тому звернення авторкою до мотиву двосвіття в повісті „Земля” є цілком закономірним. Свого часу С. Єфремов, аналізуючи цей твір, дорікав письменниці за те, що вона дуже багато місця у повісті відводить сфері надчуттєвій і надприродній, яка має великий вплив на героїв [3]. У відповідь на зауваги критика О.Кобилянська відзначала, що містицизм,

сни, ворожки і т.п. відіграють велику роль у світогляді сільських людей. Проживаючи в селі Димка, письменниця мала безпосередню нагоду познайомитися з побутом та способом мислення буковинського селянства.

Як представниця нової школи О. Кобилянська виявила прихильність до символізму, але у творчому доробку авторки незаперечним є й реалістичне начало. Повість „Земля” – виразне поєднання естетики символізму та реалізму, як трансформованого досвіду попередників (Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного та ін.).

Отже, письменниця у своїй повісті змодельовала двоплощинну реальність. Сюжет повісті двовекторний: зовнішньо-подієвий план зображення та внутрішньо-психологічний план вираження. Зовнішній сюжет твору визначається як життєпис сім'ї Федорчуків із додавання до нього розповіді односельців. У своїй основі він є подібним до хронікального. Події у творі змінюють одна одну в часі, а неспішність їх протікання, ймовірно, обумовлюється ритмом селянського життя. Сюжетна акція має не так багато подій: відхід Михайла на царську службу, відвідування час від часу родичів, братовбивство, арешт Сави та його звільнення, знову життя за тими ж сільськими настановами.

Вербалізувати внутрішньо-психологічний план допомагають сни, ворожіння, видіння, знаки.

У повісті „Земля” О. Кобилянської вдалася до опису народного світогляду, який постав як синтез концептуальних начал християнства та язичництва. Переважно все, що трапляється із героями повісті, вони звикли пояснювати проявами „Божої волі”, а не власним вибором. Так, Докія, вирішивши одружити свою доньку Парасинку з недолугим Годорикою через те, що хлопець одинак та має землю, говорить доньці: „Буде, як бог дасть! Жінка призначена чоловікові, як смерть від бога. Як бог дасть, то будеш уже сеї зими гарною молодичкою” [5, с. 16]. Божу волю сповіщають ворожки. Відома в окрузі ворожка перехопивши глумливий усміх молодих людей, які прийшли до неї за порадою, говорить: „Пощо ви прийшли до мене, коли не вірите моїм словам? Бог сам дав мені сей хліб у руки, і я не винна тому, що ворожу. Я ані одної душі не силую і не кличу. Всі приходять із власної волі” [5, с. 138].

Рядком нижче письменниця додає, що ця ворожка давала на служби щедрі дари „й тішилася з священників великим поважанням і протекцією” [5, с. 138].

До цієї ж ворожки звертається й Домніка, коли постає перед вибором: чи побратися з Ілією, чи з давнім нареченим: „нехай їй карти порадять, що має вчинити, бо вона тепер надвоє розділена” [5, с. 139]. У повісті згадується про свято Андрія. За християнськими віруваннями Андрій Первозванний одним із перших приніс православне вчення на київські схили. Народні ж вірування надали цьому святові суто язичницького змісту. Це свято вважали святом Долі й напередодні цього

свята виконували низку ритуалів, щоб дізнатися про майбутнє (постилися, споживали паляниці, ставили біля себе горнятко води, яке мав подати у сні Богом суджений чоловік). Характерно, що у своєму щоденнику молода О. Кобилянська описує, як сама також ворожила на Андрія.

За народними уявленнями велику силу мало намовлене зілля. Його могли використовувати як для охорони людини, так і для усунення конкурента з життєвої дороги. Івоніка боявся „сили деякого зілля, яке, замовлене лихими словами й підкинене під яку річ, або під тварину, або й вулій, могло довести до великого нещастя, а не раз до смерті” [5, с. 30].

„Примовлене зілля” кидає під ноги Михайлові його брат Сава, бо сподівається заподіяти хлопцеві кривду. Навіть після смерті Михайла зілля було знайдене у його речах. „Примовленого зілля” також боялася Анна (Рахіра у своїй тітки-ворожки може роздобути його й кинути на дорогу).

У повісті зустрічаються деякі різновиди жанру магії. Це замовляння та прокльони. Базовані на вірі у силу слова, вони, як намовлене зілля, досягають бажаного результату. Сміслові навантаження мають прокльони, які виголошувала людина у хвилини глибокого відчаю та безсилля вплинути на ситуацію та кривдника. Найбільше прокльонів виголошувала Марія Федорчук, мати двох синів, Михайла й Сави. Жінка проклинала державну систему, тих, хто придумали військо та ін. Згодом Марія проклинає свого сина Саву. Материнські прокльони досягли своєї мети. Наприкінці твору Сава змальований спотвореною людиною, пройдисвітом, що рухається без життєвої мети.

Неабиякого значення у народній світоуяві надається замовлянням. Це чи не єдиний засіб лікування хвороб. Щоб запобігти недужі, хворобу необхідно „викликати” із організму людини й спровадити „на широкі броди, на глибокі води” [5, с. 30]. До процедури примовляння вдається Марійка, коли її син Михайло занедужав у війську. Як відомо з тексту, примівка подіяла добре на хлопця.

Герої повісті „Земля” вірять в існування надприродних, таємничих сил та здатність людини і вступити у безпосередні відносини з ними.

На відміну від М. Коцюбинського, який у „Тінях забутих предків” антропоморфізує надприродний світ через міфологічних персонажів Чугайстра, Мавки та ін., О. Кобилянська не вдається до докладного опису ірраціональних істот. Письменниця показує людей наділених надприродними силами, здатними передбачати майбутнє, або впливати на долю людей. Так, ще задовго до трагічної події у сім'ї Федорчуків читач був повідомлений про нещастя: Марійка відвідала знану в окрузі ворожку, яка попередила жінку про те, що її очікує „море сліз, пороги суду, плач кров'ю”. Надприродною силою, окрім ворожки наділена Рахіра, у якої, як у дзеркалі відбилася циганська вдача її батька односельці називали Рахіру відьмою. Дівчина постійно впливає на волю

Сави Федорчука. Для нього вона богиня, що „держала його при собі, мов магичною силою” [5, с. 86]. О. Кобилянська пише, що хлопець почував себе дитиною поряд з нею, тонує у атмосфері її духу й душі „був воском у її енергійних руках і вона відбирала йому весь розум і всю свідомість його ества” [5, с. 93]. Характерно, що героїню, наділену здатністю до лихочиння, авторка змалювала за ознаками потворного. Дівчина не приваблива зовні: „її зуби, її рот, як клубки м'яса, очі як у чортиці”. До того ж Рахіра була лінива й блукала цілими днями без діла по селу, визираючи з ким можна поговорити. Вона не цуралася й крадіжки. І хоча жоден хлопець у селі не прагнув її прихильності (вона не підпадала під норми сільської етики), їй було байдуже до всього.

Духовний вимір буття героїв у повісті „Земля” має, водночас, реальне й містичне підґрунтя. Так, Івоніка Федорчук переконаний у тому, що все, що відбувається у його власному житті та довкіллі, продиктовано якоюсь вищою волею. Інший герой цієї повісті (Сава) відчуває силу існування ще якогось іншого світу, крім знаного ним. Людина в цій повісті має нерівні права щодо вищих субстанційних сил. Вона є істотою, що марно шукає щастя. Як і весь світ, так і сама людина сповнена таємничих сил. Це таємниче водночас є несвідомим, яке в повісті „Земля” має різні іпостасі (віщі сни, видіння, передчуття, віщування інтуїції, „щось”). Свого часу П.Филипович акцентував на якомусь „щось” у тексті повісті. У творі „Земля” воно, насамперед, асоціюється з темним і жорстоким, що існує в „іншому”, позасвідомому світі.

Вагомого значення щодо світорозуміння героїв повісті набуває міфологема долі. Розуміння поняття „долі” народом та О.Кобилянською різняться. У письменниці – це неминучість тих чи тих подій, визначених наперед. Здебільшого, це події конотовані нещастям. За народними ж віруваннями доля може бути не тільки нещасливою, своє щастя можна віднайти, якщо людина пізнає і зрозуміє себе та своє призначення у світі.

Використання О. Кобилянською елементів народної культури є цілком виправданим. Як представниця нової школи вона приділяла значну увагу потрактуванню таких екзистенційних понять, як гріх-спокута, життя-смерть, недоля-щастя тощо.

Список використаної літератури

- 1. Гузар З.** Вивчення творчості Ольги Кобилянської: [посібник для вчителів] / З. Гузар. – К. : Рад. школа, 1978. – 103 с.
- 2. Дорошко Л.** Влада землі – зло чи благо? (про повість Ольги Кобилянської „Земля”) / Л. Дорошко // Слово і час. – 1992. – № 8. – С. 89–92.
- 3. Єфремов С.** Літературно-критичні статті / С. Єфремов – К. : Дніпро, 1993. – 351 с.
- 4. Каменська І.** Семантика натяків у повісті Ольги Кобилянської „Земля” / І. Каменська // Слово і час. – 2002. – № 5, травень. – С. 69–70.
- 5. Кобилянська О.** Земля // Твори: у 2 т. / [упоряд., передм. і приміт. Ф.П. Погребенника] / О. Кобилянська – К. : Дніпро, 1988. – Т. 2. – С. 6–293.
- 6. Кульчицький О.** Світовідчуття українця / О. Кульчицький //

Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65. **7. Лановик М. Б.** Українська усна народна творчість: підручник / М.Б. Лановик, З.Б. Лановик. – К. : Знання-Пресс, 2001. – 591 с. **8. Майдаченко П.** Роман Ольги Кобилянської „Земля” : погляд через сто років / П. Майданченко // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 111–123. **9. Филипович П.** Спустошена Ідилія („Земля” О. Кобилянської) / П. Филипович // Земля : [повість] / О. Кобилянська. – К. : Книгоспілка, 1926. – С. УІ–XXУІ.

Жижченко Л. Б. Особливості втілення мотиву двосвіття в повісті О. Кобилянської „Земля”

У статті досліджується своєрідність моделювання художнього світу в повісті О. Кобилянської „Земля”. Письменниця нової школи О. Кобилянська у своїй повісті описує особливості світосприйняття українського народу. Простір повісті – втілення мотиву двосвіття. Предметно-реалістичному світові протиставляється світ ірраціональний, таємничий. Автор статті показує, як герої повісті в повсякденному житті відчують присутність містичного. Таємниче у повісті втілюється у снах, видіннях, передчуттях, інтуїції і т.п. Людина в цій повісті зображена письменницею такою, що немає рівних прав з вищими силами. Магічні дії, ворожіння, замовляння спрямовані на охорону життя людини та господарства від злих невідомих сил, а також на визначення майбутнього героїв. Важливе значення у світорозумінні персонажів відіграє міфологема Долі. У письменниці Доля постає як передбаченість, неминучість тих чи тих подій, завдяки яким людина пізнає своє місце у світі.

Ключові слова: двосвіття, містика, ірраціональний, світовідчуття, вірування.

Жижченко Л. Б. Особенности воплощения мотива двомира в повести О. Кобылянской „Земля”

В статье исследуется своеобразие моделирования художественного мира в повести О. Кобылянской „Земля”. Писательница новой школы О. Кобылянская в своей повести описывает особенности мировосприятия украинского народа. Пространство повести – воплощение мотива двомира. Предметно-реалистическому миру противопоставляется мир иррациональный. Автор статьи показывает как герои повести в повседневной жизни ощущают присутствие мистического. Таинственное в повести воплощается через сны, видения, предчувствия, интуицию и т.д. Человек в этой повести изображается таким, который имеет неравные права с высшими силами. Магические действия, гадания, заговоры, направлены на охрану жизни человека и хозяйства от злых, неведомых сил, а также на определение будущего героев. Важное значение в миропонимании героев повести „Земля” имеет

міфологема Судьбы. Как predeterminedness неизбежных тех или иных событий, благодаря которым человек познает свое место в мире.

Ключевые слова: двоемирие, мистика, иррациональный, мировосприятие, верование.

Zhyzhchenko L. B. Features Embodiment Dvosvittya Motif in the Novel Kobylanska's „Land”

This article studies the originality of imaginative world formation in the novel by Olga Kobylanska „Land”. The writer of „new school” Olga Kobylanska describes in her work special features of Ukrainian folk’s world perception. The realization of the world duality motive is in the central idea of the novel. The irrational mystical world is set against visual world of material things. The author of the article shows how the main characters of the novel recognize this mystical world presence in their daily life. The occult in the novel is fulfilled through dreams, visions, premonition. A human being is illustrated different and unequal against supreme forces. Goetic rituals, fortunetelling, witch-mongers refer to human life and household protection from malign forces and also to divine what the future of main characters will be like. The destiny mythologema is of a great importance for the characters’ world view in the novel “Land”. The writer presents destiny like divining the events thank to which a person can make know his life destination.

Key words: world duality, mysticism, irrational, attitude, belief.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В.І.

УДК 821.161.2–3.09+929 Пчілка

А. В. Зайцева

**КОНЦЕПЦІЯ „ДВОЇСТОСТІ”
В ПРОЗОВОМУ ДОРОБКУ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ**

Суттєві зміни у сфері художньої прози кінця ХІХ століття, спричинені ідейно-тематичним збагаченням, широтою об’єктивного осмислення дійсності, зумовили появу нового типу героя твору, призначеного протистояти тогочасній оточуючій реальності. Визначальною рисою таких творів є конфлікт індивіда з існуючою дійсністю, що призвело виникнення явища „двоїстості”, яке полягає у репрезентації письменником протиставлення реального світу світові мрії чи фантазії у свідомості особистості, роздвоєння поглядів, думок чи почуттів того чи іншого героя. Так, новим кроком розвитку української літератури кінця ХІХ століття є введення у полотно реалістичного твору

образу інтелігента, покликано пробудити національну й соціальну свідомість народу, для протесту проти приниження та гноблення. Вагомий внесок у цей процес зробила відома діячка української культури й науки Олена Пчілка, зробивши головним героєм своїх прозових творів українського інтелігента, який є втіленням концепції „двоїстості” літератури межі ХІХ–ХХ століть.

Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю цілісного дослідження творчості Олени Пчілки з позицій аналізу концепції „двоїстості” прозових творів письменниці.

При незаперечній присутності значної кількості розвідок, присвячених творчості Олени Пчілки (Д. Донцов „Мати Лесі України (Олена Пчілка)” (1958) [2], А. Чернишов „Перша українська поетеса” (1963) [11], Л. Купрата „Літературно-естетичні та суспільні погляди Олени Пчілки” (1998) [5], О. Камінчук „Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності” (1999) [4], Л. Новаківська „Подвижницька діяльність Олени Пчілки на ниві українського просвітництва” (2001) [8], Л. Дрофань „Берегиня” (2004) [3]), дотепер прозовий доробок письменниці з позицій окреслення концепції „двоїстості” не розглядався.

Мета статті – простежити концепцію „двоїстості” в прозовому доробку Олени Пчілки. Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: у контексті новітніх наукових підходів дослідити концепцію „двоїстості” прозових творів Олени Пчілки, а також визначити її специфічні особливості.

Проза посідає найважливіше місце у творчості Олени Пчілки. Оповідання – улюблена форма розповіді письменниці. Відомі їй події з життя ставали своєрідною основою її творів. Головними персонажами ставали інтелігенти – вихідці з села, які оточували письменницю, проблемами яких вона дуже переймалася. Крім того у її творах чимало панів і поміщиків, вади яких авторка любила висміювати за допомогою іронії та сатири. Іван Франко, товариш і однодумець Олени Пчілки, високо оцінив її прозовий доробок: „Мушу Вам сказати, що наші галицькі редактори великі прихильники і хвалителі вашої музи, особливо ж Ваших оповідань, іменно за той свіжий тон і за ті ясні кольори, які світяться з кожної строчки Вашої – щоб Вашим же словом сказати „вельми зграбненької” прози” [10, с. 10].

Проте її прозовий доробок – яскравий приклад явища „двоїстості”, концепція якого у кожному творі мала нове вираження. Так, дослідниця О. Мікула зауважила, що „більшість оповідань Олени Пчілки побудовано за принципом антитези – контрастного протиставлення ідей, образів, мовленнєвих структур, художніх деталей” [6, с. 32]. Суголосною є думка літературознавця І. Денисюка, який відзначив, що оповідання мисткині будувалися „на стиках рафінованого панства з убогим людом, на контрасті між блискучими святковими балами і гіркою долею бідняка” [1, с. 103]. На нашу думку, використання цього принципу дало можливість

найповніше реалізувати прийом „двоїстості”, який найбільше виявився у світогляді героїв, їх вчинків, почуттів і оточення.

За таким структурним принципом побудовано різдвяні оповідання Олени Пчілки, написані переважно на замовлення журналу „Зоря”. Звернення до цього жанру авторка характеризує так: „Часом редактори, мало сказати, просили, благали мене прислати їм якесь різдвяне чи новорічне оповідання, і тим пояснюється те, що більшість з моїх оповіданні є або різдвяні, або новорічні” [7, с. 256]. Зокрема, оповідання „Чад” святкового циклу творів письменниці є яскравим прикладом концепції „двоїстості”. Так, головна героїня, панна Лена репрезентує „двоїстість” свого мислення і вчинків: збираючись на Різдво запросити до себе в господу простих мужицьких дітей, а потім піти колядувати з метою запису українського вертепу, вона обирає поїхати на вечір до міського клубу з іншими панічками: „Колядки записать можу й іншим часом, а колядувать... хіба ж я останній рік живу на світі?! Ще поколядую колись!..” [9, с. 112]. Збираючись на урочистість панночка витрачає на вбрання усі кошти, за які планувала придбати українські ноти: „Панна вибрала і квітки, і стьожку, і рукавички. Либонь, той копитал, призначений на українські ноти, значно поменшав або й увесь пішов на Сурин крам...” [9, с. 113].

Інший панич – Андрій Покорський, що вподобав звичайну українську селянку Лукію, яка працює служницею у панни Лени, у святковий день призначає побачення дівчині. Проте, дізнавшись про бал, який відбуватиметься у клубі, зрадив своїм почуттям, пішовши на свято і тим самим кинув дівчину замерзати в той час, коли молоде панство розважалося, „чадіючи” на клубному вечорі. „Двоїстість” мислення і вчинків пана мало не призвела до загибелі людини, яка відповіла взаємністю на його прихильність й сподівалася на чесність з його боку.

Концепцію „двоїстості” втілено завдяки зображенню контрасту між прагненнями і вчинками й панни Покорської, яка вважає, що можливо жити й на селянські статки. Найповніше нецілісність її натури розкриває лікар Івасевич: „Народниця, бач, противниця „розкошів”, – он які оксамитові корсажі надіває, якими золотими наручницями сяє! Що ж! Піде за свого полковника, то ще не такі справить ота повздержна, що вижила б на сільському заробіткові! Так, якраз! На язиці тільки прекрасні речі, а в думці ввижаються полковницькі доходи!” [9, с. 121].

Значна кількість українських колядок уведена письменницею в полотно тексту з метою підсилення емоційної експресивності твору, увиразненню його змісту, кращому сприйняттю в оповіданні класового поділу на панів (панна Лена, пани Покорські, Заборовські), які слухають українські колядки, і звичайних селян (служниця Лукія, Хведоська, Лукаші), які їх виголошують.

В оповідання „Збентежена вечерея” різдвяного циклу творів Олени Пчілки, мисткинею використано її улюблений принцип антитезу, яка є провідною в процесі реалізації концепції „двоїстості”. Цю особливість

твору Олени Пчілки відмітила О. Мікула: „Відтак композиція-антитеза стала основою емоційної атмосфери оповідання, бо принесла у розповідь елемент драматизму й динамізму. Як структурно-художній засіб вона своєрідно відобразила певний етап психологічно-естетичного ставлення до дійсності” [6, с. 33]. Так, вміло подаючи розповідь про звичайного хлопчика Омелька, який на Свят-вечір збирається нести горнятка з кутею для своїх хрещених, мисткиня репрезентує перед читачем подвійність оточуючого світу. Два світи, які зображує письменниця, є діаметрально протилежними між собою: світ багатіїв, до якого належала хрещена Омелька, і світ селянина-бунтівника, хрещеного дитини, який сидів у в'язниці. У будинку паничів хлопчину зустріли непривітно, глузуючи і насміхаючись з нього та його імені. Проте теплий прийом батька Свирида дає уявлення про тепле і приязне ставлення до хлопчика: „А, здоров, синку, здоров! – гукнув він. – Се ти з вечерею? От так спасибі!.. Дякую кумі, що таки не забула за мене... Ну, сідай, одпочинь! Де б пак тебе посадить?” [9, с. 334].

Повертаючись додому, хлопчина вирішив перевірити, чи з'їли паничі його вечерю. Але побачене й почуте так вразило Омелька, що він з усієї сили жбурнув через вікно п'ятак, який йому дала хрещена, й не міг заспокоїтись: „Подлі вони, лихі, – думало хлоп'я, – осміяли, назнущалися! Регочуться! А чого? Ми з їх не регочемось! Адже як пані прийшла до нас, то мати не знали, куди й посадить, і вітали, й приймали, давали дітям і оріхів, і меду, що дід принесли...А вони реготять! І куті нашої не хотіли їсти, кажуть – вонає. Самі вони вонючі!” [9, с. 350]. Вдома розчарований хлопець почав плакати, розповідаючи батькам про кепську пригоду, яка з ним трапилась. Проте, незважаючи на сльози, Омелько правив своє: „Я їх ще битиму, як виросту!” [9, с. 351].

Передаючи авторство оповідачеві з народу, звертаючись до форми товариської бесіди, мисткиня прагне налагодити максимальний контакт із читачем: „Звісно, пани говорили по-панськи, це вже я так переказую, по-простому” [9, с. 338], з метою найповнішого сприйняття головної думки твору, яку письменниця втілила через концепцію „двоїстості”.

Оповідання „Артишоки” – це яскравий приклад майстерності письменниці у дослідженні глибоких таємниць людської душі. На прикладі пані Олімпії, яка є єдиним скарбом зубожілої сім'ї Свойських і надією на покращення матеріального становища, Олена Пчілка зуміла показати роздвоєння людської свідомості, її вплив на реальні події та вчинки. Письменниця відтворила „двоїстість” думок й почуттів Свойської, їх взаємодію, а також вплив спогадів на поведінку героїні. Так, на початку твору перед читачем постає картина негативного ставлення панночки до наміру матері видати її заміж за багатого жениха Хомутовникова: „Олімпія, що сиділа трохи оддалеки, на козетці, опутивши замислений видочок, раптом з прикрістю підвела його, немов її „гречеський” носик справді почув хомутовий дух. Навіть оддихнулася, і на лиці її з'явився тяжкий вираз” [9, с. 306]. Проте, отримавши звістку

про майбутнє одруження Хомутовникова з Софією Наською, душу Олімпії переповнює почуття жалю та образи: „все те, що зустрівалось на її путі в квітнику і в садку, ще більше роз’ятрювало болячу виразку у її серці” [9, с. 331]. Картину морального зубожіння молодої панянки, через призму подвійності почуттів і вчинків героїні, Олена Пчілка закінчує зображенням заздрості майбутній дружині Хомутовникова, яка тепер буде купатися в його розкошах, а вона, Олімпія, залишиться нещасною через матір, що пригощала гостей артишоками, прагнучи продемонструвати їм свій дворянський статус.

Оповідача з народу репрезентовано й у „Соловійовому співі” Олени Пчілки, саме він є автором спогаду. Проте, на відміну від попереднього твору, тут оповідачем є не простий селянин, а інтелігент, юрист за фахом. Саме в його образі можемо спостерігати явище „двоїстості”, адже, розслідуючи вбивство пана, герой сподівався отримати задоволення, але вийшло навпаки: знайшовши злочинця, ця подія не лише засмутила юриста, а й стала його душевним тягарем: „Я сидів, упавши в траву, і тяжко картався. Я пробував заспокоїти себе гадкою, що таки ж Андрій Байдиш зробив злочинство, тяжке злочинство; але ж у мене зараз вставало в думці, чия вина була тяжча: чи того старого пана, чи Андрієва, чи... моя?” [9, с. 265]. Саме ці душевні поривання оповідача змушують читача задуматись над питанням: чи за кожен злочин повинна бути кара. Адже не зважаючи на те, що юрист знайшов винуватця, його починають картати докори сумління через моральний критерій цього злочину, який змушує читача виправдати вбивцю. Таким чином, через роздвоєння почуттів і вчинків головного героя оповідання Олена Пчілка доводить, що вияв протесту Байдиша, який став на захист людських прав, вчинивши злочин, картатися не повинен.

Оповідання „Рятуйте!” є найтрагічнішим у прозовому доробку Ольги Петрівни Косач-Драгоманової. Піддавшись впливу сектантської ідеології, зміст якої полягав в судженні, що шлюб – це гріх, молода селянка Оріся, побравшись, покінчила життя самогубством.

Варто відзначити, що Олена Пчілка деякий час була пов’язана з діячами українських сект, з якими її познайомив товариш Олександр Лоначевський. Мисткинею було виконано кілька перекладів духовних віршів, які штундисти використовували на своїх зібраннях. Відвідавши одне з таких зібрань, письменниця зазначила: „Вражіння свої од цих штундистських зборищ я й записала в тих оповіданнях. Мене зацікавила їхня психологія. Придивившись ближче, я побачила за тою ідейністю щось інше, зовсім інший зміст” [7, с. 274]. Саме оповідання „Рятуйте!” є прикладом втілення цих вражень.

Оріся Ярошенківна – звичайна сільська дівчина, одна з найкращих співачок українського церковного хору: „Тобі пойом, тобі благодарим, господи, і молимся, боже наш!...” – виводить голосно та чуло Оріся, а сама й нікого не бачить у церкві, все дивиться кудись прямо” [9, с. 267]. Збираючись восени заміж за Панька Сахненка, дівчина вирішує влітку

вирушити працювати на буряки, щоб заробити коштів на весілля. Саме цей вчинок у подальшому приведе до трагічних наслідків. Так, потрапивши до чужої сторони, Оріся була здивована віруваннями місцевих: „Щось у них чудне діється по тих селах з тою вірою. Таки іменно багато їх єсть, отих, що ні до церкви не хочять ходити, ні до образів молитись. Образи навіть з хати викидають!..” [9, с. 275]. У період навернення дівчини Орісі до чужої віри відбувається процес роздвоєння її свідомості: будучи вірною своїм віросповіданням, кохаючи свого парубка, вона свідомо починає відвідувати збори сектантів, співає їхніх псалмів, що й зіграло вирішальну роль у житті дівчини. Повернувшись додому, Оріся взяла шлюб із Паньком, проте подвійність її мислення спонукала дівчину врятувати, як їй здавалося, власну невинну душу шляхом накладення на себе рук.

Уривки народних пісень та релігійних книг додають оповіданню реалістичності й емоційності, підкреслюють явище „двоїстості”, виражене між зовнішнім світом і внутрішніми пориваннями головної героїні. Спів „Січеная калинонька, січеная, / А вже ж наша Ориночка звінчана!” [9, с. 285] підсилює відчай дівчини, відіграє вирішальне значення для її психологічного стану.

Оповідання „Товаришки”, написане для жіночого альманаху „Перший вінок”, є найяскравішим прикладом втілення концепції „двоїстості” прозового доробку Олени Пчілки. Твір побудований на протиставленні образів двох „подруг” – Раїси Брагової та Люби Калиновської, які вирішили поїхати навчатися за кордон. Обидві дівчини походять з дворянських сімей, проте світогляд і сенс життя мають різний, можна сказати, діаметрально протилежний. Так, Раїса має на меті досягти визнання й прагне до збагачення. Вона не зупиняється ні перед чим, навіть одружується з професором університету Штокманом, їде з ним до Петербурга, де вони разом займаються лікуванням забезпечених людей, адже працювати з бідними, на думку Раїси, „страшенно клопітно, та й користі жодної немає” [9, с. 250]. Люба Калиновська обирає інший шлях: закінчивши навчання та практику в Цюриху, вона повертається на Батьківщину і починає працювати в глухому селі, безкорисливо й самовіддано лікуючи простих людей. Одружившись з колегою Дмитром Корнієвичем, з яким вони разом навчалися, вона знаходить особисте щастя.

Дослідниця О. Мікула зауважила, що оповідання „Товаришки” „побудоване у формі товариських бесід, діалогів-полемік, характерних для композиції антитези” [7, с. 169]. Цей прийом дозволяє найповніше у співставленні дослідити мрії, почуття, стосунки і вчинки головних героїнь твору, в образі яких втілено концепцію „двоїстості” оповідання.

Таким чином, аналіз прозового доробку Олени Пчілки в аспекті характеристики відображення концепції „двоїстості” дає підстави констатувати, що це явище у творчості письменниці є наскрізним і сенсоутворюючим. Найкращі зразки її малої прози репрезентують різні

погляди письменниці на втілення концепції „двоїстості”, вирішальну роль у поданні яких відіграє принцип антитези.

Перспективи подальших досліджень творчості Олени Пчілки вбачаємо у ґрунтовному вивченні творчої манери письменниці на прикладі інших творів.

Список використаної літератури

- 1. Денисюк І.** Проза „малих форм” Олени Пчілки / І. Денисюк. // Українське літературознавство. – Львів, 1970. – Вип. 10. – С. 102–108.
- 2. Донцов Д.** Мати Лесі Українки (Олена Пчілка) / Д. Донцов. // Дві літератури нашої доби. – Торонто: Вид-во Гомін України, 1958. – С. 135–176.
- 3. Дрофань Л.** Березина: художньо-докум. вид. / Л. Дрофань. – К.: Молодь, 2004. – 206 с.
- 4. Камінчук О.** Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності / О. Камінчук. // Слово і Час. – 1999. – № 6. – С. 12–18.
- 5. Купрата Н.** Літературно-естетичні та суспільно-політичні погляди Олени Пчілки. Навчальний посібник. / Н. Купрата. – Одеса: ОКФА, 1998. – 64 с.
- 6. Мікула О.** Проблема взаємозв’язку фольклору та літератури у „малій” прозі Олени Пчілки / О. Мікула. // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Олена Пчілка і родина Косачів в історії інтелектуальної еліти України та Волині: матеріали XXXIII Всеукр. іст.-краєзн. наук. конф., присвяч. 160-річчю від дня народж. Олени Пчілки та 60-річчю з часу створення Колодяжнен. літ.-мемор. музею Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – С. 32–35.
- 7. Мікула О.** Творчість Олени Пчілки і фольклор: Монографія / Передмова В. Івашківа. / О. Мікула. – Ужгород: Гражда, 2011. – 312 с.
- 8. Новаківська Л.** Подвижницька діяльність Олени Пчілки на ниві українського просвітництва / Л. Новаківська. / Уман. держ. пед. ун-т ім. П. Тичини. – К., 2001. – 48 с.
- 9. Пчілка Олена.** Твори / Упоряд., авт передм. і прим. Н. Вишнеvsька. – К., 1988. – 583 с.
- 10. Франко І.** Лист до Олени Пчілки [4 січня 1886 р.] // Франко І. Твори: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 8–11.
- 11. Чернишов А.** Перша українська поетеса / А. Чернишов // Вітчизна. – 1963. – № 8. – С. 166–172.

Зайцева А. В. Концепція „двоїстості” в прозовому доробку Олени Пчілки

Стаття присвячена особливостям художнього втілення концепції „двоїстості” у прозовому доробку Олени Пчілки. Аналіз показав, що явище „двоїстості” було реалізоване Оленою Пчілкою в різних аспектах. На прикладах конкретних героїв визначаються основні риси втілення мисткинею концепції „двоїстості” у царині прози. Зокрема, в образі панни Лени („Чад”) втілено „двоїстість” мислення і вчинків, що полягає у прагненні героїні зблизитися з мужицькими дітьми, проте, піддавшись впливу, вона змінює свої наміри й вирушає до міського клубу в оточенні багатіїв. Два світи, які репрезентовані письменницею в оповіданні „Збентежена вечеря”, є діаметрально протилежними між собою й утілюють концепцію „двоїстості”: світ простого хлопчини Омелька, його

сім'ї та хрещеного – селянина-бунтівника Олена Пчілка вміло протиставила світові багатіїв (хрещена Омелька, її оточення та гості). Двоїстість думок і почуттів пані Олімпії Свойської („Артишоки”) призводять до морального зубожіння молодої дівчини. Вплив сектантської ідеології на Орісю Ярошенківну („Рятуйте!”) призвів до роздвоєння свідомості героїні. Подвійність мислення Орісі спонукає її накласти на себе руки, врятувавши тим самим свою душу. Встановлено, що для репрезентації явища „двоїстості” в оповіданнях письменницею було використано прийом антитези, який полягає у зіставленні протилежних думок або образів для посилення враження на читача.

Ключові слова: концепція „двоїстості”, інтелігент, антитеза.

Зайцева А. В. Концепция „двойственности” в прозаическом наследии Олены Пчилки

Стаття посвящена особливостям художественного воплощения концепции „двойственности” в прозаическом наследии Олены Пчилки. Анализ показал, что явление „двойственности” было реализовано Оленой Пчилкой в разных аспектах. На примерах конкретных героев определяются основные черты воплощения писательницей концепции „двойственности” в области прозы. В частности, в образе госпожи Лены („Чад”) воплощено „двойственность” мышления и поступков, что заключается в стремлении героини сблизиться с мужичками детьми, однако, поддавшись влиянию, она меняет свои намерения и отправляется в городской клуб в окружении богачей. Два мира, которые представлены писательницей в рассказе „Збентежена вечеря”, диаметрально противоположны между собой и воплощают концепцию „двойственности”: мир простого мальчика Омелька, его семьи и крестного – крестьянина-бунтаря Олена Пчилка умело противопоставила миру богачей (крестная Омелька, ее окружение и гости). Двойственность мыслей и чувств госпожи Олимпии Свойской („Артишоки”) приводят к моральному обнищанию молодой девушки. Влияние сектантской идеологии на Орысю Ярошенківну („Рятуйте!”) привел к раздвоению сознания героини. Двойственность мышления Орыси побуждает ее покончить с собой, спасая тем самым свою душу. Установлено, что для репрезентации явления „двойственности” в рассказах писательницей был использован прием антитезы, который заключается в сопоставлении противоположных мнений или образов для усиления впечатления на читателя.

Ключевые слова: концепция „двойственности”, интеллигент, антитеза.

Zaitseva A. V. Concept of „Duality” in a Prose Heritage of Olena Pchilka

The article is devoted to features an artistic expression of the concept „duality” in a prose heritage of Olena Pchilka. The analysis showed that the

phenomenon of „duality” was submitted by Olena Pchilka in different aspects. The examples of specific characters is define the basic features of the embodiment artist concept „duality” in prose. In particular, in the image of Lena („Chad”) embodied „duality” of thought and action, that is to try to get close to the heroine of peasant children, however, succumbed to the influence, she changed his mind and went to a club in the city surrounded by the rich. Two of the world that are a writer in the story „Zbentezhena vecherya” is diametrically opposed to one another and embody the concept of „duality”: the world is simple Omelko, his family and his godfather – peasant rebel Olena Pchilka skilfully contrasted the rich world (godmother by Omelko, its environment and visitors). The duality of thought and feeling of Olympia Svojska („Artichokes”) lead to the moral impoverishment of a young girl. The influence of sectarian ideology on Orysyia Yaroshenkivna („Ryatuyte!”) led to a bifurcation of consciousness of the heroine. The duality of thinking Orysyia compels her to commit suicide, thereby saving her soul. Found that the writer used method antithesis for represents the phenomenon of „duality” in the narrations, which consists of a comparison of opposite opinions, or images to enhance the experience of the reader.

Key words: the concept of „duality”, the intellectual, the antithesis.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК821.161.1–31.09+929 Сологуб

Д. А. Зубарь

**ПОЭТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ
КАРНАВАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ТРИЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА
„ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА”**

Среди всех романов Ф. Сологуба мотивы двойничества и двоemiрия наиболее полно раскрыты в трилогии „Творимая легенда”. Сюжет этого произведения представляет собой параллельное развитие параллельных событий в двух параллельных мирах – российском городе Скородоже и Королевстве Соединенных Островов. Кроме того, почти все ключевые персонажи трилогии имеют двойников, живущих в параллельном мире.

На наш взгляд, двойственность является одним из основных принципов поэтики декадентского романа. А. Н. Долгенко говорит о принципе отбора времени – реальное время существует наряду с ирреальным (например, снами), причем ирреальное наделено признаками реального и способно трансформироваться в реальное (событийное)

время. Аналогичное явление, на наш взгляд, свойственно пространству декадентского романа, хотя бы потому, что пространству сна свойственна та же иллюзорность, что и времени сна. Ирреальное пространство существует наряду с реальным, наделено признаками реального пространства и эти пространства способны взаимно трансформироваться.

Двойничество героев романа связано с двоемирием и странствиями в инобытие. Причем границы в образах двойников размыты. Сложно сказать, являются ли двойники разными людьми, связанными мистической связью (ведь формально они не столь похожи), или это лишь перевоплощение одного и того человека при пересечении границы между мирами. Особенно ярко эта особенность проявляется в образах главных героев – Елисаветы Рамеевой и Георгия Триродова.

После огненно-прекрасной смерти Ортруды пробуждается в таинственном лесу Елисавета. В романе есть намек на то, что Ортруда и Елисавета – одно лицо: „Афра плакала о судьбе милой Елисаветы, с которой она познакомилась заочно, по ее письмам, и которая почему-то казалась ей похожею на королеву Ортруду” [9, с. 135]. По смерти Ортруды Филиппо Меччио говорит Афре о том, что королева была только сном Афры, она же была только сном Елисаветы Рамеевой.

Обратимся к обстоятельствам, при которых Елисавете приснилась Ортруда. На Елисавету в лесу нападают оборванцы, затем, когда уже почти свершается цель нападения, двух оборванцев и Елисавету окружают тихие дети, волшебные помощники Триродова, которые также проводят их через смерть в инобытие. В окружении тихих детей Елисавета и оборванцы слабеют и погружаются в сон: „Елисавета не уступала, парни свирепели, били ее сначала кулаками, потом быстро ломаемыми и оброснутыми ветвями. И когда уже долго длилась борьба и Елисавета начала слабеть... Вдруг бесшумною и легкою толпою выбежали на поляну белые, тихие мальчишки, легкие, быстрые, как летний дождик. Так быстро метнулись они из-за кустов, – набросились на диких парней и, белые, бесшумные, обступили, облепили, повалили, – усыпили, оттащили в глубину темного оврага. И бессильные распростерлись на жестких травах нагие тела” [10, с. 145]. Согласно символике романа эту сцену логично интерпретировать как смерть Елисаветы и напавших на нее парней.

Сон Елисаветы – смерть в Скородоже и переселение ее души в иное царство в ином облики. Ее пробуждение – это смерть в ином царстве и возвращение оттуда, воскрешение в России. Приведем описание сна Елисаветы, сохранив деление на абзацы и пунктуацию романа: „От быстрых и бесшумных движений тихих мальчишков сладкое и жуткое объяло Елисавету забвение. Темные влачили миги, и среди них упало с вечеряющего неба ясное мгновение. И мгновение стало веком, – от рождения до смерти. Утром на другой день Елисавете ясно вспомнилось течение этой странной и яркой жизни – высокий, скорбный путь, жизнь королевы Ортруды.

И когда, задыхаясь, Ортруда умирала...

Шорох легких ног по траве разбудил Елисавету” [10, с. 145].

С этой точки зрения, история королевы Ортруды является сказочным сюжетом путешествия Елисаветы в царство мертвых и возвращения оттуда, то есть Ортруда являет трансформацией Елисаветы при переходе через границу между мирами. С другой стороны, Ортруда представлена нам как сон (сон Елисаветы и сон Афры), то есть как отдельный ирреальный двойник, существующий в иллюзорном мире. Однако, так или иначе, двойничество в „Творимой легенде” связано с двоемирием и смертью, представленной мотивом пересечения границы между мирами. При этом двойники могут одновременно и безболезненно существовать только в параллельных мирах по разные стороны границы между мирами, как только они оказываются по одну сторону, это неотвратимо влечет смерть одного из них.

Аналогична ситуация с Георгием Триродовым и его двойником принцем Танкредом, который путешествовал по России. Он нередко делится с окружающими информацией об этой стране, обладает некими тайными знаниями и верит в переселение душ. Триродов же хочет занять престол Королевства, „хотя бы потому, чтобы он не достался Танкреду”. Также немаловажны обстоятельства гибели принца Танкреда, который гибнет в стенах круглой башни, „на вершину которой восходила Ортруда”, от рук разъяренных солдат (образ башни как врат в инобытие рассмотрен нами в статье „Мотив смерти в трилогии Ф. Сологуба „Творимая легенда”) [6]. Танкред гибнет в то время, когда Триродов находится на пути к Королевству, связь с ним прерывается, и жители Соединенных Островов думают, что Триродов погиб. Однако гибнет Танкред, Триродов благополучно достигает места назначения, Таким образом, противостояние двойников разрешается в пользу Триродова.

В случае с Триродовым и Танкредом также сложно определить, является ли Танкред трансформацией Триродова при переселении, или же это более или менее независимый ирреальный двойник, сон Триродова.

Связь смерти с двойничеством в декадентском романе воплощает связь смерти с циклом обновления родового тела в карнавальной традиции. В рамках карнавальной традиции мотив смерти связан с циклом рождения-смерти, где смерть старой жизни означает начало новой и наоборот. В романе Ф. Рабле рождение Пантагрюэля влечет за собой смерть его матери, а его отец Гаргантюа не знает, смеяться ли ему от радости, что родился сын, или плакать оттого, что умерла жена. У Сологуба смерть также по-карнавальному связана с рождением: „Смерть жены Триродов почему-то ставил в связь с рождением сына. Хотя очевидной связи не было, – его жена умерла от случайной острой болезни. Триродов думал: „Она родила и потому должна была умереть” [10, с. 73].

Однако в декадентском романе мотив обновлений смертью в рамках цикла рождения-смерти звучит в несколько иной тональности. В

статье „Медицинский дискурс в романе Ж. К. Гюисманса „Наоборот” и повести Л. Н. Толстого „Смерть Ивана Ильича” нами отмечалось, что в эпоху fin-de-siècle тема вырождения рода и общества в целом, одним из симптомов которого считалась декадентская литература, являлась проявлением нарушений карнавального цикла обновлений рождения-смерти [5]. Обновление жизни, которое в эпоху ренессанса воспринималось с ликованием, в эпоху fin-de-siècle воспринимается с ужасом.

Наша точка зрения подтверждается, если мы обратимся к философии А. Шопенгауэра, причем не столько к ее этической части и пессимизму, сколько к онтологическим аспектам и образности. Мы применяем категорию образности к философскому учению Шопенгауэра, следуя точке зрения В. Д. Днепрова, согласно которой данной философской системе свойственна художественность способа доказательства и развития мыслей, а главным в ней является не теоретическое, а психологическое содержание [3, с. 432].

Философа также, как и декадентов с их пресловутым смертяшкинством, занимала тема посмертного существования. Карнавальный цикл жизни и смерти – лейтмотив философии Шопенгауэра. Приведем заключительные строки афоризмов житейской мудрости: „...Не то я постарался бы показать, как конец соединяется с началом, каким образом Эрос оказывается в тайной связи со смертью и как, в силу этой связи, подземное царство Оркус или Амантес египтян оказывается не только берущим, отнимающим, но и дающим, так что смерть является творцом жизни. Именно из этого Оркуса рождается все; в нем находилось все, что живет ныне; если бы только нам удалось понять фокус, посредством чего это происходит, тогда все стало бы ясным” [13, с. 420].

Философская образность Шопенгауэра соответствует карнавальной образности также в аспекте соотношения рода, родового тела и индивида. Родовое тело бессмертно, оно переживает цикл обновлений за счет смерти и перерождения индивидов. По мнению М. М. Бахтина, у Рабле „создается подлинно гротескный образ единой надындивидуальной телесной жизни – большой утробы, пожирающей – пожираемой – рожающей – рожаемой. Но это, конечно, не „животная” и не „биологическая” в нашем смысле, надындивидуальная телесная жизнь. Сквозь пожирающую и рожающую утробу Гаргамеллы просвечивает поглощающее и рожающее лоно земли, просвечивает и вечно возрождающееся народное тело” [2].

У Шопенгауэра это же явление представлено следующим образом: „...Все живет лишь одно мгновение и спешит навстречу смерти. Растение и насекомое умирают вместе с летом, животное и человек существуют недолго, – смерть косит неустанно. И тем не менее, словно бы участь мира была иная, – в каждую минуту все находится на своем месте, все налицо, как будто бы ничего не умирало и не умирает. Каждый миг

зеленеет и цветет растение, жужжит насекомое, сияют молодостью человек и животное, и каждое лето опять перед нами черешни, которые мы уже едали тысячу раз... То, что существует всегда, – это род, и, с сознанием его нетленности и своего тождества с ним, спокойно живут индивиды...” [14].

Однако цикл обновлений, вызывающий ликование в карнавальной традиции, у Шопенгауэра вызывает панический страх. Особого внимания с этой точки зрения заслуживает его взгляд на самоубийство. Единственным целесообразным способом сведения счетов с жизнью Шопенгауэр считал уморение голодом. Другие виды самоубийства он называет „шедевром Майи”, хитростью мировой Воли, так как в этих случаях самоубийца отказывается не от воли к жизни, а только от самой жизни. В рамках учения Шопенгауэра о посмертном существовании аскет, умирая от голода, методично „давит волю к жизни и выпадает из колеса перерождений” [8, с. 422]. В учении философа содержится протест против обновления надындивидуального тела, цикла рождения-смерти. В этом, на наш взгляд, принципиальное отличие декадентского мировосприятия от карнавального. Цикл перерождений у Шопенгауэра представлен не с точки зрения ликующего родового тела, а с точки зрения страдающего индивида. Обе традиции мыслят одинаковыми по сути категориями, но воспринимают их с диаметрально противоположными эмоциями. Учение Шопенгауэра – это антикарнавальное видение мира в карнавальных категориях.

Аналогичные идеи, трансформировавшиеся в эротическую сферу, по мнению О. Матич, были свойственны русскому модернизму. Эротическое воздержание считалось предпосылкой устранения смерти и обеспечения бессмертия тела. Такая практика имела целью устранить репродуктивный императив природы. По этой причине русскими модернистами отвергался гетеросексуальный союз, предполагавший продолжение рода и этим отсрочивавший желанный конец истории. Парадоксальная экономия страсти рассматривается исследовательницей в рамках двух стадий: на первой стадии, в пределах истории, участники должны накапливать энергию либидо в их смертных телах, на второй стадии, перейдя в постисторическое время, накопленная энергия должна быть израсходована в коллективном оргазме. Предполагалось, что такого рода освобождение энергии сделает тело бессмертным [1, с. 7].

На наш взгляд, преобладание тематики смерти в декадентском романе – это не любовь к смерти, а попытка преодолеть смерть (тем более что в рамках карнавальной логики обратности ни одно явление не дано вне слияния со своей противоположностью). Пресловутое смертяшкинство скорее следовало бы охарактеризовать не как очарование смертью, а как болезненный интерес к смерти, смешанный с желанием ее преодолеть. Отсюда и декадентская любовь ко всему искусственному: цикл рождения-смерти мыслится декадентами как

сущность природы. Борясь со смертью, с возвращением в лоно природы, декаденты стремились отгородиться от самой природы.

Несмотря на то, что личность автора нельзя отождествлять с его лирическим персонажем, мы все-таки позволим себе привести деталь биографии из письма Р. В. Иванова-Разумника к А. Белому, которая касается смерти Сологуба: „Девять месяцев не вставал с постели; мучился страшно, и чем дальше, тем больше... Умирать – страшно не хотел, не хотел и говорить об этом... В субботу возобновились мучения, он кричал, но уже не „Господи, прибери!“, а „не хочу умирать! Как она смеет, костлявая! Что я, разве лягушка, чтобы тащить меня в болото! Не хочу!“ [7, с. 256–257]. Сологуб, чей лирический персонаж был очень близок автору [12], боялся смерти, стремился победить ее, обрести власть над ней и вместе с тем испытывал перед ней панический страх.

Противостояние циклу перерождений довольно сложное явление для интерпретации. Наша версия заключается в следующем: если мыслить в категориях декадана, желание самоубийства, предчувствие смерти большого числа людей – это потребность в массовом обновлении жизни, связанная с вырождением общества. Однако сознание необходимости обновления вырождающегося общества (при этом вера в возможность такого обновления-возрождения ставится под вопрос) связана с естественным для человека страхом смерти, отсюда и протест против такой необходимости. Индивид, о котором природа, по Шопенгауэру, не заботится, раньше ощущал себя частью рода, осознавал свое тождество с ним, ощущал свое продолжение в природе, связь с предками и потомками. В эпоху fin-de-siècle человек стал воспринимать себя как нечто отдельное от других людей и природы, он перестал ощущать свое продолжение, стал переоценивать важность собственной индивидуальной шкуры, отсюда возрастающий страх смерти, страдания, инобытия.

В декадентском романе царство живых и иное царство представляют собой параллельные миры. Наличие двоимирия роднит декадана с романтизмом. Однако декадентское двоимирие принципиально отличается от романтического. В романтизме миры существуют отдельно, они накладываются один на другой, один отбрасывает тень в другой. Это – мир мечты и мир отторгаемой возвышенной душой реальности. Мечта в романтизме так и остается мечтой, она не воплощается. Призрак остается призраком, плодом фантазии, он не воплощается в жизнь, не обретает телесность. А жизнь, в свою очередь, не имеет ничего общего с недостижимой и прекрасной мечтой.

В декадентском романе параллельные миры – сообщающиеся сосуды, их содержимое постоянно перетекает из одного сосуда в другой. Мечта воплощается в реальность, бесплотное становится телесным. Реальность, в свою очередь, становится майей, видимостью, сном, теряет телесность. Романтическое двоимирие – сосуществование отдельных,

декадентское двоemiрие – взаимопереход противоположностей друг в друга.

Для декаданса характерна эклектика. Он сочетает в себе черты натурализма (предел телесности) и романтизма (предел бесплотности). Большую роль в декадансе играет тело, изображение наготы, сексуальности, а также образ надындивидуального тела. При этом важная роль в рамках мотива двойничества отведена бестелесным двойникам, видениям, переселению душ. Телесность и бестелесность, одушевленность и неодушевленность сосуществуют здесь в равной степени. Взаимоотношения тела и души, в особенности – бессмертного родового тела и бессмертного индивидуального духа лежат в основе декадентского конфликта. В этом – еще одно существенное отличие декаданса от натурализма и романтизма.

Список использованной литературы

- 1. Matich O.** Erotic Utopia : The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siecle / Olga Matich. – Madison : The University of Wisconsin Press, 2005. – 355 p.
- 2. Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 08.04.2013.
- 3. Днепров В. Д.** Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – Л. : Советский писатель, 1965. – 548 с.
- 4. Долгенко А. Н.** Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. докт. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / А. Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с.
- 5. Зубарь Д. А.** Медицинский дискурс в романе Ж. К. Гюисманса „Наоборот” и повести Л. Н. Толстого „Смерть Ивана Ильича” / Д. А. Зубарь // Литература в контексте культуры. – К., 2012. – С. 129–138.
- 6. Зубарь Д. А.** Мотив смерти в трилогии Ф. Сологуба „Творимая легенда” // в печати.
- 7. Иванов-Разумник Р. В.** <Письмо А. Белому> / Р. В. Иванов-Разумник // Творимая легенда. – М. : Худож. лит., 1991. – Кн. 2. – С. 256–259.
- 8. История философии** [Электронный ресурс] : Учеб. для вузов / под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова, Д. В. Бугая. – М.: Академ. Проект : 2005. – 680 с.
- 9. Сологуб Ф.** Дым и пепел / Ф. Сологуб // Творимая легенда. – М. : Худож. лит., 1991. – Кн. 2. – 302 с.
- 10. Сологуб Ф.** Капли крови / Ф. Сологуб // Творимая легенда. – М. : Худож. лит., 1991. – Кн. 1. – 494 с.
- 11. Сологуб Ф.** Королева Ортруда / Ф. Сологуб // Творимая легенда. – М.: Худож. лит., 1991. – Кн. 1. – 494 с.
- 12. Чуковский К. И.** Навьи чары мелкого беса [Электронный ресурс] / К. И. Чуковский. – 1910. – Режим доступа: http://fsologub.ru/about/articles /articles_239.html. – Загл. с экрана. – Дата обращения 08.04.2013.
- 13. Шопенгауэр А.** Афоризмы житейской мудрости // Свобода воли и нравственность / А. Шопенгауэр. – М. : Республика, 1992. – 448 с.
- 14. Шопенгауэр А.** Мир как воля и представление [Электронный ресурс] / А. Шопенгауэр – Режим

доступа: <http://www.kulichki.com/moshkow/FILOSOF/SHOPENGAUER/mir.txt>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 08.04.2013.

Зубар Д. О. Поетика двійництва як втілення карнавальної традиції у трилогії Ф. Сологуба „Творима легенда”

У статті розглядається поетика двійництва у трилогії Ф. Сологуба „Творима легенда” як втілення карнавальної традиції, що трансформована в межах декадентського світогляду. Досліджуються особливості цієї трансформації та її зв'язок з філософською концепцією А. Шопенгауера. На підставі особливостей двосвіття та двійництва, що виділені в статті, робиться висновок про поєднання в декадентському романі романтизму як межі безплотності і натуралізму як межі тілесності. У декадентському романі паралельні світи – сполучені посудини, їх вміст постійно перетікає з однієї посудини в іншу. Мрія втілюється в реальність, безплотне стає тілесним. Реальність, у свою чергу, стає майей, видимістю, сном, втрачає тілесність. Романтичне двосвіття – співіснування окремоостей, декадентське двосвіття – взаємоперехід протилежностей одна в одну. Переважання тематики смерті в декадентському романі – це не любов до смерті, а спроба подолати смерть.

Ключові слова: двосвіття, двійництво, декадентський роман, карнавальна традиція.

Зубарь Д. А. Поэтика двойничества как воплощение карнавальнoй традиции в трилогии Ф. Сологуба „Творимая легенда”

В статье рассматривается поэтика двойничества в трилогии Ф. Сологуба „Творимая легенда” как воплощение карнавальнoй традиции, трансформированной в рамках декадентского мировоззрения. Исследуются особенности данной трансформации и ее связь с философской концепцией А. Шопенгауэра. На основании особенностей двоимирия и двойничества, выделенных в статье, делается вывод о сочетании в декадентском романе романтизма как предела бесплотности и натурализма как предела телесности. В декадентском романе параллельные миры – сообщающиеся сосуды, их содержимое постоянно перетекает из одного сосуда в другой. Мечта воплощается в реальность, бесплотное становится телесным. Реальность, в свою очередь, становится майей, видимостью, сном, теряет телесность. Романтическое двоимирие – сосуществование отдельностей, декадентское двоимирие – взаємопереход противоположностей друг в друга. Преобладание тематики смерти в декадентском романе – это не любовь к смерти, а попытка преодолеть смерть.

Ключевые слова: двоимирие, двойничество, декадентский роман, карнавальная традиция.

Zubar D. O. Poetics of Dualism as Manifestation of Carnival Tradition in the Trilogy „The Created Legend” by Fyodor Sologub

The essay focuses on the poetics of dualism in the trilogy „The Created Legend” by Fyodor Sologub as manifestation of the carnival tradition, which was transformed within the decadent worldview. The aspects of such transformation and its connection with the philosophical doctrine of A. Schopenhauer are studied in the paper. Based on the characteristic features of world duality and dualism, highlighted in the essay, it is concluded that romanticism as the extreme of incorporeity and naturalism as the extreme of fleshliness are combined in the decadent novel. In the decadent novel parallel worlds are connecting vessels and their content constantly flows from one vessel to another. The dream is becoming reality, ethereal becomes personal. The reality, in turn, is maya, visibility, sleep, losing physicality. Romantic world duality as the coexistence of separate entities decadent dvoemirie is the mutual opposites to each other. The prevalence of death in subjects decadent novel is not love to death, but an attempt to overcome death. Our point of view is confirmed if we look at the philosophy of Schopenhauer, not so much for its ethical side and pessimism as to the ontological aspects and imagery. We use the category of imagery to the philosophical doctrine of Schopenhauer, following the point of view of Dneprov under which this philosophical system, a fine artistic ways of proving and development of ideas, but mostly it is not a theoretical and psychological content. The characteristic of decadence is eclecticism. It combines the features of naturalism (the limit of physicality) and romanticism (the limit of disembodiment). An important role played by the body in decadence, the image of nudity, sexuality, as well as supra-individual body image. In this important role in the motif of duality assigned disembodied counterpart, the visions, the transmigration of souls.

Key words: world duality, dualism, decadent novel, carnival traditi

Стаття надійшла до редакції 30.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Ільїн С. О.

УДК 81-139:378

Н. П. Иванова

**РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА ‘СУДЬБА’ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Изучение ментального пространства автора невозможно без обращения к индивидуальной концептосфере того или иного художника. Современные исследователи (И. А. Тарасова, Ю. М. Фокина) указывают на то, что само понятие „концептосфера” понимается большинством

ученых (О. В. Руднева, И. А. Тарасова, Е. В. Туктангулова, О. С. Чумак, Т. Е. Яцуга и др.) как ментальная база идиостиля художника слова.

В. А. Маслова называет концепт основополагающим элементом картины мира и считает, что „предметом поисков в когнитивной лингвистике являются наиболее существенные для построения всей концептуальной сферы концепты – те, которые организуют само концептуальное пространство и выступают как главные рубрики его членения. К таким концептам относятся ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ЧИСЛО, ЖИЗНЬ, СМЕРТЬ, СВОБОДА, ВОЛЯ, ИСТИНА, ЗНАНИЯ и под” [6, с. 51]. Представляется, что концепт ‘Судьба’ также может быть включен в этот ряд, так как в современной лингвистике концепт определяется как „основная ячейка культуры в ментальном мире человека” [7, с. 41]. А в каждой культуре отношение к такому базовому и многоуровневому понятию, как „судьба”, всегда являлось ключом к раскрытию миропонимания, ментальности и теологических воззрений народа.

Анализ репрезентации концепта ‘Судьба’ представляется очень важным и для понимания мировоззренческих позиций писателя или поэта, что является значительным шагом к постижению авторской картины мира в целом – в этом видится актуальность стоящей перед нами проблемы.

В связи с этим целью настоящей статьи является анализ репрезентации концепта ‘Судьба’ в творчестве М. Ю. Лермонтова. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи: 1) выделить и описать основные роли Судьбы, реализованные в лермонтовских произведениях; 2) рассмотреть когнитивные метафоры, расширяющие околядерную зону концепта ‘Судьба’.

Повышенное внимание М. Ю. Лермонтова к указанной грани мировосприятия очевидно. Об этом свидетельствуют данные частотного словаря „Лермонтовской энциклопедии” (слово „судьба” употребляется в произведениях поэта 278 раз, рок – 50, роковой – 84) или, к примеру, факт завершения романа „Герой нашего времени” повестью „Фаталист”. Кроме того, осмыслению темы судьбы и рока отведено значительное место в ряде произведений поэта, о чем говорят многие литературоведы, в частности, П. А. Висковатов, Г. М. Фридлендер.

Особенности репрезентации концепта ‘Судьба’ в лермонтовском творчестве позволяет сделать вывод о том, что он является многоуровневым и полифункциональным, обладает как плотным ядром, так и широким интерпретационным полем.

Облики, ипостаси, функции Судьбы или, другими словами, индивидуально-авторские варианты содержания этого концепта интересно и глубоко проанализированы в книге Н. Д. Арутюновой „Язык и мир человека” (1999). Исследователь описывает пять ролей судьбы: Судьба-Распределитель, Судьба-Игрок, Судьба-Режиссер, Судьба-Заимодавец, Судьба-Судья. В произведениях М. Ю. Лермонтова

реализованы все эти роли, но явное предпочтение отдано Судьбе-Игроку. Как представляется, подавляющее большинство упоминаний о судьбе или роке можно отнести именно к этому варианту метафорического содержания рассматриваемого концепта.

По Н. Д. Арутюновой, в данном случае осуществляется идея превратностей, неожиданных поворотов и непредвиденных обстоятельств, с одной стороны, а с другой – идея личной удачи или неудачи. У Судьбы-Игрока есть баловни и фавориты, случай превалирует над законом, а жизнь представляется как смена периодов везения и невезения. Следовательно, Судьба лишена высшего начала. Это не Божий промысел, а, скорее, текст книги, автор которой неизвестен:

Вдруг передо мной в пространстве бесконечном
С великим шумом развернулась книга
Под неизвестною рукой. И много
Написано в ней было. Но лишь мой
Ужасный жребий ясно для меня
Начертан был кровавыми словами
(„Смерть”) [4, Т. 1, с. 301].

Листающая книгу судьбы рука принадлежит не Богу, а некому неведомому духу, явно имеющему демоническую природу и противостоящему Творцу – так происходит, к примеру, в поэме „Сашка”:

Итак, заметим мы, что дух незримый,
Но гордый, мрачный, злой, неотразимый
Ни ладаном, но бранью, ни крестом,
Играл судьбою Саши, как мячом,
И, следуя пустейшему капризу,
Кидал его то вкось, то вверх, то книзу [4, Т. 2, с. 490].

Есть основания считать, что метафоризация судьбы посредством образа книги в лермонтовском ментальном пространстве квалифицируется как кросскультурное заимствование. Так, Печорин в „Фаталисте” высказывает следующее мнение: „...мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников...” [4, Т. 1, с. 133].

Кроме того, Судьба-Игрок в произведениях М. Ю. Лермонтова часто представлена когнитивной метафорой „жребий”, что расширяет околядерную зону анализируемого концепта. При этом игра судьбы часто бывает жестока, и тогда речь идет об „ужасном жребии”, „жертвах жребия земного”. В стихотворении „1831 июня 11 дня” читаем:

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать... [4, Т. 1, с. 329].

О счастливом жребии не сказано ни разу – видимо, людям этого не дано уже по самой их природе. Во всяком случае, таково мнение Демона:

Нет, жребий смертного творенья
Поверь мне, ангел мой земной,
Не стоит одного мгновенья

Твоей печали дорогой! [4, Т. 2, с. 564].

Для указанной ипостаси Судьбы наиболее типичны действия честного или нечестного игрока: она обманывает, бьет, смеется и, конечно же, играет, причем случай для Судьбы-Игрока имеет определяющее значение, поэтому в стихотворении „Перчатка” встречаем слова о „судьбы случайной игре”, а внезапность атаки характеризуется как „удар судьбы”.

Однако есть люди, которые находят в себе силы бросить вызов Судьбе и вступить в эту игру. Таковы Сашка из одноименной поэмы и Арсений из „Боярина Орши”: они „непреклонны пред судьбой”, „не склоняют головы” перед ней. А Мцыри точно знает ответ на вопрос о том, кто победит в этой игре:

Но тщетно спорил я с судьбой:

Она смеялась надо мной [4, Т. 2, с. 92].

Итак, победительница смеется над человеком, и лирический герой М. Ю. Лермонтова приходит к выводу о том, что человек должен следовать ее примеру:

Ко смеху приучать себя нужней,

Ведь жизнь смеется же над нами („К...”) [4, Т. 1, с.82].

Вот эта смеющаяся Судьба-Игрок поражает частой сменой своего настроения: кому-то достаются удары и поражения, а баловням судьбы – богатство и беззаботная жизнь, причем этот выигрыш случаен, он может достаться и таким пустым и легкомысленным людям, как танцовщица из поэмы „Монго”. Вот ее мысли:

Чудна судьба! О том ни слова:

На матушке моей чепец

Фасона самого дурного,

И мой отец – простой кузнец!

А я – на шелковом диване

Ем мармелад, пью шоколад [4, Т. 2, с. 511].

И в связи с этим понятен вывод М. Ю. Лермонтова о том, что человеческая привязанность намного прочнее и постояннее внимания Судьбы-Игрока:

Когда судьба тебя захочет обмануть

И мир печалить сердце станет –

Ты не забудь на этот лист взглянуть

И думай: тот, чья ныне страждет грудь,

Не опечалит, не обманет

(„В альбом Н.Ф. Ивановой”) [4, Т. 1, с. 127].

Закономерно, что для Судьбы-Игрока характерны внезапные резкие повороты и изломы. И тут появляется такой компонент околядерной зоны концепта ‘Судьба’, как рок. Если понятие „судьба” по своей сути линейно и нейтрально по эмоциональной окраске (т.к. возможны, к примеру, словосочетания и „счастливая судьба”, и „жестокая судьба”), то „рок, фатум и фортуна ассоциируются с точками,

поворотными пунктами в судьбе” [1, с. 629], причем роковые события – это всегда перемены к худшему. В лермонтовских произведениях такие потрясения часты, и это тоже характеризует мироощущение поэта. Мы читаем о „роковом вечере”, „роковой клятве”, „роковом подвиге”, „роковой битве”, „роковом пламени”, „роковой разлуке”. Вспомним о том, что и Дантес „заброшен к нам по воле рока” („Смерть поэта”) [4, Т. 1, с. 157]. Волей рока оправдывает свое вероломство и Селим – герой „Аула Бастунджи”. На упрек Зары: „Ты жесток!” – он отвечает: „Как быть? Таковую душу дал мне рок” [4, Т. 2, с. 328]. Провожая юношу на битву, молодая горянка напутствует его: „Мой милый, смелее вверяйся ты року...” („Беглец”) [4, Т.2, с. 45]. А период безмятежного счастья влюбленных в поэме „Сашка” описывается очень лаконично, но ёмко и точно: „Казалось, рок забыл о них” („Сашка”) [4, Т. 2, с. 491].

Иногда поворотные моменты в судьбах героев обозначаются словами „час настал”. И следующий фрагмент „Тамбовской казначейши”, содержащий лексемы как ядерной, так и околоядерной зон концепта, подводит промежуточный, но, как представляется, выразительный итог сказанному:

Над стариком судьба смеялась –

И жребий выпал... час настал... [4, Т. 2, с. 549].

Судьба-Игрок может вступать в единоборство с самой природой человека. Одними и теми же словами описывает М. Ю. Лермонтов противоречие между природной склонностью к открытию, познанию окружающего мира и невозможностью ее реализовать, характерное как для Мцыри, так и для Арсения из „Боярина Орши”: „Душой дитя – судьбой монах”. Видимо, это противоречие было болезненным для самого поэта, иначе как объяснить такой буквальный повтор? И тогда появляется характерная для романтического героя мечта о бегстве в лучший мир, где можно уйти от этого несоответствия, и тогда Мцыри убегает из монастыря, а Арсений из тюрьмы, и тогда Лермонтов напишет в прозаическом отрывке под названием „Воздух там чист, как молитва ребенка” (в самом названии характеристика этого мира!): „...жены и девы чистят оружие, и шьют серебром – в тишине увядая душою – желавшей, южной, с цепями судьбы незнакомой” [4, Т. 4, с. 128].

Однако в итоге анализ особенностей репрезентации концепта ‘Судьба’ в творчестве М. Ю. Лермонтова приводит нас к ветхозаветному „всё проходит” – выводу, видимо, нечуждому для авторского ментального пространства. В поэме „Хаджи Абрек” он сформулирован следующим образом:

Развеселись, мой гость унылый!

Судьба и горе – все мечта [4, Т. 2, с. 424].

А значит, все жизненные перипетии преходящи, мимолетны. Всё это лишь мечта, забава Судьбы – Игрока.

С образом Судьбы-Игрока очень тесно связан образ Судьбы-Распределителя, раздающей разные варианты жизни наугад и вслепую.

По мнению Н. Д. Арутюновой, в данном случае „судьба безлична, безразлична и безрассудна. В ее действиях нет логики. Человек – пассивный получатель своей части, ее потребитель” [1, с. 24].

Судьба-Распределитель в рамках анализируемого концепта представлена когнитивными метафорами „доля”, „удел”, реже – „звезда”, которая у каждого человека своя. К примеру, герой поэмы „Сашка” „был рожден под гибельной звездой...” [4, Т. 2, с. 482], а переживая увлечение Н. Ф. Ивановой, поэт желает разделить с ней ее судьбу, иными словами, получить равные доли счастья и страданий:

У нас одна душа, одни и те же муки,
О, если б одинаков был удел! („К...”) [4, Т. 1, с. 57].

При этом лексема „судьба” в рамках лермонтовского ментального пространства, видимо, обладает коннотативной семой „неизбежность”:

Любовь же неизбежна, как судьба,
А с сердцем страсть невыгодна борьба
(„Сашка”) [4, Т. 2, с. 488].

Судьба-Распределитель отмеряет каждому человеку определенное количество счастья и горя, но главное, отмеряет жизненный путь. И тогда при репрезентации концепта ‘Судьба’ с особенной ясностью эксплицируется идея конечности земного бытия человека. В этом случае, в отличие от реализации сценария Судьбы-Игрока, лексема „рок” имеет значение не излома или поворота жизненного пути, а его конца. Так, в стихотворении „Покаяние” встречаем слова о „вечном роковом конце” [4, Т. 1, с. 24], а в стихотворении „Отрывок” читаем:

Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон... [4, Т. 1, с. 52].

Человек может вступить в единоборство с Судьбой-Игроком, но не с Судьбой-Распределителем. При реализации модели Судьбы-Распределителя с человека снимается всякая ответственность за происходящее, и к уже упомянутой Н. Ф. Ивановой обращены следующие слова:

Не ты, но судьба виновата была,
Что скоро ты мне изменила („К...”) [4, Т. 1, с. 116].

Правда, иногда человеку нравится то, что дарит ему судьба:

В те дни, когда любим тобой
Я мог доволен быть судьбой [4, Т. 1, с. 90].

Но даже в этом случае человек отчетливо понимает, что это только доля, частица, а иногда и крупица счастья, и она, увы, конечна. Отсюда и своеобразный гедонизм Сашки, желание получить от жизни как можно больше удовольствий, пока такая возможность есть:

Судьба вчера свела случайно нас,
Случайно завтра разведет навечно –
Не все ль равно, что год, что день, что час,
Лишь только б я провел его беспечно
(„Сашка”) [4, Т.2, с. 470].

Видимо, в этом извечная причина неудовлетворенности человека даже счастливыми минутами жизни. Её очень точно сформулировал Оливер Голдсмит еще в XVIII веке: „Человеку в этом мире нужно очень немного, но он хочет, чтобы это „немного” продолжалось долго”. А вот этого-то как раз Судьба-Распределитель и не гарантирует:

Я видел тень блаженства, но вполне
Свободно от людей и от земли
Не суждено им насладиться мне
(„Я видел тень блаженства...”) [4, Т.1, с. 93].

Человек в этом сценарии бессилён что-либо изменить, и М. Ю. Лермонтов отчетливо понимает это:

Никто не получал, чего хотел
И что любил, и если даже тот,
Кому счастливый небом дан удел
В уме своем минувшее пройдет,
Увидит он, что мог счастливей быть,
Когда бы не умела отравить
Судьба его надежды. Но волна
Ко берегу возвратиться не сильна,
Когда, гонима бурей роковой,
Шипит и мчится пеною своей (*курсив Н. И.*)
(„1831 июня 11 дня”) [4, Т. 1, с. 564].

И в связи с этим еще один извечный закон постиг поэт: человеку особенно важным, желанным прекрасным представляется не то, что дала ему Судьба-Распределитель, а то, в чем она ему отказала: „Сладость есть во всем, что не сбылось...” („1831 июня 11 дня”) [4, Т. 1, с. 564].

Итак, Судьбу-Распределителя и Судьбу-Игрока сближают отсутствие причинно-следственных связей между совершенными человеком поступками и воздаянием за содеянное, что отделяет эти модели судьбы от христианского мировоззрения. Однако Судьба может открыть глаза и превратиться в Судьбу-Режиссера, определяющую роли подвластных ей актеров. Человек пока что все еще не обладает свободой воли, но у него появляется предназначение, которое обязательно должно осуществиться:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! [4, Т. 1, с. 454].

Судьба-Режиссер направляет действия человека, и тогда мы встречаем выражение „рука судьбы” („Мцыри”) [4, Т. 2, с. 86].

Итак, в рамках этого варианта репрезентации концепта ‘Судьба’ каждый человек получает свою роль уже при рождении: „Мы с тобою дети рока” („Хаджи Абрек”) [4, Т. 2, с. 339]. Предназначение определяет характер человека и систему его ценностей:

...Но не смею
Вас уверять, затем, что не рожден
Владыкой, и не знаю, в низкой доле,

Как люди ценят вещи на престоле
(„Сашка”) [4, Т. 2, с. 387].

Иногда внешние условия вступают в противоречие с тем, как сам человек ощущает свою роль и свое место в этом мире, и тогда мысль о наличии собственного предназначения, а значит, собственной значимости помогает ему жить:

Но всех равно влечет судьба,
И под одеждою раба,
Но полный жизнью молодой,
Я человек, как и другой („Боярин Орша”) [4, Т. 2, с. 361].

И, наконец, необходимо отметить, что именно Судьба-Режиссер сближается в сознании человека с Богом:

И говорил: всесильный Бог,
Ты видеть будущее мог,
Зачем же сотворил меня? („Азраил”) [4, Т. 2, с. 210].

Судьба-Займодавец, в отличие от Судьбы-Режиссера, дает человеку не предопределение, а призвание или дар. Человеческая жизнь становится служением этому дару. В рамках действия этой модели цель Судьбы и цель человека впервые совпадают:

Свершить чего-то! – жажда бытия
Во мне сильней страданий роковых
(„1831 июня 11 дня”) [4, Т. 1, с. 339].

Человек отчетливо чувствует, что Судьба ведет его по избранному пути, помогает ему:

Ну, лихо! Сделан первый шаг!
Теперь душа моя в покое, –
Судьба окончит остальное! („Монго”) [4, Т. 2, с. 428].

Однако эта функция Судьбы реализована в лермонтовских произведениях лишь в единичных случаях. Гораздо чаще мы встречаем в них экспликацию модели Судьбы-Судьи, наиболее отвечающей христианскому мировоззрению. По Н. Д. Арутюновой, „понятие суда имплицитно подразумевает наличие закона, который каждый человек волен блюсти или нарушать” [1, с. 627]. Это уже Божьи заповеди, и нарушивший их „человек выступает в роли ответчика” [1, с. 672]. И тогда это уже не игра, не распределение жизненных благ или ролей и даже не предопределение или призвание. Это окончательный приговор:

Всевышний произнес свой приговор,
Его ничто не переменит („К...”) [4, Т. 1, с. 341].

Приговор выносит Бог, а затем осуществляет его посредством провидения. Белинский из драмы „Странный человек” вопрошает: „Разве ты не веришь в провидение? Разве отвергаешь существование бога, который все знает и всем управляет?” [4, Т. 3, с. 320]. Человек же осознает неизбежность этого суда (отсюда и выражение „мне суждено”), но в случае, если он уверен в праведности своего поступка, он смело вверяет себя этому суду, как делает это купец Калашников:

Чему быть суждено, то и сбудется:

Постою за правду до последнева!

(„Песня про купца Калашникова”) [4, Т. 2, с. 18].

Если же человек согрешил, он может принимать справедливость приговора, как это делает Мцыри („Да, заслужил я жребий мой!” [4, Т. 2, с. 93]) или упрекать небо в его осуществлении:

Зачем же небо довело меня

До этого? Бог знал заране все:

Зачем же он не удержал судьбы?..

Он не хотел! („Испанцы”) [4, Т. 3, с. 175].

Следовательно, осуществляемый в христианской философии „перенос функциональных особенностей собственно рока на верховное существо, с одной стороны, выводит его из-под власти жребия, но с другой стороны – вводит в систему жестких причинно-следственных связей, что в итоге и проявляется в парадоксе ограничения свободы воли в рамках христианского мировоззрения. Таким образом, воздаяние как фатум оказывается связанным с проблемой свободы воли и системой реальностей, возникающих в сферах проявления этой свободы” [3, с. 15].

Итак, сама идея воздаяния является одним из основополагающих постулатов христианской философии и трактуется М. Ю. Лермонтовым именно как таковая. Последнее доказывает эпизод повести „Фаталист” из романа „Герой нашего времени”, когда есаул убеждает сдаться казака, убившего Вулича: „Побойся бога! Ведь ты не чеченец окаанный, а честный христианин; ну, уж коли грех твой тебе попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь!” [4, Т. 4, с. 140]. Таким образом, „честный христианин” должен осознать свою вину и беспрекословно подчиниться суду, в первую очередь, Божьему.

В творчестве М. Ю. Лермонтова нашли отражение и еще два очень важных для христианского мировоззрения акта, определяющих судьбу человека: молитва и проклятие. Молитва призвана смягчить приговор Всевышнего. Вспомним лермонтовский портрет Вареньки Лопухиной, запечатленной в образе Мадонны, и посвященное ей стихотворение:

... Не за свою молю душу пустынную,

За душу странника в мире безродного;

Но я вручить хочу деву невинную

Теплой заступнице мира холодного

(„Молитва”) [4, Т. 1, с. 34].

Проклятие же, напротив, имеет своей целью ухудшение жизненного сценария. Интересно, что и текст молитвы, и текст проклятия – это, по сути, вербальная картина судьбы человека, о котором молятся или которого проклинают. В „Молитве” это „молодость светлая, старость спокойная, сердцу незлобному мир упования” [4, Т. 1, с. 34]. А, к примеру, в „Ауле Бастунджи” читаем:

Да упадет проклятие людей

На жизнь Селима. Пусть в степи палящей

От глаз его сокроются лучи.
Пускай булат в руке его дрожащей
Изменит в битве; и в кругу друзей
Тоска туманит взор его блестящий;
Пускай один, бродя во тьме ночной,
Он чей-то шаг все слышит за собой [4, Т. 2, с. 331].

В связи с этим чрезвычайно интересно, что в „Фаталисте” мать убийцы описана следующим образом: „Ее губы по временам шевелились: молитву они шептали или проклятие?” [4, Т. 4, с. 140]. Этот вопрос М. Ю. Лермонтов оставляет открытым. Видимо, поэт верил как в силу молитвы, так и в силу проклятия, потому что, обращаясь к Н. Ф. Ивановой, он писал:

Ты изменила – бог с тобою!
О нет! Я б не решился проклянуть!
Все для меня в тебе святое... („К***”) [4, Т. 1, с. 341].

В целом же анализ реализации моделей судьбы в творчестве М. Ю. Лермонтова позволяет констатировать сосуществование в рамках одного концепта восточных (сценарий Судьбы-Игрока и Судьбы-Распределителя) и западных (экспликация ролей Судьбы-Режиссера, Судьбы-Займодавца и Судьбы-Судьи) культурных традиций. И это вполне закономерно для российского общества первой половины XIX века, бесспорно, увлеченного культурой Востока (об этом свидетельствуют элементы ориентализма в произведениях А. С. Пушкина, А. А. Бестужева-Марлинского, О. И. Сенковского). Сам М. Ю. Лермонтов так писал об этом в „Валерике”:

...Мой крест несу я без роптанья:
То иль другое наказанье?
Не все ль одно. Я жизнь постиг;
Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переносу.
Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили [4, Т. 1, с. 90].

Таким образом, анализ реализации концепта ‘Судьба’ в творчестве М. Ю. Лермонтова позволяет сделать вывод о поликультурности авторского ментального пространства, а существующая актуальность этой проблемы свидетельствует о необходимости дальнейших исследований.

Список использованной литературы

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с. **2. Висковатов П. А.** М. Ю. Лермонтов : Жизнь и творчество / П. А. Висковатов. – М., 1987. –

451 с. **3. Кива-Хамзина Ю. Л.** Философский анализ проблемы воздаяния: онтологические аспекты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук [Электронный ресурс] / Ю. Л. Кива-Хамзина. – Режим доступа : http://science.masu.ru/index.php/dok-publ/doc_download/237 **4. Лермонтов М. Ю.** Собрание сочинений: В 4-х томах / М. Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1976. **5. Лермонтовская энциклопедия** / Главн. ред. В. А. Мануйлов. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 746 с. **6. Маслова В. А.** Введение в когнитивную лингвистику / В. А. Маслова. – М. : Флинта, Наука, 2007. – 296 с. **7. Степанов Ю. С.** Константы : Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп./ Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект, 2001. – 990 с. **8. Фокина Ю. М.** Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в англоязычной и русскоязычной прозе (на материале рассказов А.П. Чехова и Д. Джойса). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ю. М. Фокина. – Саратов, 2010. – 21 с. **9. Фридлиндер Г. М.** Лермонтов и русская повествовательная проза / Г. М. Фридлиндер // Русская литература. – Л., 1965. – № 1. – С. 33–50. **10. Яценко Т. А.** Каузация в русском языковом сознании / Т. А. Яценко. – Симферополь: „ДИАЙПИ”, 2006. – 478 с.

Іванова Н. П. Реалізація концепту ‘Доля’ у творах М. Ю. Лермонтова

У статті розглядаються засоби реалізації концепту ‘Доля’ у творах М. Ю. Лермонтова, досліджуються ролі Долі, експліковані в лермонтовській творчості: Доля-Гравець, Доля-Розподільник, Доля-Режисер, Доля-Позикодавець і Доля-Суддя. В цілому аналіз реалізації моделей долі у творчості М. Ю. Лермонтова дозволяє констатувати співіснування в рамках одного концепту східних і західних культурних традицій, що цілком закономірно для російського суспільства першої половини ХІХ століття, захопленого культурою Сходу, про що свідчать елементи орієнталізму в творах О. С. Пушкіна, О. О. Бестужева-Марлінського, О. І. Сенковського.

В ході дослідження вказані когнітивні метафори, що значно розширюють навколоядерну зону розглянутого у даній статті концепту ‘Доля’ (*жереб, частка, спадок, зірка*), а також акти, що часто визначають долю людини: молитва та прокляття. Таким чином, в роботі описується інтерпретаційне поле концепту ‘Доля’, за допомогою чого визначаються особливості ментальних просторів автора та його героїв. Зроблено висновок про полікультурність авторського ментального простору.

Ключові слова: концепт, індивідуальна концептосфера, ментальний простір автора, когнітивна метафора, концепт ‘Доля’.

Иванова Н. П. Реализация концепта ‘Судьба’ в произведениях М. Ю. Лермонтова.

В данной статье рассматриваются средства реализации концепта ‘Судьба’ в произведениях М. Ю. Лермонтова, исследуются роли Судьбы, эксплицированные в лермонтовском творчестве: Судьба-Игрок, Судьба-Распределитель, Судьба-Режиссер, Судьба-Заимодавец и Судьба-Судья. В целом анализ реализации моделей судьбы в творчестве М. Ю. Лермонтова позволяет констатировать сосуществование в рамках одного концепта восточных и западных культурных традиций, что вполне закономерно для российского общества первой половины XIX века, увлеченного культурой Востока, о чём свидетельствуют элементы ориентализма в произведениях А. С. Пушкина, А. А. Бестужева-Марлинского, О.И. Сенковского.

В ходе исследования указаны когнитивные метафоры, расширяющие околядерную зону концепта ‘Судьба’ (*жребий, доля, удел, звезда*), а также акты, определяющие судьбу человека: молитва и проклятие. Таким образом, в работе описывается интерпретационное поле концепта ‘Судьба’, посредством чего определяются особенности ментальных пространств автора и его героев.

Ключевые слова: концепт, индивидуальная концептосфера, ментальное пространство автора, когнитивная метафора, концепт ‘Судьба’.

Ivanova N. P. Implementation of the Concept of ‘Fate’ in the Works of M. Y. Lermontov

This article discusses the tools of realization of the concept ‘Fate’ in the works of M. Y. Lermontov, explores the role of Fate, which was presented in Lermontov’s creativity: the Fate of the Player, the Fate of the Dispenser, the Fate-Director, Destiny Lender and the Fate of the Judge.

In General, analysis of the implementation of models of fate in the works of M. Y. Lermontov allows to state the coexistence within a single concept of Eastern and Western cultural traditions, which is quite natural for the Russian society at the first half of the nineteenth century, enthusiastic and culture of the East, as evidenced by the elements of Orientalism in the works of A. S. Pushkin, A. A. Bestuzhev-Marlinskiy, I. Chernov Senkovsky.

In the course of the study indicated cognitive metaphor, extending interpretation zone of the concept ‘Fate’ (*lots, the share of the inheritance, the star*), as well as acts determining the destiny of man: prayer and a curse. Also we have the conclusion about multicultural author’s mental space.

The article also considers the reward as fate, connected with the problem of freedom of will and system realities arising in the areas of the manifestations of this freedom. Implemented in the Christian philosophy transfer of functional features of the actual rock the Supreme being, on the one hand, removes it from the power of the draw, but on the other hand enters the

hard cause-and-effect relationships, which eventually manifests itself in the paradox of restriction of freedom of will within the Christian worldview.

Thus, the paper describes the interpretive field of the concept 'Fate', whereby defined peculiarities of mental spaces of the author and his characters.

Key words: concept, individual conceptual sphere, the mental space of the author, cognitive metaphor, the concept 'Fate'.

Стаття надійшла до редакції 30.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В.І.

УДК 82-21: 821.161.2

О. В. Кірєєва

**ЗОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОГО Й УМОВНОГО СВІТІВ ЧЕРЕЗ
ЯВИЩЕ „ТЕКСТУ В ТЕКСТІ” В ДРАМІ Є. КРОТЕВИЧА
„СЕКРЕТАР ПРЕМ’ЄР-МІНІСТРА”**

Початок ХХ ст. – один з найбагатших і найскладніших етапів в історії національної культури й літератури, період гострої ідейної боротьби та художніх шукань. Епоха великого історичного перелому викликала в психології людини складні процеси, гострі драматичні колізії, зумовлені великими історичними подіями та побудовою нових форм соціального, господарського і духовного життя. Ці явища віднаходили своє відображення в художніх творах, пов’язаних з етапом переходу суспільства до нового життя, із перетвореннями в політичному, економічному і суспільному устрої держави. Тому дослідження творів цієї тематики є актуальним щодо побудови цілісної картини розвитку літератури означеного періоду, більш повного і глибокого представлення тогочасного літературного процесу та розуміння ідеології тогочасного суспільства.

У драматичних творах Є. Кротевича, написаних у 20-ті роки ХХ ст., основу конфлікту складають класова боротьба і протиріччя між тими, хто активно стверджує нове в житті, сприяючи його розвитку, і тими, хто намагається затримати цей розвиток, повернути його назад, жити реаліями минулого. Один з таких творів – драма „Секретар прем’єр-міністра”, що відображає складні процеси у свідомості і психології людини в період великого історичного перелому.

Увівши до змісту п’єси казку, написану і прочитану головним персонажем, автор тим самим створює явище „тексту в тексті”, яке ґрунтовно аналізується Ю. Лотманом у праці „Семіосфера”. Тому метою даної статті є дослідження цього явища в названому творі та з’ясування його функції щодо розкриття справжньої сутності головного персонажа –

людини, що постала перед вибором між старим і новим, реальним і умовним світом.

Основну проблематику драми Є. Кротевича „Секретар прем'єр-міністра” (1922), що була видана в 1924 році, дослідники здебільшого вбачали у взаємовідносинах особи і революційних мас. Наприклад, в „Історії української літератури” головний герой п'єси Райський характеризується як людина, переконана в тому, що маса завжди потребує пастирів. Та його “теорія” терпить поразку, а сам він гине. Цією смертю і всією лінією подій автора стверджує справжню істину: історію творять маси, а не окремі видатні особи” [1, с. 388]. Подібні думки, дотримуючись тодішніх ідеологічних стандартів, висловлює й Л. Бойко: „У попередніх п'єсах автор не зміг глибоко пізнати істинні причини виникнення рушійних сил революції, перебував ще в полоні ідеалістичного розуміння розвитку суспільства, вірив у те, нібито історію роблять не маси, а видатні особистості, які керують масами і ведуть їх за собою. Але уже в наступній драмі, „Секретар прем'єр-міністра”, автор спростував цю хибну тезу” [2, с. 304]. Гостро критикуючи „Секретаря прем'єр-міністра” як “безпредметно-революційну” драму, Є. Старинкевич зазначає, що ця п'єса відзначається все ж таки деякою конкретністю в зображенні соціального середовища і в ній у „якійсь мірі все ж відтворена атмосфера революційного передгрозя царської Росії” [3, с. 7–8]. На нашу ж думку, драматургічний конфлікт твору “Секретар прем'єр-міністра” розгортається головним чином у сфері психологічної колізії: письменник скеровує свою увагу на розкриття внутрішньо психологічних переживань людини, яка опинилася в бурхливому світі революційних подій.

Центральною дійовою особою драми є особистий секретар прем'єр-міністра Григорій Максиміліанович Райський, що „був колись революційно настроєний і писав буцімто цілком революційні речі” [4, с. 19]. Підтвердженням цього є вплетена в текст п'єси казка про птицю-волю, закуту в кайдани в неприступному замку на одинокому скелястому острові серед бурхливого моря, написана Райським під час навчання в університеті. Волю тисячоліттями охороняла варта п'яти, перший з яких – король, другий – священник, а решта каліки: сліпий, німий і глухий. Але одного разу море “напружило свої сили і з шаленим гнівом вдарило на острів – і побороло”. Звільнившись, воля „засяяла, мов сонце, і люди відчули в своїх грудях її святий поцілунок. І сліпий став зрячим, німий став говорити, а глухий – чути. І вбили ці троє короля і священника” [4, с. 48].

Зайнявши досить високу державну посаду і ставши правою рукою прем'єр-міністра, Райський обюрократився, загрузнувши в міщанському болоті: завів прислугу, справляє банкети, в кабінет до нього не доступишся. Закономірне питання – у чому ж причина того духовного паралічу, який уразив Райського? Відповідь ми віднаходимо в його поглядах, які полягають у тому, що коли б не було окремих героїв, то не було б самої історії всесвіту, бо вона, на його думку, є історія по суті тих

великих діл, які утворені великими людьми. Райський є щирим прихильником теорії Карлейля: „Всі речі, котрі знаходимо ми готовими в світі, є по суті зовнішні наслідки, практичне виявлення ідей, що жили в мізку посланих у наш світ великих людей” [4, с. 9]. Але, у той же час, постать секретаря досить трагічна, бо, щиро відданий ідеалам революції, він однак через спокусу владою, через свою любов до „влади самої по собі” і впевненість у тому, що історію творять окремі постаті, „герої світу”, що суспільство потребує поводитирів, віру у „своє вище призначення”, змушений зрадити себе і відмовитися від ідеалів молодості. Райський все ж таки краще почувається з представниками того суспільства, у якому живе і працює, бо, маючи великий вплив на прем’єр-міністра, а через нього й на монарха, може керувати ними і таким чином у деякому сенсі творити історію. Саме тому він не тільки не заважає масі революціонерів, які планують повстання, а, навпаки, діючи через одного з найголовніших агентів охоранки Ватша, деякою мірою допомагає їм, плануючи прибрати зі свого шляху всіх тих, хто йому заважає. Так, знаходячись у курсі задуманого „ворогами”, секретар підтверджує свою власну думку: тому, хто хоче володіти масами, необхідно знати, які думки панують серед них. Для чого? „Ну, хоч би, наприклад, для того, – розмірковує він, – щоб потім умілою рукою направляти їх туди, куди потрібно” [4, с. 12].

Тож, у центрі драми – доля головного героя, спокушеного владою. На те, що дія сконцентрована навколо Райського, вказує і сама назва твору. Тому всі елементи даної п’єси скеровані до головної мети – розкриття характеру секретаря. Він зображений з усіх сторін свого життя: на дозвіллі (I дія), на роботі (II дія), у домашній обстановці (III–IV дія). Та ж закономірність виявляється в змалюванні характерів інших персонажів. Усі вони таким чином тяжіють до Райського, допомагаючи зрозуміти особливості цього образу, ніби розкриваючи різні сторони його характеру: Івась, „козачок” у Райського, втілює його молодість і безтурботність, Дідусь, бувший учитель секретаря, – внутрішній світ і совість, Прем’єр-міністр – прихильність до монархії, Неллі Лідстон (Наталка Лозинська), учителька Райського з англійської мови, – революційні погляди.

Протягом усього твору Райський вагається між охоранкою і революцією. Уже в першій дії чітко підкреслена роздвоєність його поглядів: він називає Прем’єр-міністра, приватним особистим секретарем якого є, дурнем і збирається взяти до себе на роботу революціонерку. З одного боку, Райський займає високу посаду і має великий вплив на Прем’єр-міністра, якому дуже довіряє сам імператор. А з іншого – має досить революційні погляди, про що свідчить прочитана Дідусеві казка. Саме на цю нетипову роздвоєність характеру і вказує Неллі: „Державний діяч монархії – і такі найреволюційні погляди!” [4, с. 50]. Григорій не заперечує цього. Намагаючись бути відвертим, він щиро зізнається: „А може там, на дні душі моєї, змагаються в напруженому, страшному бою

дві сили, дві страшно ворожих, непримиренних сили?.. І вірте мені, зараз, в цю мить, я сам зовсім не знаю, яку із цих двох сил я хотів би перемогти... Клянусь вам – не знаю!” [4, с. 54].

Ця роздвоєність створює в драмі два світи: реальний, в якому живе секретар, і умовний, світ його душі, поглядів молодості, розкритий через згадану вище казку, що створює в п'єсі, як вже зазначалося раніше, явище „тексту в тексті”, яке Ю. Лотман розуміє як уривок тексту, вирваний зі своїх природніх смислових зв'язків і механічно внесений в інший смисловий простір; як специфічну риторичну побудову, за якою різниця в кодуванні різних частин тексту робиться виявленим фактором авторської побудови і сприйняття тексту читачем [5, с. 66]. „Текст у тексті”, як стверджує науковець, може виконувати цілий ряд функцій: грати роль смислового катализатора, змінювати характер основного сенсу, залишитися непоміченим і т. д. Гра на протиставленні „реального/умовного”, якщо знову ж спиратися на думку Ю. Лотмана, притаманна будь-якій ситуації „тексту в тексті”.

У драмі „Секретар прем'єр-міністра” перший текст подано від автора, а другий – з точки зору головного персонажа. Текст Є. Кротевича володіє ознаками „реальності”, яку бачать: він має побутовий характер, у ньому наявні правдиві, знайомі реципієнтові деталі, він представлений як пряме продовження знайомої дійсності. Натомість ірреальність створеного Райським тексту підкреслюється жанровим означенням „казка” і тим, що його читають і слухають. Заглиблення в „текст у тексті” допомагає увиразнити справжню сутність головного героя. Між двома текстами встановлюється дзеркальність, і ми розуміємо, що реальна людина – це та, яка написала ту революційну казку. А той світ, у якому зараз живе Райський, насправді умовний. Про це свідчить і те, що представники цього світу абстрактно неозначені і мають умовно-символістичні імена: Прем'єр-міністр, Генерал, Губернатор, Лорд, Графиня-свекруха, Графиня-невістка тощо. Реальний же внутрішній революційний світ Райського, тому його представники і мають реальні імена.

Чоловіки похилого віку з оточення Райського – Прем'єр-міністр і Дідусь – належать старому світу. Перший з них, „маленький, худий дідок років вісімдесяти, з білими довгими бакенбардами й зовсім лисою головою” [4, с. 24], зображений досить сатирично: його майже вносять попід руки до палацу, він постійно кашляє і куняє. Г. Семенюк зазначає, що, звертаючись до теми громадянської війни в Україні, письменники нерідко втілювали життєвий матеріал за допомогою фарсово-комедійних засобів: сатиричної символіки, карикатури, шаржу і т. п. На його думку, у подібному ключі написана політична сатира на гетьмана Павла Скоропадського „Секретар прем'єр-міністра” Є. Кротевича [6, с. 123]. На те, що драма „Секретар прем'єр-міністра” – гостра сатира на гетьмана Скоропадського, вказує й Л. Бойко [2, с. 304].

Дідусь, здавалося б, теж комічна фігура через зображення його у стані алкогольного сп'яніння на початку драми. Але, як стверджує В. Пропп, сп'яніння є смішним тільки в тому випадку, коли воно не остаточне. На його думку, смішні не п'яні, а п'яньські. Сп'яніння, доведене до вади, ніколи не може бути смішним [7, с. 39]. Крім того, вже в саме слово „дідусь”, а не „дід”, як названо в п'єсі Прем'єр-міністра одним із персонажів, є свідченням про прихильне ставлення до нього автора. Те ж саме відчувається й в описі його зовнішнього вигляду: „Дідусь – років під 60, з довгим сивим волоссям та цапиною борідкою, в дуже приношеному сюрдуці. Негарне, кирпате обличчя його скрашує лагідна, світла всмішка” [4, с. 5].

Тож, Прем'єр-міністр – це уособлення умовного зовнішнього світу Райського, де він є прихильником монархії, а Дідусь – реального внутрішнього. Недаремно ж він, на відміну від Прем'єр-міністра, має ім'я – Семен Тарасович. Саме в його вуста вкладені звернені до Григорія слова про те, що від себе не сховаєшся. А що ж таке цей внутрішній світ? Це моральна сторона людини, його погляди і переконання, його душа, здоровий глузд, зрештою, совість, яка керує нашими вчинками. Саме Дідусь й уособлює совість головного персонажа: „Я ж твій шут, твоя... твоя совість!” [4, с. 61]. Намагаючись сховатися від Дідуса в кабінеті, Райський тікає від своєї совісті, але від неї не сховаєшся, про що й каже перший: „Ти біжиш!.. Тепер ти від мене вже тікаєш. Постій-но!.. Однаково не втечеш” [4, с. 61].

Івась, чорнявий жвавий хлопець 13–14 років, є втіленням молодості Райського, коли він був щирим прихильником революції. Тому саме в Івасеві репліки вкладені найбільш глибокі роздуми: „Рабство – це не мати своєї власної волі, ніякого свого бажання, нікотрих власних поривань, – взагалі нічого власного. Бути річчю, а не людиною, об'єктом, а не суб'єктом...” [4, с. 44]. Саме Івась відкриває Райському очі на те, ким він є насправді: „Ви ж самі казали, що раб є той, кому потрібні вказівки. А хіба є в світі хто-небудь, навіть такий, як ви, щоб обійшовся без вказівок? Хіба самих вас не учили? Хіба й тепер ви все вже знаєте?.. Чого б тоді ходила вчителька до вас? Ну, як же ви не раб тоді?” [4, с. 66]. Цими словами він змушує секретаря на якусь мить остаточно визначитися зі своїми поглядами, відмовитися від задуманого і повернути Дідуса, який навколішках благав його перемінитися, але прихід Генерала і спокуса залишити по собі слід в історії знову змінюють поведінку Райського.

Наталка Лозинська, або Неллі Лідстон, є уособленням нового наступаючого світу, на появу якого всі чекали з нетерпінням. Саме тому ми постійно знаходимося в очікуванні цього персонажа. Ще до того, як з'явиться, Наталка Лозинська приковує до себе увагу. З розмови Райського і Ватша в I дії ми дізнаємося, що вона вже прибула до кафешантані і чекає на документи щодо її вигаданого статусу лектриси, а також про те, що в цьому новому статусі вона повинна прибути завтра до палацу міністра для знайомства з Райським, у якого буде працювати.

Читаць, підготовлений цією розмовою, з нетерпінням очікує на появу Наталки. Адже найнадійніший спосіб прикувати увагу читача, на думку В. Сахновського-Панкєєва, – вивести героя на тлін тоді, коли глядаць встиг уже зацікавитися ним з розповідей інших персонажів і тепер бажає пізнати його ближче. „Це відноситься не тільки до головного героя, – стверджує дослідник, – але й взагалі до будь-якого персонажа, покликаного зіграти скільки-небудь важливу роль у драматичній боротьбі” [8, с. 95]. Ми чекаємо на появу Наталки в кожній дії: спочатку вона повинна з’явитися в кафешантані, потім Райський очікує на неї у своєму кабінеті в палаці міністра, далі – вдома для проведення уроку. І в палаці, і вдома він наказує нікого до себе, крім неї, не пускати. Але перемены прийшли несподівано, тоді, коли їх ніхто не чекав, саме тому в четвертій дії п’єси Неллі з’являється на порозі дома Райського неочікувано і саме тут вона відіграє вирішальну роль у житті секретаря, вбиваючи його.

Отже, крім реального й умовного, у драмі „Секретар прем’єр-міністра” наявні ще два світи – відживаючий старий і наступаючий новий. Старий, буржуазний світ відживає, тому персонаж, що його уособлює – Прем’єр-міністр – зображений старим, хворим і смішним. Нікчемність цього світу показана також через образи Генерала, Губернатора, Графині-свекрухи та Графині-невістки. Перші двоє, незважаючи на свій вже немолодий вік, „за гарненькими бабочками ще добре бігають”. А Графиня-свекруха заради того, щоб за допомогою Райського одержати концесію на збудування залізниці, готова дати секретареві хабара і навіть „заплатити” власною невісткою, вмовивши її побачитися з Райським наодинці. Власне, Графиня-невістка, щоб допомогти своєму чоловікові отримати віцегубернаторство, й сама погоджується прийти до помешкання секретаря, що й робить у IV дії.

Натомість новий, революційний світ – молодий, активний, не схильний до компромісів. Його символом є юність. Саме тому його представниця – Наталка Лозинська – молода, красива, рішуча і повна сил дівчина. Як-не-як, а секретар належав до старого світу, який „гине” наприкінці п’єси. Саме тому авторові не вдалося врятувати головного героя: опинившись в колі революційних подій, Райський, як представник старого суспільства і його поглядів, не має місця в ньому і повинен загинути від руки представниці нового суспільства. Такою розв’язкою Кротевич-драматург, людина, яка добре засвоїла тогочасні ідейні догми, утверджує неминучість руйнування старого світу і всього того, що таким чи іншим чином з ним пов’язано.

Проведене в статті дослідження ролі явища „тексту в тексті”, застосованого Є. Кротевичем в драмі „Секретар прем’єр-міністра”, виявило особливості авторського відображення реального й умовного світів головного персонажа і розкриття його справжньої сутності. Отримані результати можуть стати в нагоді під час вивчення даного явища, перспективними також видаються подальші дослідження

застосування прийому “тексту в тексті” в українській літературі початку ХХ ст.

Список використаної літератури

1. Історія української літератури : в 8 т. Т. 6. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / ред. Є. П. Кирилюк. – К. : Наукова думка, 1970. – 515 с. **2. Бойко Л.** Через гони лет / Леонид Бойко // Кротевич Е. М. Киевские встречи / Евгений Максимович Кротевич. – М. : Советский писатель, 1968. – 308 с. – С. 298–305. **3. Старинкевич Є. І.** Українська радянська драматургія за 40 років / Єлизавета Іванівна Старинкевич. – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1957. **4. Кротевич Є. М.** Секретар прем'єр-міністра / Євген Максимович Кротевич. – Х.-К. : Книгоспілка, 1924. – 71 с. **5. Лотман Ю. М.** Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург : „Искусство-СПБ”, 2000. – 704 с. **6. Семенюк Г. Ф.** Українська драматургія 20-х років [Посібник для вчителя] / Григорій Фокович Семенюк. – К. : РВЦ „Проза”, 1993. – 203 с. **7. Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Владимир Яковлевич Пропп. – М. : Издательство „Лабиринт”, 2006. – 256 с. **8. Сахновский-Панкеев В. А.** Драма : Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / Владимир Александрович Сахновский-Панкеев. – Л. : Издательство „Искусство”, 1969. – 232 с.

Кірсєва О. В. Зображення реального й умовного світів через явище „тексту в тексті” в драмі Є. Кротевича „Секретар прем'єр-міністра”

У статті на основі досліджень Ю. Лотмана робиться спроба з'ясування ролі і функції явища „тексту у тексті” щодо розкриття справжньої сутності головного персонажа драми Є. Кротевича „Секретар прем'єр-міністра” – людини, що постала перед вибором між старим і новим, реальним і умовним світом у період великого історичного перелому. Прем'єр-міністр являє собою уособлення умовного зовнішнього світу Райського, де він є прихильником монархії, а Дідусь – реального внутрішнього. Роздвоєність створює в драмі два світи: реальний, в якому живе секретар, і умовний, світ його душі, поглядів молодості, розкритий через згадану вище казку, що створює в п'єсі явище „тексту в тексті”. Крім реального й умовного, у драмі „Секретар прем'єр-міністра” наявні ще два світи – відживаючий старий і наступаючий новий. Заглиблення в „текст у тексті” допомагає увиразнити справжню сутність головного героя. Між двома текстами встановлюється дзеркальність, і реальною людиною виявляється та, яка написала ту революційну казку.

Ключові слова: текст у тексті, реальність, умовність, літературний процес початку ХХ ст.

Киреева Е. В. Изображение реального и условного миров через явление „текста в тексте” в драме Е. Кротевича „Секретарь премьер-министра”

В статье на основе исследований Ю. Лотмана делается попытка выяснения роли и функции явления „текста в тексте” по раскрытию подлинной сущности главного персонажа драмы Е. Кротевича „Секретарь премьер-министра” – человека, оказалась перед выбором между старым и новым, реальным и условным миром в период великого исторического перелома. Премьер-министр представляет собой олицетворение условного внешнего мира Райского, где он является сторонником монархии, а Дедушка – реального внутреннего. Раздвоенность создает в драме два мира: реальный, в котором живет секретарь, и условный, мир его души, взглядов молодости, раскрытый через вышеупомянутую сказку, что создает в пьесе явление „текста в тексте”. Кроме реального и условного, в драме „Секретарь премьер-министра” имеются еще два мира – отживающий старый и наступающий новый. Проникновение в „текст в тексте” помогает подчеркнуть истинную сущность главного героя. Между текстами устанавливается зеркальность, и реальным человеком оказывается тот, кто написал революционную сказку.

Ключевые слова: текст в тексте, реальность, условность, литературный процесс начала XX в.

Kireeva E. V. Depiction of Real and Conventional Worlds Through the Phenomenon of „Text in Text” in the E. Krotevich’s Drama *Secretary of the Prime Minister*

The article is based on researches of Lotman who attempts to clarify the role and function of the phenomenon of „text inside the text” in order to disclose the true nature of the central character of Krotevich’s drama „Secretary of the Prime Minister”. The main character is a man who faces the choice between the old and the new, real and imaginary world in a period of great historical change. The era of great historical turning point causes changes of human psychological complex processes; acute dramatic conflict caused by major historical events builds new forms of social, economic and spiritual life. These phenomena reflected in works of art are related to the transition of society to a new life with changes in the political, economic and social structure of the state. The Prime Minister is the personification of conventional external world Paradise, where he is a supporter of the monarchy, and Dedushka represents the inner reality. Duality creates a drama of two worlds: the real, in which Secretary exists, and the relative one, the world of his soul, the views of youth, discovered through the above-mentioned story, creating effect of „text inside the text”. Besides real and relative worlds. drama „Secretary of the Prime Minister” exists between two worlds – an old old one and obsolescent coming new. Penetration into the „text inside the text” helps to enlighten and underline true essence of the protagonist. Two texts are opposing with the help of mirror

relations, and the only real man is the one who has written that revolutionary tale.

Key words: text inside the text, reality, conventionality, literary process of the beginning of XX century

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 821.161.1-3

С. А. Комаров

**ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ГРОТЕСКА В ФЕЛЬЕТОНАХ
М. А. БУЛГАКОВА**

Гротеск как эстетическая категория и художественный прием находит особенно яркое воплощение в литературе XX века. Данный факт представляется вполне закономерным – двойственность, „противоестественность единства” и „тенденция грозящего распада (разрушения, отрицания, гибели)” [1, с. 224], характерные для гротеска, соотносятся со сложностью и противоречивостью реальности и человека этой эпохи. Традиционно гротеск связывают с сатирическими тенденциями в литературе (так Ю. Б. Борев в работе 1970 года предлагает следующее определение: „Гротеск – интенсивное комедийное преувеличение и заострение, придающее образу фантастический характер и условность, нарушающее границы правдоподобия” [2, с. 223], хотя только сатирой или, если брать шире, комическим, сферу функционирования гротеска ограничивать нельзя. Например, современный исследователь И. В. Волосков выделяет психологическую, сатирическую и трагическую его разновидности [3]. Тем не менее, сатирико-юмористическая литература действительно является наиболее „благодатной почвой” для использования гротескных приемов. В 1920-е годы – период расцвета жанров сатиры и юмора в русской литературе метрополии – поэтика гротеска реализуется в творчестве многих писателей, работавших в данном русле. М. Булгаков довольно продуктивно воплощал принципы гротескового письма в произведениях фельетонного жанра.

Творчество автора „Собачьего сердца” может показаться на сегодняшний день вполне изученным. Булгаковеды касаются в своих работах, прежде всего, романистики и драматургии писателя, уделяя внимание и анализу гротеска. Вместе с тем, такая часть наследия Булгакова, как фельетоны, до сих пор остается недостаточно исследованной. Авторы многих статей, монографий и диссертаций

фельетоны, как правило, ставят в один ряд с рассказами писателя, характеризуя общие тенденции его творчества, подробно на них не останавливаясь. Наиболее системно к вопросу идейно-тематического своеобразия булгаковской фельетонистики подходит М. С. Кривошейкина, защитившая в 2004 году кандидатскую диссертацию по жанру фельетона в творчестве писателя [4]. Украинский ученый А. А. Лаврова в монографии 2009 года сосредоточивается на роли гротеска в организации хронотопа фельетонов Булгакова [5]. В предлагаемой статье, отталкиваясь от некоторых положений, обозначенных в упомянутых работах, опираясь на фельетонные тексты, мы намерены охарактеризовать особенности функционирования категории гротеска в фельетонах выдающегося писателя первой половины XX века.

Содержание понятия „гротеск“, в силу своей неоднозначности, до сих пор недостаточно точно определено. Попытки его дефиниций наблюдаются уже в теоретической практике романтиков, всячески стремившихся противопоставить свою деятельность регламентированному искусству классицизма. Для них гротеск становится средством воплощения свободы в творчестве. Так, Ф. Шлегель говорит о гротеске как о „причудливом смешении чужеродных элементов действительности, ...разрыве обычного порядка вещей и строя мира, ...свободной фантастичности образов“ [6, с. 39]. В. Гюго утверждает, что гротеск выступает антитезой возвышенному и формой выражения контраста. Жан-Полем, Т. Фишером, Г. Шнеегансом гротеск трактуется уже в связи с сатирическими установками произведения [7]. М. М. Бахтин комментирует романтическую приверженность гротеску через глобальное обобщение: гротеск „позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего сущего и возможность иного миропорядка“ [7, с. 40]. В русской критике XIX века и советском литературоведении доминирует точка зрения на гротеск как способ сатирического обобщения. В частности, В. Г. Белинский, анализируя повести Н. В. Гоголя, подчеркивает комическую природу гротеска, хотя и обращает внимание на гоголевский „гротеск сна“, тесное переплетение „действительности и поэзии, реального и фантастического“ [8, с. 74]. А в исследовании Ю. В. Манна по проблемам творческого метода Гоголя говорится о способности гротеска „вобрать в себя самое существенное“ [9, с. 95], что есть в реальности, ставшей предметом авторского изображения. В статье, написанной Манном для Краткой литературной энциклопедии, ученый определяет гротеск как „один из видов типизации (преимущественно сатирической), при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов“ [10, с. 112]. Суммируя сказанное, выделим основные характеристики гротеска, нашедшие свое воплощение

в творчестве М. Булгакова: совмещение несовместимого в одном целом, гиперболизация, сатирическая и обобщающая функции.

В фельетонистике Булгакова гротескные элементы проявляются в соединении фантастики с действительностью, нереального, сновидения с реальным, настоящего с будущим и прошлым. В этом автор, безусловно, наследует Н. В. Гоголю. Исследователи отмечают, что „слияние” противоположностей у обоих писателей объясняется их „карнавальным мироощущением”, которое проявилось в разработке жанров и поэтики комического” [11, с. 24]. Идущий от Гоголя гротеск помогает Булгакову-фельетонисту создать яркий сатирический рисунок.

Прежде всего, гротеск в фельетонах сатирика служит основой организации пространства и времени. Этот вопрос более-менее детально освещен в уже упоминавшейся работе А. А. Лавровой [5]. В частности, ученый касается проблемы „онирического” в фельетоне „Похождения Чичикова” (1922), показывает смешение „двух миров” в фельетонах „Спиритический сеанс” (1922), „Московские сцены” (1923), „Площадь на колесах” (1924), раскрывает образ Москвы как „фантастического города” в фельетонах „Москва краснокаменная” (1922) и „Бенефис лорда Керзона” (1923), подчеркивая пересечение „низа” и „верха”, реального и „карнавального” пространств. Также, отдельно рассматривается поэтика времени: указываются особенности „космогонического”, „экзистенциального”, „эсхатологического” и „психологического” времени в фельетонах „Похождений Чичикова” и „Когда мертвые встают из гробов” (1925). Не преуменьшая значения проведенного исследования, заметим, что его недостатком является невысокая степень иллюстративности предложенных тезисов (рассмотрены лишь отдельные фельетоны, о многих других, возможно более показательных, автор даже не упоминает) и слабая акцентуация на том, что все описанное является проявлением гротескной игры.

В дополнение к размышлениям А. А. Лавровой приведем некоторые интересные случаи внедрения принципа гротеска в хронотоп булгаковских фельетонов. Так, „Повестка с государем императором” (1924) и „Кондуктор и член императорской фамилии” (1925) в парадоксальном ключе раскрывают вопрос памяти о прошлом страны. Герой первого произведения рабочий Власов получает извещение о денежном переводе на бланке дореволюционных времен. Создается впечатление, что оно было прислано из монархического прошлого, но, как выяснилось, на советской почте были повестки только старого образца. Сцена чтения героем злополучного документа показывает отношение малограмотного мужика к царизму: прочитав имя императора Николая II, „ошалевший Влас помолчал и от себя добавил: – Крававава, – хотя этого слова в повестке и не было” [12, с. 323]. Автор акцентирует у персонажа реакцию страха, вызванную воспоминанием о жестоких событиях, происходивших во времена правления последнего российского царя. А гнетущая атмосфера на почте (окошко кассы названо „дырой,

обтянутой сет кой”; служащая почты – „товарищ в образе женщины с круто завинченной волосяной фигой на голове” – грубо отвечает на вопрос о государе на бланке; люди, стоявшие в очереди, „завыли в хвосте” [12, с. 324] о том, что Влас их задерживает, и за штаны вытащили его из окна) подчеркивает неблагополучие советских учреждений, в подтексте дает намек на то, что революция не принесла перемен к лучшему.

В „Кондукторе...” напоминание о прошлом столь же бесплотно, но уже более серьезно. Хвостиков, персонаж фельетона, получает инструкцию, в которой говорится „об отдании разных почестей членам императорской фамилии”. Огорченному кондуктору снится сон, где он встречает поезд государя. Император приказывает повесить ошеломленного Хвостикова „за профсоюз, за „вставай, проклятьем заклеянный”, за кассу взаимопомощи, за „весь мир насилия мы разроем”, за портрет (т. Каменева), за „до основания, а затем”... и за тому подобное прочее” [12, с. 359]. Введение „онирического” мотива, связанного с дореволюционными реалиями, структурирует гротескный хронотоп фельетона. А с точки зрения идейно-тематического содержания включение в сюжетную канву текста „сна о прошлом” позволило автору более наглядно показать безволие народа, который, если старый строй вернется, с легкостью может отречься от своего сочувствия партии большевиков.

Фельетон „Мертвые ходять” (1925) построен согласно композиционному принципу градации. Станционный фельдшер требует привозить умерших на освидетельствование прямо к нему в кабинет. Сначала к нему приносят „гробик с девочкой”, затем – „катафалк с гробом ...весовщицовой мамми”, и как логичный в такой абсурдной ситуации финал – одинокий старик, чувствующий, что больше дня не протянет, решил позаботиться о своей судьбе „заранее”. Он объявляет себя „умершим” „завтра к обеду” и рассказывает фельдшеру, что до вечера у него множества дел: получить деньги в страховой кассе, „завернуть” к попу и купить брюки. В которых было бы „прилично помирать” [12, с. 461]. Пространство кабинета – места действия фельетона – расширяется до масштабов городка и всей страны, в которой царят такие порядки. Последняя фраза фельдшера, согласившегося записать старичка „завтрашним числом” – „Кланяйся там, на том свете [12, с. 461] – только усиливает этот пространственный сдвиг. Кабинет становится местом взаимодействия жизни и смерти не только в философском, но и в социальном смысле – ведь автор подвергает критике бюрократические замашки фельдшеров и ему подобных служащих, равнодушно относящихся к простым людям („Я живой, да один. А вас, мертвых, – бугры. Ежели я за каждым буду бегать, сам ноги протяну” [12, с. 460], – объясняет он свое требование отцу умершего ребенка).

В фельетоне „Лестница в рай” (1923), уже в названии которого, как и в предыдущем тексте, заявляет о себе „потусторонний” мир, сквозь

бытовую ситуацию прорывается фантастический колорит. Читатели одной станционной библиотеки не могут без физического ущерба попасть в ее стены – из-за обледеневшей лестницы. Попытки одного из „жаждущих знаний” увенчались дырой в новых штанах, следующему – торчащим железным болтом выбило зубы, третий – недавно женившийся – так и не решился „почитать газетку”, по его замечанию, жена может остаться вдовой. Булгаков создает иррациональное пространство за счет подобных описаний: „Книжка выехала горбом, переплет дыбом...”, „он терялся в кромешной тьме”, герой чувствует, „что нечистая сила отрывает его от обледеневших ступенек и тащит куда-то в бездну”, „Тьма съела и их” [12, с. 181–182]. Примечательно, что в фельетоне возникает „призрак” Гоголя – именно его книгу хотел обменять один из пострадавших – на „Азбуку коммунизма” (!).

Символом новой, советской, страны становится помещение месткома – в фельетоне „Чертовщина” (1925). Здесь одновременно проходит и собрание „лавочно-наблюдательной комиссии”, и заседание профсоюза, и кружок рабкоров, и собрание пионерской ячейки. Их докладчики сменяют друг друга за трибуной, пионерский „хор в двести человек” исполняет агитационную песню, рядом идет кинофильм „Дочь Монтецумы”, за соседней дверью играет полонез Шопена и т.д. Мистический отсвет придают описанному следующие картины: в дверь „лезла рука с растерзанной манжетой, затем озверевшая голова. И голова эта начала кричать...”, „Растерзанная личность влезла наконец в комнатуху, проникла на эстраду и оттуда хрипло забасила немедленно, как заводной граммофон...”, возмущенная публика требует демонстрации фильма „Кровь и песок”, а одного оратора прижали к стене с афишей „Индийская гробница” [12, с. 371–373]. Кавардак и неразбериха царят в обществе, вместо настоящего дела повсюду только болтовня – каждый стремится высказаться, причем предмет выступления не имеет значения („дай другим поговорить!” [12, с. 372]), – такова основная мысль этого гротескного фельетона с говорящим названием.

Булгаковский гротеск не только выступает основой хронотопа фельетонов, но и является способом раскрытия социальной и моральной проблематики, что продемонстрировал и уже проделанный анализ. Круг вопросов, ставших объектом раскрытия в фельетонах писателя, преимущественно совпадал с общими для фельетонного жанра того периода тенденциями: критика недостатков в работе государственных учреждений, транспорта, медицины, торговли, бюрократизм, изображение мещанства, высмеивание обывательщины, политические аспекты жизни страны.

Яркий пример использования Булгаковым гротеска в фельетонах о состоянии народного хозяйства – „Сапоги-невидимки” (1924). Произведение делится на две части: в первой представлен сон главного героя сцепщика Хикина, во второй – события после пробуждения. Во сне волшебник дарит герою, переживавшему тогда „сапожный кризис”, за его

„добродетели” невидимую обувь. Никто из окружающих не верит, что на Хикине есть сапоги, персонаж из-за этого попадает в разнообразные неприятные ситуации. Проснувшись, рабочий узнает, что в одной из лавок его городка открывают кредит. Подумав, что он видел „сон в руку”, герой покупает „любительские сапоги”, которые через пять минут пребывания под дождем распадаются [12, с. 265–267]. Автор связывает сон и явь, буквально перенося волшебный мотив „невидимости” на бытовую реальность. Таким способом сатирик раскрывает проблему низкого качества советской продукции.

Один из постоянных объектов критики в булгаковских фельетонах – бюрократизм. Писатель изображает различные стороны советского чиновничества, отмечает как новые черты этого общественного слоя, так и те, что были до революции. М. С. Кривошейкина обращает внимание на то, что сатирик изображает, как правило, чиновников среднего звена [4]. Для него было важно изучить „класс”, от которого зависела повседневная жизнь простых людей на местах. Нельзя не согласиться с мнением Н. Степанова о том, что Булгаков „проницательно разглядел в жизни ...тех людей, которые стали ключевыми фигурами складывающейся тоталитарной системы” [11, с. 50]. Автор фельетонов подчеркивает: новоиспеченное начальство очень скоро забывает о своих корнях – отсюда равнодушие к проблемам народа, рабочих и крестьян, для решения которых оно, фактически, и поставлено. Более того, они высокомерно пренебрегают мнением своих подопечных, ограничивают права рабочих людей, не терпят свободы слова и какого-либо подобия критики. К примеру, герой „Двуликого Чемса” (1925) издал распоряжение о „недопустимости” обращения служащих в газеты. С тех пор станция „словно провалилась сквозь землю” [12, с. 398] – ведь о ней не поступало никаких сведений в прессу. Когда спустя определенное время на станцию приехал корреспондент, чтобы „наладить связь”, чиновник начал играть в демократию, но запуганный „народ безмолствовал” [12, с. 400]. Тот факт, что фельетон обыгрывает начало „Ревизора” (Чемс собирает своих служащих и объявляет: „Я пригласил вас, товарищи... с тем, чтобы сообщить вам пакость: до моего сведения дошло, что многие из вас в газеты пишут” [12, с. 397]), только усиливает его сатирическую направленность.

Руководители постепенно превышают свои полномочия, что подчиненными, чаще всего, воспринимается безропотно. Например, в фельетоне „Спектакль в Петушках” (1924) выведен тип чиновника, ненавидевшего культуру (в частности, театр). Получив некий документ, он приказывает огородить театр колючей проволокой, о чем никто не знал вплоть до начала спектакля. Все произведение выдержано в мистически-драматическом ключе: полученная сверху бумага „зловещая”, „таинственная”, никому не было известно, какие распоряжения начальник раздавал рабочим, столбы, на которых крепилась проволока, „появились, как свечка”, вечером, когда рабочие

отправились в театр, „вой стоял над Петушками! Стон и скрежет зубовой!!”, „железнодорожная рать легла на проволочных заграждениях вся до последнего человека... роняя капли крови” [12, с. 186–187]. Так автор живописует тотальное, всепроникающее влияние, которое система оказывает на жизнь рядового человека.

В среде чиновников продолжает процветать казнокрадство и взяточничество, использование служебного положения. По мнению М.С. Кривошейкиной, Булгакова „поражало то, что советская идеология отвергала все лучшее, что было в прошлом страны: достижения науки и культуры, мораль, нравственность – все это действительно было разрушено практически „до основания” [4, с. 12]. Бытовавшие в различных дореволюционных учреждениях нравы, злоупотребления и нарушения, то, с чем не мог справиться старый строй, сохранилось. Герои „Тайн Мадридского двора” (1923) проводят махинации со счетами, чтобы получить незаконную выгоду в свой карман. В фельетоне „Тайна несгораемого шкафа” (1926) проворовавшийся член месткома товарищ Хохолков представлен как уголовный преступник и подвергается соответствующему наказанию, оказывается в одной камере с обыкновенными уголовниками, не принимается во внимание и его рабочее происхождение. Тяга к накопительству, краже казенных денег у современного руководящего аппарата настолько велика, что, например, на должности заведующего ларьком никто долго не задерживается – все проворовываются („Заколдованное место” (1925)). Уже названиями упомянутых фельетонов писатель подчеркивает своего рода „двоемирие” изображаемой реальности.

Важной, по мнению Булгакова, сферой жизни строящегося общества является система образования. Отсутствием элементарных знаний и культуры грешат педагоги, пытающиеся обучать народ тому, в чем сами ничего не смыслят. В фельетоне „Электрическая лекция” (1924) изображен профессор техникума, то и дело путающийся в азах дисциплины, им читаемой, но с апломбом и уверенностью рассказывающий жизненные случаи якобы для того, чтобы лучше растолковать материал учащимся. В итоге его невежество разоблачает один из подопечных, его подхватывает весь класс и начинается бунт. Образ героя обрисован автором в гротескном ключе. Фельетонист, развивая тему бюрократизма, вскрывает абсурд управления в сфере образования. В зарисовке „Как школа провалилась в преисподнюю” (1924) показываются печальные последствия волокиты: здание школы уходит под землю из-за халатного отношения чиновников и рабочих к обустройству водоснабжения. „Школьный фундамент подумал, подумал, треснул в полу вслед за срубом и полез в колодец” [12, с. 283], – автор намеренно одушевляет предмет, чтобы противопоставить этому „действию” бездействие людей. Булгаковский гротеск соединяет воедино то, что невозможно совместить в реальной действительности, но так острее ощущается сатирическая тональность фельетонов.

Довольно часто фельетонист Булгаков обращается к изображению пьянства, которое, по его мнению, не дает русскому народу вырваться из ямы безграмотности, безнравственности и бескультурья. Например, в фельетоне „Коллекция гнилых фактов” (1925) на благотворительном аукционе МОПРа пьяным оказывается все присутствующее руководство поголовно: председатель правления, члены различных комиссий, завклубом. После устроенного одним из них „дебоса” возмущенные рабочие вывели пьяниц из клуба. День выдачи зарплаты становится днем „величайшего торжества, а равно и величайшей горести всех жен и детей”, так как заканчивается повальным пьянством. Такая гиперболизация является средством выражения гротескного видения реальности. Фельетоны „Работа достигает 30 градусов” (1925), „По поводу битья жен” (1925), „Пользе алкоголизма” (1925) можно рассматривать как попытку автора разобраться в причинах фактически неменяющегося, несмотря на глобальные общественно-политические преобразования, положения простого народа. Виноваты не только люди, одурманивающие себя спиртным, но и те, кто ими руководит. Например, герой фельетона „О пользе алкоголизма” представитель учка, выступая с докладом, называет пьянство „социальной болезнью”, приводит примеры из истории, доказывающие, что личной вины народа в „болезни” нет, цитирует пословицы „народного юмора в защиту алкоголизма” [12, с. 389]. В итоге оратор добивается обратного результата – вдохновляет рабочих на „обострение” заболевания. Этот гротескный эпизод доказывает, что ответственность за бескультурье рабочей массы лежит и на властях. Приведенные примеры иллюстрируют булгаковское умение видеть фантастическое в бытовом, абсурдное в повседневном, бессмысленное в общепринятом.

К сожалению, рамки статьи не позволили подробно, с большим количеством примеров, осветить функции гротеска в фельетонах М. Булгакова. Более детальный анализ фельетонистики этого и некоторых других русских сатириков 1920-х годов (М. Зощенко, В. Катаев, О. Олеша, И. Ильф, Е. Петров) в аспекте гротескных форм составляет перспективу исследования проблемы.

Список использованной литературы

- 1. Рюмина М. Т.** Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М.Т. Рюмина. – М. : ЛИБРОКОМ, 2010. – 320 с.
- 2. Борев Ю.** Комическое / Ю. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 269 с.
- 3. Волосков И. В.** Эволюция гротеска в поэтике М.Е. Салтыкова-Щедрина: автореферат дис. ...канд. филол. наук: спец. 10.01.01 „Русская литература” / Игорь Владимирович Волосков. – М., 2000. – 20 с.
- 4. Кривошейкина М. С.** Жанр фельетона в журналистском творчестве М.А. Булгакова : период работы в газетах „Гудок” и „Накануне” : автореферат дис. ...канд. филол. наук : спец. 10.01.10 „Журналистика” / М.С. Кривошейкина. – Тверь, 2004. – 18 с.
- 5. Лаврова А. А.** Художественное пространство и время

„малой” прозы М.А. Булгакова / А. А. Лаврова. – Каменец-Подольский, 2009. – 163 с. **6. Зарубежная** литература XIX века. Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов. – М. : Высшая школа, 1990. – 367 с. **7. Бахтин М. М.** Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1965 – 527 с. **8. Белинский В. Г.** Собрание сочинений: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1976–1982. – Т. 3. – 614 с. **9. Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. – М. : Художественная литература, 1978. – 395 с. **10. Манн Ю. В.** Гротеск / Ю. В. Манн // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М. : Изд-во „Советская энциклопедия”, 1962–1978. – Т. 2. – С. 112. **11. Степанов Н.** Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I половины XX веков / Н. Степанов. – Вінниця, 1999. – 281 с. **12. Булгаков М. А.** Собрание сочинений: в 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Литература; Престиж книга, 2005. – Т. 5 : Рассказы и фельетоны. – 560 с.

Комаров С. А. Функціональна роль гротеску в фейлетонах М. А. Булгакова

Гротеск передбачає сполучення несумісного у єдине ціле, гіперболізацію, сатиричну та узагальнюючу функції. У фейлетонній творчості М. А. Булгакова гротескні елементи виявляються у зміщенні фантастики і сновидінь з дійсністю, нереального з реальним, сьогодення з майбутнім або минулим. Булгаківський гротеск слугує засобом розкриття соціальної й моральної проблематики фейлетонів, організації хронотопу та стилістичним прийомом. Основні характеристики гротеску, що знайшли своє втілення у творчості М. Булгакова: поєднання несумісного в одному цілому, гіперболізація, сатирична і узагальнююча функції. У фельетоністиці Булгакова гротескні елементи проявляються в з’єднанні фантастики з дійсністю, нереального, сновидіння з реальним, сьогодення з майбутнім і минулим. Письменник зображує різні сторони радянського чиновництва, звертається до зображення пияцтва. Наведені в статті приклади з текстів ілюструють булгаковське вміння бачити фантастичне в побутовому, абсурдне в повсякденному, безглузде в загальноприйнятому.

Ключові слова: гротеск, фейлетон, сатира, функція, час, простір, проблема, бюрократія.

Комаров С. А. Функциональная роль гротеска в фельетонах М. А. Булгакова

Гротеск подразумевает совмещение несовместимого в одном целом, гиперболизацию, сатирическую и обобщающую функции. В фельетонном творчестве М. А. Булгакова гротескные элементы проявляются в смешении фантастики и сновидений с действительностью, нереального с реальным, современности с прошлым или будущим. Булгаковский гротеск служит способом раскрытия социальной и

моральной проблематики фельетонов, организации хронотопа и стилистическим приемом. Основные характеристики гротеска, нашедшие свое воплощение в творчестве М. Булгакова: совмещение несовместимого в одном целом, гиперболизация, сатирическая и обобщающая функции. В фельетонистике Булгакова гротескные элементы проявляются в соединении фантастики с действительностью, нереального, сновидения с реальным, настоящего с будущим и прошлым. Писатель изображает различные стороны советского чиновничества, обращается к изображению пьянства. Приведенные в статье примеры из текстов иллюстрируют булгаковское умение видеть фантастическое в бытовом, абсурдное в повседневном, бессмысленное в общепринятом.

Ключевые слова: гротеск, фельетон, сатира, функция, время, пространство, проблема, бюрократия.

Komarov S. A. Functional Role of Grotesque in M. A. Bulgakov's Feuilletons

Grotesque implies combination incompatible in one unit, hyperbolization, satirical and generalizing functions. In M.A. Bulgakov's feuilletons grotesque elements displays in mixing of fantasy and dreams with reality, unreal with the real, present time with the future or the past. Bulgakov's grotesque serves as the means of revealing of social and moral problems in feuilletons, organization of time and space and as a stylistic device. The main characteristics of the grotesque which have been embodied in the works of Mikhail Bulgakova re the following: combining incompatible in one whole, exaggeration, satire, and generalizing function. In Bulgakov's feuilletons grotesque elements appear in combination of fiction and reality, unreal and dream with the reality, present and future with the past. The writer depicts various aspects of the Soviet bureaucracy, refers to the image of alcoholism. Examples taken from the texts and given in the article illustrate Bulgakov's ability to see the fantastic core in everyday routine, the absurdity in the everyday situations and in traditional senseless of living. Bulgakov's grotesque not only acts as a basis of chronotop of humorous anecdotes, but also as a way of disclosure of social and moral issues, as demonstrated by the analysis and the work already done. The range of issues that have become the subject of disclosure in writer's skits, mostly the same as the feuilleton common to the genre of the period trends: the criticism of the shortcomings in the work of government agencies, transportation, medicine, commerce, bureaucracy, the image of philistinism, mocking philistinism, the political aspect of the country.

Key-words: grotesque, feuilleton, satire, function, time, space, problem, bureaucracy.

Стаття надійшла до редакції 25.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 821.161.1 – 1.09 + 929 (Иванов : Жуковский)

Ю. В. Кошелівська

**МИСТИКА И РЕАЛЬНОСТЬ
В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ИВАНОВА И В. ЖУКОВСКОГО**

Творчество любого поэта неразрывно связано не только с литературной деятельностью его современников, но и с творчеством предшественников. По словам Е. Витковского, „Георгий Иванов слагал легенды о современниках и стихи. Современники, в свою очередь, слагали легенды о Георгии Иванове. Например, о том, что он пишет мемуари – насквозь лживые (вариант: на редкость достоверные). О том, что он в поэзии – ничтожный эпигон (вариант: только прочтя стихи Георгия Иванова, можно оценить всю ограниченность дарования Ходасевича и даже Блока). О том, что место его в литературе – на свалке (вариант: на пьедестале)” [1, с. 5]. Поэзия Г. В. Иванова тесно переплетается не только с литературой XX века, но и с творчеством поэтов XIX – А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, В. А. Жуковским и др. Изучением творчества Георгия Иванова занимались В. Крейд [2], А. Арьев [3], Е. Витковский [1] и др., однако проблема соотношения мистики и реальности поэзии Г. Иванова и В. Жуковского ранее не рассматривалась в литературоведении. Поэтому целью данной статьи является соотношение категорий „мистического” и „реального” в творчестве Иванова и Жуковского.

Впервые переключки с творчеством Жуковского встречаются еще в ранних стихотворениях Иванова. Подтверждением служит стихотворение „Суженый” (1915), которое входит в раздел „Зимние праздники” сборника „Памятник славы” (1915). Наряду с этим стихотворением, в раздел вошли „Сочельник”, „Рождество в скиту”, „Благословенные морозы...”. „Суженый” (1915) раскрывает картину крещенских гаданий лирической героини: ночь, „светлый месяц всплыл давно, смотрит, ясный, в окно...”:

Ну, крещенское гаданье,
Ты, гляди, не обмани!
Сердце, сердце, страх гони –
Ведь постыло ожиданье.
Светлый месяц всплыл давно,
Смотрит, ясный, в окно...
Серебрится санный путь...
Страшно в зеркало взглянуть! [5, с. 95]

Девушка гадает перед зеркалом, и „сквозь лазоревый туман” видит своего суженого, идущего с войсками. Автор предметно,

реалистично описує видіння ліричної героїни: шествіє військ со знаменами под бой барабана, суженого в шинели с перевязанной рукой, „белый крестик на груди”. Здесь очевидны переключки со „Светланой” Жуковского: гадание девушки в крещенский вечер, описание традиций:

Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили... [6, с. 26]

Такие же традиционные обряды упоминает Иванов:

Мы пололи снег морозный,
Воск топили золотой... [5, с. 95]

У обеих героинь читатель видит одинаковые атрибуты гадания – свеча и зеркало, чувства героинь также сходны: „Страшно в зеркало взглянуть” ивановской героине, „Страшно... назад взглянуть, страх туманит очи...” и Светлане Жуковского. В балладе Жуковского, как и в стихотворении Иванова, нашли свое отражение приметы и народные верования в появление нечистой силы в крещенский вечер: так, у Жуковского мы видим мистический сон героини, у Иванова – видение в зеркале. Примечательно, что у обоих поэтов возникает образ ворона – предвестника печали, беды, трагических событий. Однако, не смотря на волнение, у них гадания заканчиваются хорошо: реальность побеждает мистику, а все увиденное в зеркале остается лишь видением.

Мотив появления „мертвого жениха”, представленный в балладе Жуковского во сне Светланы, находит свое отражение в „Шотландской балладе” (1916) Иванова. Интересен сам факт обращения Ивановым к жанру баллады. Ю. Тынянов, характеризуя баллады XX века, отмечает: „Мы все еще сохраняем отношение к жанрам как к готовым вещам. Поэт встает с места, открывает какой-то шкаф и достает оттуда тот жанр, который ему нужен. Каждый поэт может открыть этот шкаф. И мало ли этих жанров, начиная с оды и кончая поэмой. Должно обязательно хватить на всех” [7]. Ю. Тынянов цитирует слова Маяковского: „Немолод очень лад баллад, но если слова болят и слова говорят про то, что болят, молодеет и лад баллад” [7]. Своего расцвета жанр баллады в русской литературе достиг в творчестве В. А. Жуковского. На рубеже XIX–XX веков в этом жанре писали Н. Гумилев, Б. Пастернак, В. Брюсов, М. Кузмин, И. Одоевцева, Н. Тихонов. Обратился к жанру баллады и Георгий Иванов. Еще в 1910 году им была написана „Песнь о пирате Оле” с подзаголовком „развинченная баллада”, а позднее, в 1916 году автор вновь возвращается к этому жанру и пишет „Шотландскую балладу”. Здесь необходимо обратить внимание на то, что Иванов обращается к шотландской теме не впервые. „Шотландская” тема появляется во многих стихотворениях поэта („Шотландия и Англия – святые имена...”, „Шотландия, туманный берег твой...”, „Я вспоминаю влажные долины” и др). Свое увлечение Шотландией автор объяснял яркими воспоминаниями о жизни в родительском доме. По словам

Арьева, „мелькающая в стихах раннего Георгия Иванова Шотландия не убедит нас в знакомстве автора с этой страной, но лишь — с Лермонтовым и Вальтером Скоттом. Желанье быть шотландцем владело поэтом с детства. Своим однокашникам он заявил как-то, что никакой он не „Иванов”, а „Ивангоев” [4, с. 548].

В „Шотландской балладе” помимо отсылок к „Светлане” мы находим переключки и с другой балладой Жуковского — „Ленорой”. Эта баллада является переводом баллады Бюргера, осуществленным Жуковским в 1831 году. Обратим внимание, что имя Леноры появляется в стихотворениях Иванова неоднократно — оно встречается в стихотворении „Закат в полнеба занесен” (1956), „Прощай, прощай, дорогая! Темнеют дальние горы” (1922).

В балладе Иванова лирическая героиня — Матильда — „в восточной башне, без огня / В фате венчальной и бледна” ждет своего возлюбленного Беверлея, чтобы обвенчаться с ним, однако возлюбленный ее в это время, потерпев неудачу в сражении, „лежит далеко среди полей смертельно ранен”:

В капелле свечи зажжены,
Одет священник, гости ждут..
Шаги на лестнице слышны.
Матильда, за тобой идут.
Пойдешь ты замуж, не любя,
Не защитит никто тебя:
Лежит далеко среди полей,
Смертельно ранен, Беверлей [4, с. 386]

Таков сюжет и баллады Жуковского: возлюбленный Леноры погибает на войне, и ее жизнь теперь „не жизнь, а скорбь и зло; Сам бог врагом Леноре...”. В терзаниях и мучениях наступает ночь, и слышится Леноре стук копыт:

И вот... как будто легкий скок
Коня в тиши раздался:
Несется по полю ездок;
Гремя, к крыльцу примчался;
Гремя, взбежал он на крыльцо;
И двери брякнуло кольцо... [6, с. 183]

Появляется „мертвый” возлюбленный, который обещает ей венчание. Однако все это оказалось лишь страшным сном, который знаменовал собой реальные жизненные страдания: „Терпи, терпи, хоть ноет грудь; Творцу в бедах покорна будь” — не смотря ни на что, необходимо верить в лучшее. Так же, как и героиня Жуковского, ивановская Матильда слышит стук копыт, видит своего мертвого возлюбленного и отправляется с ним в путь:

Вперед — и скачет среди полей
С Матильдой бледный Беверлей [4, с. 387].

В отличие от Жуковского, чья баллада заканчивается возвращением героини в реальный мир, в финале баллады Иванова героиня с мертвым возлюбленным исчезают. Здесь вновь возникает сплетение реального и мистического. Так мир реальный несет гибель, но тоска героинь по возлюбленным, сила любви заставляют их погрузиться в мир нереальный, мистический.

Переключки с творчеством Жуковского в поэзии Г. Иванова находим и в стихотворении „Сиянье. В двенадцать часов по ночам...” (1932). Само название стихотворения является прямой цитатой из стихотворения Жуковского „Ночной смотр” (1836). Это перевод баллады австрийского поэта Й.Х. фон Цедлица. По словам Е. А. Тахо-Годи, „Ночной смотр” Жуковского принято рассматривать „как один из важных этапов освоения поэтом наполеоновской темы” [8]. Жуковский в своем стихотворении изобразил эпизоды из русско-французской истории. Так и Иванов, очевидно, находясь вдалеке от родины, предается воспоминаниям о России:

О, все это шорох ночных голосов,
О, все это было когда-то –
Над синими далями русских лесов
В торжественной грусти заката... [5, с. 306]

Таким образом, наряду с мистическими событиями полночи перед читателями появляются реальные исторические образы. „Полночь” и „сияние” – „свет во тьме” – являются, по словам А. Арьева, „основными символами позднего Георгия Иванова” [4, с. 605]. Часто встречается и образ заката – так, этот образ находим в стихотворении „Закат в полнеба занесен”, в котором вновь видим переключки с творчеством Жуковского – обращение Иванова к балладе „Ленора” и мотиву сна:

... Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится. [5, с. 406]

Тема стихотворения „Закат в полнеба занесен” и „тема Людмилы – Леноры”, тема Жуковского – Бюргера, тема сновидений” по мнению Маркова, получает дальнейшее развитие в стихотворении „Не обманывают только сны” (1952), где Иванов вновь говорит о покое, как о своей последней неосуществимой мечте, подразумевая свое возвращение на родину, которое автор видит во снах [4, 605]:

Не обманываются только сны.
Сон всегда освобожденье: мы
Тайно, безнадежно влюблены
В рай за стенами своей тюрьмы [5, с. 432].

Таким образом, в поэтическом наследии Г. Иванова мы находим немало переключек с творчеством В. Жуковского. Ярким примером служат стихотворения „Суженый” (1915), „Сиянье. В двенадцать часов по ночам...” (1932), „Закат в полнеба занесен” (1956), „Не обманывают только сны” (1952), „Шотландская баллада” (1916). Наряду с мистическими образами и мотивами (мотив венчания с „мертвым

женихом”, образы видений в зеркале, сны, магия полуночи и др.) в стихотворении присутствуют аллюзии на исторические события, авторскую биографию.

Список использованной литературы

1. Витковский Е. Жизнь, которая мне снилась / Е. Витковский // Иванов Г. В. Собрание сочинений. Стихотворения. – М. : „Согласие” 1993. — 656 с. **2. Крейд В. П.** Георгий Иванов / В. П. Крейд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 430 с. **3. Арьев А.** Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование / А. Арьев. – СПб. : Журнал „Звезда”, 2009. – 514 с. **4. Арьев А.** Примечания / А. Арьев // Георгий Иванов. Стихотворения. – СПб. – М. : Издательство Днк, Прогресс-Плеяда, 2010. – 768 с. **5. Иванов Г. В.** Собрание сочинений. Стихотворения / Г. В. Иванов. – М. : „Согласие”, 1993. – 656 с. **6. Жуковский В. А.** Собрание сочинений / В. А. Жуковский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 490 с. **7. Тынянов Ю.** Промежуток [Электронный ресурс] / Ю. Тынянов. – режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/T77-168-.htm>, свободный. – Загл. с экрана. **8. Тахо-Годи Е. А.** „Ночной смотр” В.А. Жуковского [Электронный ресурс] / Е. А. Тахо-Годи. – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/philology/41269.php?PRINT=Y>, свободный. – Загл. с экрана. **9. Жуковский В. А.** Собрание сочинений / В. А. Жуковский. – Т. 1. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 480 с.

Кошелівська Ю. В. Містика та реальність у творчості Г. Іванова та В. Жуковського

У статті автор звертає увагу на категорії „містичного” і „реального” у творчості Г. В. Іванова і В. А. Жуковського. У поетичному доробку Георгія Іванова ми знаходимо чимало перекличок з творчістю Василя Жуковського. Вперше переклички з творчістю Жуковського зустрічаються ще в ранніх віршах Іванова. Підтвердженням цьому може служити вірш „Суджений” (1915), в якому бачимо переклички зі „Світланою” Жуковського. У баладі Жуковського, як і у вірші Іванова, знайшли своє відображення народні прикмети та вірування про появу нечистої сили в водохресний вечір. Мотив появи „мертвого нареченого”, представлений в баладі Жуковського у сні Світлани, знаходить своє відображення в „Шотландській баладі” (1916) Іванова. Крім перекличок зі „Світланою”, тут наявні переклички з поемою Жуковського „Ленора”. Переклички з творчістю Жуковського знаходимо й у віршах Іванова „Сяйво. О дванадцятій щоночі...” (1932), „Захід сонця в півнеба занесений” (1956), „Не обманюють тільки сні” (1952). Поряд із містичними образами і мотивами (мотив вінчання з „мертвим нареченим”, образи бачень в дзеркалі, сні, магія півночі і ін.) у віршах

присутні реальні образи: відлуння історичних подій, мирські почуття і бажання автора.

Ключові слова: образ, мотив, містика, реальність, перекличка, балада.

Кошелівська Ю. В. Містика и реальность в творчестве Г. Иванова и В. Жуковского.

В данной статье автор обращает внимание на категории „мистического” и „реального” в творчестве Г. В. Иванова и В. А. Жуковского. В поэтическом наследии Георгия Иванова мы находим немало перекличек с творчеством Василия Жуковского. Впервые переклички с творчеством Жуковского встречаются еще в ранних стихотворениях Иванова. Подтверждением этому может служить стихотворение „Суженый” (1915), в котором видим переклички со „Светланой” Жуковского. В балладе Жуковского, как и в стихотворении Иванова, нашли свое отражение приметы и народные верования в появление нечистой силы в крещенский вечер. Мотив появления „мертвого жениха”, представленный в балладе Жуковского во сне Светланы, находит свое отражение в „Шотландской балладе” (1916) Иванова. Кроме перекличек со „Светланой”, здесь наявны переклички с поэмой Жуковского „Ленора”. Переклички с творчеством Жуковского находим и в стихотворениях Иванова „Сиянье. В двенадцать часов по ночам...” (1932), „Закат в полнеба занесен” (1956), „Не обманывают только сны” (1952). Наряду с мистическими образами и мотивами (мотив венчания с „мертвым женихом”, образы видений в зеркале, сны, магия полуночи и др.) в стихотворениях присутствуют реальные образы: отголоски исторических событий, мирские чувства и желания автора.

Ключевые слова: образ, мотив, мистика, реальность, перекличка, баллада.

Koshelivskaya Iu. V. Mysticism and reality in the works of G. Ivanov and V. Zhukovsky

In this article, the author puts attention to the categories of „mystical” and „real” in the works of G. Century Ivanov and V. A. Zhukovsky. In the poetic heritage of Georgi Ivanov, we find a lot of rollcalls with the works of Vasily Zhukovsky. For the first time, roll with the creativity of Zhukovsky found in the early poems of Ivanov. Confirmation of this can be a poem „Promised” (1915), which see the similarities with „Svetlana” Zhukovsky. In the ballad of Zhukovsky, as in the poem Ivanov, reflected the signs and folk beliefs in the appearance of evil forces in the evening of the Epiphany. Motive appears „dead fiance, presented in the ballad of Zhukovsky in a dream Svetlana, finds its reflection in the „Scottish ballad” (1916) Ivanova. In addition to the roll call with „Svetlana”, here there are echoes of Zhukovsky’s poem „Lenore”. Roll with the creativity of Zhukovsky find and poems Ivanov Radiance. At twelve o’clock at night...” (1932), „Sunset in half of the sky is

listed” (1956), „do Not deceive only dreams” (1952). Along with the mystical imagery and motifs (the motif of the wedding of „dead fiancé”, the images of the visions in the mirror, dreams, magic midnight and others) in the poems are real images: echoes of historical events, mundane feelings and desires of the author.

Key words: image, motif, mystic, reality, roll call, a ballad.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 82-312.9.091

К. В. Лабай

ФЕНОМЕН ДВІЙНИЦТВА У ФАУСТІВСЬКОМУ СЮЖЕТІ

Фауст – це символ людства, який прагне досягнути своїм розумом таємниці Всесвіту. Одні покоління змінюються іншими, а Фаусти з’являються знову, виражаючи настрої своєї епохи, відчуваючи переломність та нерівновагу життя. Це накладає відбиток на образ Фауста як такий, ускладнюючи його відчуттям втрати внутрішньої цілісності особистості. Саме феномен двійництва у парі Фауст – Мефістофель і визначає своєрідність осмислення цієї проблеми у творах.

Багато дослідників зверталися до вивчення феномену двійництва. У монографії „Поетика роману” М. Римаря двійництво розглядається як один зі способів розкриття образу героя у розгортанні сюжетно-композиційної організації твору: „...двійництво – образ розробляється за допомогою введення персонажів, які виступають як його відображення, яке веде самостійне життя, – у них отримують здійснення, акцентуацію та вільне розгортання будь-якої сторони його особистості” [1, с. 86].

На думку С. Агранович, І. Саморукової: „Двійництво – це реалізація бінарності у плані усвідомлення соціальної ролі людини” [2, с. 21]. У спільній роботі дослідниць „Двійництво” двійникам-антагоністам надається наступна характеристика: „декілька гіпертрофована суб’єктивність, тому у сюжеті про них часто наявний мотив активного протистояння” [2, с. 27]. Таким чином, образ двійника припускає подвійність елементів, збалансовану симетрію, рівновагу сил.

Звертаючись безпосередньо до фаустівської теми, можна помітити, що дослідники констатують подвійність Мефістофеля відносно Фауста. Зокрема, у статті „Тип Фауста у світовій літературі” М. Фрішмут зазначає, що „у Гете Мефістофель – геній заперечення, є ніби розділеним Фаустом... По суті він тільки двійник його, втілює одну зі сторін його духовного життя” [3, с. 55]. Німецький дослідник К. Фішер вважав

Мефістофеля alter ego Фауста [4, с. 214]. О. Шпенглер, у свою чергу зазначає важливу характеристику душі як такої: „Аполлонічна душа ... <...> ... відчувала емпіричне, зрима тіло досконалим вираженням свого способу існування, фаустівська душа, яка рветься в далечінь, знаходила той же вираз не в персоні, soma, а в особистості, характері чи як і ще це не називали. „Душа” – для справжнього елліна вона була в кінці кінців формою його тіла. Так визначив її Аристотель. „Тіло” – для фаустівської людини воно було посудиною душі. Так відчував Гете” [5, с. 432].

Своєрідна традиція психологічного зближення персонажів складається і у подальшому, хоча феномен фаустівського двійництва на прикладі фантастичних романів кінця ХХ століття не розглядається дослідниками досить повно.

Мета дослідження окреслити змістове наповнення образу Фауста на прикладі романів Р. Желязни, Р. Шеклі „Якщо з Фаустом вам не пощастило”, М. Суєнвіка „Джек / Фауст”, розмежовуючи поняття зовнішнього та внутрішнього двійництва головних героїв.

Двійництво пов’язане з відображенням у людській свідомості бінарної моделі світу: чоловік – жінка, добро – зло, світло – темрява, душа – тіло, життя – смерть. У площині фантастичного роману Р. Желязни, Р. Шеклі „Якщо з Фаустом вам не пощастило” опозиції виглядають таким чином: Фауст – Маргарита – Лже-Фауст; сили Світла та Темряви, які конкурують між собою, прагнучи одержати перемогу, і душа, яка є розмінною монетою у договорі між людиною та демоном.

Сюжетним центром, навколо якого розвиваються головні події, є зіткнення героя з двійником. У романі розкривається емоційний стан Фауста, життя якого втратило сенс ще до зустрічі з двійником Маком. У вченого відбулися зміни, що зруйнували цілісність і стабільність його внутрішнього „Я”. Підсумок цього розладу визначається внутрішньою спустошеністю Фауста: „Якщо ціна порожнього, безглузкого старого мотлоху – моє життя, то до чого ж вбогим і жалюгідним повинно здатися моє існування тому, хто подивиться на нього з боку! Чи не краще відразу покінчити з собою? Ось цим тонким і гострим кинджалом...” [6, с. 9]. Фауст опиняється у ситуації, коли у важливому змаганні між Світлом і Темрявою його замінили іншим, і ніхто не помітив підміни. Зустріч з двійником для Фауста – це спосіб зустрітися з самим собою, заглянути в світ своєї душі і знайти шляхи виходу з кризи власної свідомості. Наявність інфернальних сил, а також підписання двійником Фауста договору з Мефістофелем, свідчить про участь чудесного у цій випадковості. Цей поштовх надає Фаусту сили та мотивацію, адже колишнє життя, яке існувало раніше вже втратило для нього сенс, важливою стає зустріч з Мефістофелем та двійником, щоб зайняти своє місце. Саме це визначає подальшу мету – знову знайти для вченого себе. Традиційний сюжет, коли двійник переслідує героя, видозмінюється: герой переслідує свого двійника Лже-Фауста.

Потрапивши у Дзеркальну тюрму, Лже-Фауст бачить своїх двійників: сидить у кріслі і читає книгу, інший ловить рибу на березі річки. Двійники сидять за столом, снідаючи йоркширським пудингом та ростбіфом, або сплять на м'якій пуховій перині; один з них сидів на вершині невисокого пагорба, стежив за польотом повітряного змія. Відображення у дзеркалах є подвоєння просторових характеристик відображуваного об'єкта, що для міфологічної свідомості є проявом закономірності: „Така занадто вільна поведінка його двійників здавалося йому зловісною ознакою” [6, с. 157]. Акцентуючи увагу на невіддільних відображеннях Лже-Фауста, відбувається посилення таємничо-зловісної фантазмагоричності, завуальованою присутністю у Дзеркальній тюрмі інфернальності у вигляді двійників двійника Фауста: „Мак дивився – і не вірив своїм очам. Раптово прямо у його мозку пролунав беззвучний голос: – Я божеволію! Інший так само беззвучно відповів: – Сподіваюся, тут знайдеться що почитати. Зрозумівши, що він безсилий що-небудь зробити, Мак закрив очі і намагався змусити себе думати про щось приємне” [6, с. 158].

А. Брудний, А. Демільханова у статті „Феномен двійника і „стадія дзеркала” констатують: „Єдність власного „Я” буде носити відбиток уявної, ілюзорної єдності, підтримуваною людиною протягом усього життя. Визнаючи себе в інших, людина буде радикально відчужена від себе у цій „об'єктивній ідентифікації”. Вона буде змагатися зі „своїм власним образом”. Так, „Я” ніколи не знаходить своє власне „Я”: „Я” – не своя власність. Свій власний образ сконструйований індивідом поза себе, він присвоєний. Суб'єкт знаходить в уявному образі Іншої форми образу власного „Я” [7, с. 45]. Таким чином, поява двійників Мака пов'язана з сильними душевними хвилюваннями: Фауст сприймає Лже-Фауста як самозванця, який зазіхнув на його особистість, на місце у житті та експерименті. У романі „Якщо з Фаустом вам не пощастило” відбувається поєднання самозванства героя та нерозривний зв'язок з двійництвом, яке творче переосмислюється та співвідноситься авторами.

А. Є. Нямцу у монографії „Міф. Легенда. Література” зазначає: „Якщо у догетівських інтерпретаціях фаустівського сюжету Мефістофель був протиставлений Фаусту не тільки фізично (диявол безсмертний), але і психологічно, то Гете якісно переосмислює характер взаємин персонажів. Договір між ними набув характеру спору-змагання, а самі персонажі у багатьох відношеннях близькі один одному” [8, с. 168].

Гетівський Фауст, звертаючись до Вагнера, промовляє:

Тобі одна знайома путь,
А я – стою на роздоріжжі...
У мене в грудях дві душі живуть,
Між себе вкрай не схожі – і ворожі.
Одна впилась жаждиво в світ земний
І розкошує з ним в любовній млості,
А друга рветься в тузі огневій

У неба рідні високості.
О духи, духи, ви ж тут є,
Ширяєте між небом і землею,
Зійдіть до мене й силою своєю
Змініть, змініть життя моє! [9, с. 50–51]

Душа Фауста знаходиться у важкій складній внутрішній боротьбі, результатом якої буде обрання того чи іншого шляху, та зрештою перемоги одного з двох „Я” героя, адже найвищою цінністю особистості виявляється подолання двійництва, ставши цільною натурою:

Ущухли в грудях люті муки,
І буйні пориви мовчать.
Душа стражденна просвітлила –
Благословен просвіток цей!
І знову в ній заговорила
Любов до Бога, до людей [9, с. 53].

Герман Гессе у докладі „Фауст і Заратустра” констатує: „Внутрішня подвійна сутність то прив’язує його до „цього світу, з його любовним тілом”, то знову підносить його „горе високих праотців до меж” [10, с. 12]. Одним з проявів двійництва є проблема відчуження людей з головним героєм, який переживає розлад не тільки з собою, але зі світом.

Приклад внутрішнього двійництва знаходимо у романі Майкла Суенвіка „Джек / Фауст”. Фауст, отримавши доступ до абсолютних знань, вступає у протиріччя з навколишнім світом, із самим з собою. Маючи дві іпостасі – тілесну і духовну, головний герой унаочнює протистояння сильної особистості Фауста спочатку з зовнішнім подразником у вигляді іноземної раси, а під кінець – з внутрішнім: „Мефістофель! – Покликав він голосно. – Я можу довіряти твоєму баченню речей? Невже це скрізь так? Це неминуче? Можеш ти обіцяти мені, що я доживу й побачу це? Відповіді не було. Мефістофель сховався в тиші і мовчанні. Фауст відчував його енергію десь в самій серцевині своєї істоти: постійний вузол незгоди, невпинний приступ марнославства, голод помсти, який смоктав під ложечкою, всім тим, хто ставився до нього з такою злістю і жорстокістю. Але голос демона він більше не чув” [11, с. 246].

Фауст і Мефістофель тут – нерозривно пов’язані, невіддільні один від одного. Боротьба і єдність цих протилежностей організують в романі єдиний світ. Майкл Суенвік ілюструє ставлення до цього світу за допомогою наявності абсолютного знання у одного і отримання можливості знати іншого. Стосунки Фауста і Мефістофеля – не протистояння, але й не взаємодоповнення. Мефістофель глибоко захований у „Я” головного героя і майже зливається з ним. Таким чином, Мефістофель стає персоніфікованим alter ego Фауста. Протягом роману, Мефістофель Суенвіка з’являється у різних модифікаціях перед Фаустом: комічний диявол, мавпа, дикун, кіт, адмірал, труп, пузир. Мефістофель у такому зовнішньому різноманітті поєднує фантастичність та умовність

власного образу. Фаустівський характер і система цінностей вже сформовані і події, які відбуваються, є випробуванням для нього. У романі немає відповідей на вихід зі стану, у якому опиняється вчений-винахідник, скріплений кайданами договору, ціна якого є споглядання наслідків своїх дій.

Дослідження проблематики двійництва, на прикладі образу Фауста, розглядається шляхом розщеплення внутрішнього і зовнішнього у людській особистості. У романі „Якщо з Фаустом вам не пощастило” Р. Желязні, Р. Шеклі, ми розглянули систему зовнішніх двійників (Фауст / Лже-Фауст, Лже-Фауст / відображення у Дзеркальній тюрмі). У романі наявний мотив підміни головного героя, який не здатен знайти гармонію з самим собою і зі світом. Внутрішнє двійництво, або подвійність аналізується на прикладі роману Майкла Суєнвіка „Джек / Фауст”. Нас зацікавила пара Фауста та Мефістофеля, де наприкінці роману останній перестає бути інфернальною силою та зливається з Фаустом. Перспектива подальших досліджень є визначення феномену двійництва у водночас єдності та протиставленні фаустівської особистості.

Список використаної літератури

- 1. Рымарь Н. Т.** Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 252 с.
- 2. Агранович С. З.** Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд-во “Самар. ун-т”, 2001. – 132 с.
- 3. Фришмут М.** Критические очерки и статьи / М. Фришмут – СПб., 1902. – 294 с.
- 4. „Фауст”** Гете : Возникновение и состав поэмы / Куно Фишер ; Пер. И. Д. Городецкого. – Москва: тип. Л. Ф. Снегирева, 1885. – [6], IV, 213 с.
- 5. Шпенглер О.** Закат Европы / О. Шпенглер. – М., 1993. – 663 с.
- 6. Роджер Желязны, Роберт Шекли** Если с Фаустом вам не повезло... / Желязны Роджер, Шекли Роберт. – М.: Feedbooks, 1991. – 332 с.
- 7. Брудный А. А., Демильханова А. М.** Феномен двойника и „стадия зеркала” / А. А. Брудный, А. М. Демильханова // Историческая психология и социология истории. – 2009 – номер 2, Том 2 – С. 43–54
- 8. Нямцу А. Е.** Миф. Легенда. Литература : (теоретические аспекты функционирования) / Анатолий Нямцу ; Черновиц. нац. ун-т им. Ю. Федьковича, Н.-и. центр „Библия и культура”. – Черновцы : Рута, 2007. – 519 с.
- 9. Гете Й. В.** Фауст / Пер. з нім. М. Лукаша / Й. В. Гете – Харків : Фоліо, 2003. – 400 с.
- 10. Фауст и Заратустра [Текст] :** [пер. с нем.] / Ред. Р. Светлов. – СПб. : Азбука, 2001. – 319 с.
- 11. Суэвник Майкл** Джек / Фауст / Майкл Суэвник – Москва : Хранитель, 2007. – 347 с.
- 12. Нямцу А. Е.** Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Нямцу ; Черновиц. нац. ун-т им. Ю. Федьковича. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
- 13. Нямцу А. Е.** Поэтика современной фантастики / Анатолий Нямцу – Черновиц. нац. ун-т им. Ю. Федьковича, Н.-и. центр „Библия и культура”. – Черновцы: Рута, 2002. – Ч. 1. – 240 с.
- 14. Нямцу А. Е.** Русская фаустиана: учеб. пособие / Анатолий Нямцу ;

Черновиц. нац. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр „Библия и культура”. – Черновцы : Рута, 2009. – 287 с.

Лабай Е. В. Феномен двійництва у фаустівському сюжеті

Феномен двійництва у парі Фауст – Мефістофель і визначає своєрідність осмислення цієї проблеми у творах. У романі „Якщо з Фаустом вам не пощастило” Р. Желязні, Р. Шеклі, ми розглянули систему зовнішніх двійників (Фауст / Лже-Фауст, Лже-Фауст / відображення). Двійництво пов’язане з відображенням у людській свідомості бінарної моделі світу: чоловік – жінка, добро – зло, світло – темрява, душа – тіло, життя – смерть. У площині фантастичного роману Р. Желязні, Р. Шеклі „Якщо з Фаустом вам не пощастило” опозиції виглядають таким чином: Фауст – Маргарита – Лже-Фауст; сили Світла та Темряви, які конкурують між собою, прагнучи одержати перемогу, і душа, яка є розмінною монетою у договорі між людиною та демоном. Сюжетним центром, навколо якого розвиваються головні події, є зіткнення героя з двійником. У романі розкривається емоційний стан Фауста, життя якого втратило сенс ще до зустрічі з двійником Маком. У романі наявний мотив підміни головного героя, який не здатний знайти гармонію з самим собою і зі світом.

Ключові слова: символ, двійництво, антагоніст, alter ego, фаустівський сюжет, договір.

Лабай Е. В. Феномен двойничества в фаустовском сюжете

Феномен двойничества в паре Фауст – Мефистофель и определяет своеобразие осмысления этой проблемы в произведениях. В романе „Коль с Фаустом тебе не повезло” Р. Желязны, Р. Шекли, мы рассмотрели систему внешних двойников (Фауст / Лже-Фауст, Лже-Фауст / отражения). В романе присутствует мотив подмены главного героя, который не находит гармонию с самим собой и с миром. Двойничество связано с отражением в сознании бинарной модели мира: мужчина – женщина, добро – зло, свет – тьма, душа – тело, жизнь – смерть. В плоскости фантастического романа Г. Желязны, Р. Шекли „Коль с Фаустом тебе не повезло” оппозиции выглядят следующим образом: Фауст – Маргарита – Лже-Фауст; силы Света и Тьмы, которые конкурируют между собой, стремясь победить, и душа, является разменной монетой в договоре между человеком и демоном. Сюжетным центром, вокруг которого развиваются главные события, является столкновение героя с двойником. В романе раскрывается эмоциональное состояние Фауста, жизнь которого потеряло смысл еще до встречи с двойником Маком.

Ключевые слова: символ, двойничество, антагонист, alter ego, фаустовский сюжет, договор.

Labay K. V. The Phenomenon of Duality in the Faustian Plot

The phenomenon of duality in the pair of Faust – Mephistopheles defines understanding the originality of the problem in the novels. In the novel by R. Zelazny, R. Sheckley „If at Faust You don't Succeeded”, we have considered a system of external twins (Faust / the false Faust, the false Faust / reflections). There is a motive replacing the main character, who does not find harmony with yourself and with the world in the novel. Internal duality is analyzed on the example of the novel by Michael Swanwick „Jack / Faust”. Duality is associated with the mapping of the human mind binary model of the world: man – woman, good – evil, light – dark, soul – body, life – death. In the plane of a science fiction novel by R. Zelazny, Robert Sheckley, „If at Faust You don't Succeeded” opposition as follows: Faust – Margarita – False Faust; forces of Light and Darkness, which compete with each other, trying to get the win, and soul, is a small change in the contract between man and demon. Scene center around which developed the main event is the collision of the double character. The novel reveals the emotional state of Faust whose life has lost its meaning for a meeting with its counterpart Poppy. Faust and Mephistopheles here are inextricably linked, inseparable. Struggle and unity of opposites are organized in a novel one world. Michael Suenvik illustrates the attitude of the world through the presence of absolute knowledge of each other and the opportunity to know more. Relationships of Faust and Mephistopheles are not confrontation but not complementary as well. Mephistopheles is deeply hidden in the „I” of the protagonist and almost merges with it. Thus, Mephistopheles is Faust's personalized alter ego.

Key words: the symbol, duality, an antagonist, alter ego, the Faustian plot, the pact

Стаття надійшла до редакції 02.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О.О.

УДК 821.161.2 – 3.09 „Черемшина” : 111

Т. О. Лях

**ДВОСВІТТЯ ЯК ОЗНАКА НЕОРОМАНТИЗМУ
В НОВЕЛІСТИЦІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ**

Кінець XIX – початок XX століть – епоха в українському літературному процесі, позначена складними мистецько-естетичними пошуками відповідей на одвічні філософські питання, які б відповідали часові. Модернізм спонукав митців показати внутрішній світ людини, дослідити її психіку аж до вияву в ній несвідомих процесів. Серед

ключових його ознак дослідники виділяють „відносну сталість архетипної свідомості, чуттєво-споглядальну домінанту в релігійно-пантеїстичних рефлексіях, посилення міфологічності та філософічності” [1, с. 327]; „іраціональність”, що „межує з містичним, сакральним у творчому процесі, невидимою сферою буття” [2, с. 213]. У літературі відбувалося творче переосмислення міфологічних та фольклорних мотивів, сюжетів, образів, які творять у тексті багатоплощинну структуру художнього світу, яку часто відображає мотивдвосвіття.

Метафізичний аспект буття, різні прояви несвідомого, зв'язок людини з потойбіччям творчо осмислювали В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Яцків, Б. Лепкий, М. Коцюбинський, Марко Черемшина. Новелістика останнього автора видається нам цікавою щодо окресленого питання, позаяк на його творчості позначилася гуцульська ментальність, схильність до міфологічного сприйняття світу. Марко Черемшина писав у „Автобіографії”: „Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок та казок, та сопілок, вдихав їх в себе та віддихав ними” [3, с. 349].

Колоритність стилю Марка Черемшини вирізняла його з-поміж інших українських письменників, зокрема й „покутян”, на що звертали увагу дослідники. А. Музичка спостеріг: „Коли Мартович і Стефаник, через фахову науку й науку суспільствознавства, викривали на підставі тисячних спостережень народню душу, то М. Черемшина наче йде за новими досягненнями в новій науці про т. зв. народню словесність і, відчувши та простудіювавши її, дає зразки своєї величавої творчості” [4, с. 68–69]. Цієї ж думки дотримувався й Ф. Погребенник: „Яскраво колоритні образки Марка Черемшини з їх тонкою фольклорною поетикою дуже відмінні від сатиричних оповідань Мартовича, від сповнених глибокого драматизму новел Стефаника” [5, с. 57].

Заглиблення Марка Черемшини у ментальність гуцулів, їхню міфологію та фольклор стало міцним підґрунтям у формуванні неоромантичного стилю автора. Н. Мафтин констатує, що „самобутній гуцульський фольклор зі збереженими в ньому елементами реліктових вірувань, шифрограмами символів, орнаментальним декоруванням, трансубстанцією усіх виявів і форм життя, лексичним багатством послуговував моделлю художнього світосприйняття для Марка Черемшини, моделлю, в якій органічно поєднались складові реалізму, імпресіонізму з неоромантизмом” [6, с. 20]. Розвиток творчості новеліста в руслі неоромантизму відзначає Р. Піхманець, підкреслюючи вплив Ю. Федьковича: „без сумніву, становлення Марка Черемшини як творчої особистості відбувалося на ґрунті романтизму – передусім через засвоєння художньо-творчого досвіду Юрія Федьковича” [7, с. 236].

На сучасному етапі вивчення творчості Марка Черемшини фольклорно-міфологічні елементи варто розглядати не лише як художній елемент стилю митця, а й як цілісну систему, що є важливою складовою

неоромантичного світосприйняття автора, його індивідуального стилю. Актуальним у цьому аспекті видається аналіз творчого втілення двосвіття в неоромантичній моделі світу Марка Черемшини, що є предметом нашого дослідження.

Двосвіття в творах автора виявляється в бінарних категоріях, що є ознакою неоромантичного міфомислення. У міфології світ відображає „система фундаментальних протиставлень: просторових (верх і низ, лівий і правий, схід і захід, небо і земля, дім і ліс і т.д.), часових (день – ніч, літо – зима і т.д.), абстрактних (парне – непарне) та ін., які насамкінець втілюють сприятливі і несприятливі для колективу явища: життя – смерть, щастя – нещастя, добро і зло, космос і хаос” [8, с. 666].

У Марка Черемшини категорію неоромантичного двосвіття актуалізують бінарні опозиції „добро – зло”, „життя – смерть”. Вважаємо, така поляризація втілює особливість світосприйняття автора, його власного Я, про що авторписав у „Автобіографії”: „Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч” [3, с. 350].

У першій збірці новел „Карби” (1901) крізь призму бінарної моделі добра і зла писемник інтерпретує художній світ, роблячи його двоплановим. Ліризований пролог однойменної новели, яка відкриває збірку, містить ряд контрастів: „зелене село” (де епітет „зелений” символізує повноту життя) – „селотихоньке, таке зарошене”, „гей дубова колиска у віночку” – „деревище у мокрій ямі межі німими могилами”; „дрібненька запашна отава” – „сухі, надмогильні квітки”, „ожеддюжажеледять” – „коло серця їх грів би” [3, с. 24], у яких оприявлено протистояння життя („дубова колиска”) і смерті („деревище у мокрій ямі”). Архетипну модель добра і зла втілює лейтмотивний символ карбів. Карби – людські гріхи на палиці у Бога. Із уст Петрикової матері читачеві стає відомо, що „передсмертевкождому карби показуються, на душу чікають. [...] Шо гріх, то все карб на палиці у пана Бога та й на души карб. Єкдушя на тот світ приходит, то єї карби уже пораховані, уже муки терпіти має” [3, с. 30].

Крізь призму міфічного протистояння добра і зла сприймає світ головний герой новели. Горе і кривду (зло) в дитячій уяві Петрика втілюють карби – „темні вороги”, яких можна легко, мов у казці, знищити („[...] ек купите мені стрільбу, то я тоті карби вистрілююшо до лаби!” [3, с. 27]). Дитяче сприйняття світу як боротьби добра зі злом вплине на формування життєвого кредо героя: карби на його серці „ніколи не загояться і не заростуть панським салом” [3, с. 30].

У збірці „Село за війни” (1925) модель двосвіття явлена більш чітко. Авторська візія війни розглядається як художнє відображення космогонічного хаосу, вселенського зла, якому протистоїть світ природи, космос. Художню картину світу у воєнних новелах Марко Черемшина відтворює крізь призму міфологічного світосприйняття, що в творах зреалізовано через залучення фольклорно-міфологічних елементів, бінарні

моделі життя – смерті, добра – зла, світла – темряви, протистояння стихій природи, міфопоетичний хронотоп. У першій новелі збірки автор передає стан розпачу людей, котрих війна змусила покинути рідні домівки, окреслює буттєвий модус села, що „потерпає” від війни, перебуваючи на межі життя і смерті. У зображенні автором війни домінують космогонічні образи гори, неба, землі. Твір нагадує космогонічний міф, у якому відтворюється актуальний стан Всесвіту, його структура [9, с. 333].

За війни спокій завжди мирного неба порушений: „Луна йому вночі спати не давала, гранею ребра припікала, лице черленила. На горах припочивала, черлений пояс розперізувала, кєрвавїзгарди над сєлом розстєлювала, яснїї коси розплїтала, перловими хмарами розвивала, гребенистими руками неба досягала” [3, с. 90]. Відображення світобудови як протистояння стихій природи втілює авторську візію війни як міфу. У битві неба та землі Марко Черемшина передає руйнацію гармонії в Космосі, яку несе війна: „[...] небо стогне. Земля йому громи відобрала, його порїб’я кулями б’є” [3, с. 90]. Червона барва, якої набуває небо, робить картину схожою на апокаліптичну візію, асоціюється з кров’ю, дєструкцією.

Мотив порушення гармонії в світі, руйнації Космосу посилює міфічна символіка топосу дійства: „за третьою горою небо позїхає”, „за третьою горою небо стогне”, „під третьою горою вільшина прїє” [3, с. 90], „від третьої гори розїгналася сєлом ретельна говїрка, аби люди з сєла гєть виходили” [3, с. 91]. Архетип гори – „це концепт упорядкування світового простору. Гора (часто серед моря, з деревом на вершині) означає центральний пункт Всесвіту” [10, с. 41]. Сакральним є число три, воно „означає„весь світ” у напрямку до неба”; „у числі три закладене розуміння боротьби та єдності протилєжностей” [11, с. 583]. У творі „третья гора” втілює міфічний простір, який охопив хаос війни. Утеча з рідних місць та домївок стає для людей трагедією.

У лірико-їмпресїонїстичному фрагменті „Пїсля бою” двосвіття увиразнює екзистенційну ситуацію спустошення, в якій опинилася Гуцульщина пїсля воєнних дїй: „помєжи вояками лєжить обочами Гуцулія й текучими очима мухи годує” [3, с. 132]. Світ природи, що переживає криваве побїще, письменник відтворює за допомогою персонїфікації: „Нахилюєтьсє до мерцїв смєрєчина”; „пїдносятьсє з моху барвїнковї гогози і убирають чїчками та перлами мертвї лицє”; „Протискаєтьсє крїзь гїлля сонцє і відганяє муху, аби мерцєям очєй не спивала” [3, с. 132]. Контрастом до природи, яка співчутливо прїймає в своє лоно воякїв, що загинули, стає людський світ здирництва та мародєрства. Наймити Дзєльмана „перєтрясають мерцєям кабати, сухої нитки їм не лишают” [3, с. 133].

Світ міфічних істот, добрих духів Марко Черемшина протиставляє світовї зла, людської жорстокості в новелі „На купала, на Івана” (1926). Автор переплїтає в творі двї подїєвї площини: реальну та їрреальну,

пов'язану з народно-міфологічними уявленнями про свято Купала: „Хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван.

Відьми вночі на раду скликає, мушками світить перед русалками, рікою вінки долів пускає, лісами любові підкидає.

Та й полонинами ‘д газдам присідається’ [3, с. 173].

Не минув Купало Івана Шепитарюка, котрому „нашіптував” піти вночі до своєї жінки. У міфічній розмові Купала із Шепитарюком відображено внутрішні переживання гуцула. Купалом промовляє у чоловікові „любові”, яку „підкидає” святий, бажання віддатися пристрасті у „найсрібнішу ніч”, тому й спадає гуцулові на думку, що „ревизор білявенький не годен через ню [дружину Шепитарюка. – Т. Л.] ні спати, ні їсти” [3, с. 173]. Другий внутрішній голос, голос розуму, промовляє Шепитарюкові, що „молодиця Мочернакового роду, [...] чей, не осоромит роду” [3, с. 173].

Поєднання реального з міфічним творить модель двосвіття. Персонажі Марка Черемшини живуть у світі, де йде одвічна боротьба між добрими та злими духами. У чарівну Купальську ніч по небу пливе у срібному човні Купало, танцюють лісові русалки-нявки, а добрий веселий дух лісу Чугайстер веде одвічну боротьбу зі злим Арідником: „Місяць везе у срібній чайці голого Купала-Івана над горганами, а зорі примружились із стиду й у ліси порозбігались боками.

[...] Як оком кліпнути, нетлінні нявки урвали танець над рікою, а чугайстер шпурнув арідникові плитою у його чорні ребра” [3, с. 175].

У творенні світу Купальської ночі в новелі першорядну роль відіграють архетипи світобудови, „початкові начала, елементи-стихії, з яких складається Космос – землі, води, повітря, вогню” [12, с. 10]. Таке авторське бачення світоустрою суголосне з поглядами давньої слов'янської міфології, де „шлюбне поєднання світла з водою було прообразом творення, любові у всесвіті, життя в природі” [13, с. 219]. У новелі першоелементи світотворення втілюють міфологеми роси, що символізує стихію води, неба, по якому пливе Купало (стихія повітря), землі, вогню, який породжує „любові”. „Любові”, яку сіє на землю Купало, єднає усі чотири стихії, є таким собі „п'ятим елементом” міфосвіту:

Небо, гей на морі піна.

А з тої піни срібна роса паде на ліси, на гори.

А з того неба Купало любові по землі сіє...

А де тота любові упаде, там білий вогонь з землі виростає.

А за тим білим огнем темна хмарка тінь розстелює.

Бо любові одно крило біле, а друге темне має [3, с. 175].

Символічний образ крил „любові” містить глибокий філософський сенс. В. Кононенко розглядає крило як архетипне поняття, відзначаючи, що „основні компоненти символічного значення – „неминучість”, „доля”, „піднесення”, „плин часу”, „мінливість”” [14, с. 134]. У власне розуміння концепту „любові” Марко Черемшина

вкладає притаманну міфічній моделі світу бінарну пару „світло – темрява”, яка містить глибший зміст: „добро – зло”. „Любість” утілює двосвіття людської душі, що визначає і саме буття, де світло і темрява, добро і зло, радість і печаль завжди йдуть у парі, мов два крила.

Із точки зору фрейдівського психоаналізу, біле крило втілює високе почуття закоханості, життєтворення, Ерос, натомість чорне символізує низькі інстинкти, що ведуть до руйнації, Танатос. Для Марка Черемшини „любість” – не просто кохання. Це – особливий дар, наділений магичними властивостями, бо „Купало любість по землі сіє”. Тому в душі доброї людини „любість” пробудить життєствердний Ерос, а в людині з нечистим сумлінням під її впливом може прокинутися смертоносний Танатос. Цю думку автор втілює в образах персонажів новели. Добрий душею Шепитарюк сповнений коханням, яке втілює біле крило, від любові він відчуває радість, піднесення, натомість у „кивоустого ревізора” любов пробуджує танатичні інстинкти, пристрасть, яка стає рушійною силою для агресії, деструкції, аж до вбивства свого суперника Шепитарюка: „А як той вогонь забрів у Черемош, тоді чорна тінь із берега йому межі очі з дубельтівки плюнула” [3, с. 175].

Неоромантичне протиставлення сакрального світу природи та жорстокого світу людей спостерігаємо в новелі „Туга” (1925). Юрій, коханий героїні новели Марічки, пішов у роки Першої світової війни воювати за незалежність та єдність українських земель у загонах Січових Стрільців. Марічка чекає на його повернення, голосить і тужить за своїм коханим. Людина в екзистенціалі туги, „[...] біжить з буденності, вибуває з неї в інший вимір буття” [15, с. 262]. Тому в своїй тузі дівчина усвідомлює себе в двох світах – сакральному та профанному. Роздвоєння світосприйняття героїні прочитуємо вже в перших рядках новели: „Ще лишень вірою животію і втікаю із свого гробу. Вийду на царинку, а тут хліб росте, підймається” [3, с. 186]. Профаний світ символізує образ гробу, що асоціюється із замкнутим простором, тлінністю. У цьому світі стає очевидною марність сподівань Марічки, бо війна не шкодує нікого, а рідні люди стають чужими, тому що переконують дівчину зректися своєї надії, віри. Образ царинки втілює універсум, у якому „сонечко”, „довгийлісовий шум”, „біла хмарка”, „гори-долини” не просто стають живими істотами, а мають магичні властивості, можуть відшукати милого, живого чи мертвого. Марічка тікає з буденного світу і знаходить гармонію в світі природи, який для неї стає сакральним. Тут „коровки [...] мукають, аби милий відозвався, а овечки бляють та й у травах афини показують”, „дощик дрібно намовляє”, „бистреньпідгляда”, „трави клоняться і стеляться йому під ноги” [3, с. 187]. Світ природи допомагає дівчині перебороти сумніви. На слова матері „скинути геть перстінець” „захиталися дуби-явори, захиталися зелені гори”, і Марічка проголошує клятву вірності коханому: „Нічо не скину та й не покину. Хоть найзів’яну, згорю у тузі, не розлучуся, не розминуся, не розійдуся з

напередовцем, стрільцем відважним, ні з його слідом на полонині, на крутих пляях, на строминах, на перехрестях, на переходах, далеких полях...” [3, с. 188].

В. Іванишин зараховує тугу до національних екзистенціалів, які „допомагають пізнати національне тут-буття, а через нього – національне буття як основу суцього” [16, с. 109–110]. Тому в тузі Марічці відкриваються сокровенні істини. Усвідомості героїні виникає візія міфу своєї держави, часовий історичний образ України, коли знову будуть „ясні мечі в стрілецьких руках, золоті дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, яснійзорі над головами” [3, с. 188]. Епітети, що вказують на ясний, золотий колір, споріднюють цей міф із міфом про „золотий вік”. М. Бахтін зазначав: такі міфи, як міф про рай, про Золотий вік, про героїчний вік тощо, виявляють „історичну інверсію”, за допомогою якої „відтворено те, що вже було в минулому, однак насправді може бути або мусить бути здійснено лише в майбутньому, що, насправді, є метою, повинністю, а не реаліями минулого” [17, с. 297]. Двосвіттяв новелі вияскравлює світогляд Черемшини-неоромантика. У цьому міфі майбутнього автор утілює своє бачення могутності України, її військову міць і водночас – мирне буття під „ясними зорями”.

Отже, двосвіття в неоромантичній моделі світу Марка Черемшини актуалізовано в бінарних моделях добра і зла, життя і смерті, фольклорно-міфологічних елементах, що творять поряд з профанним реальним світом світ сакральний, у якому людина й природа перебувають в гармонії. Аналіз двосвіття в неоромантичній моделі світу Марка Черемшини накреслює подальші шляхи дослідження творчості письменника в модерністському дискурсі.

Список використаної літератури

1. Шумило Н. Різновекторність раннього українського модернізму (на матеріалі прози кінця XIX – початку XX ст.) / Наталя Шумило // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. : матеріали Міжнар. наук. конф. „Українська література в загальноєвропейському контексті”, 10–12 жовт. 2005 року, Ужгород (Україна) / [редкол. Е. Ю. Балла та ін.] ; МО і науки України, Ужгор. нац. ун-т. – Ужгород, 2005. – Вип. 9. – С. 325–329. **2. Мовчан Р.** Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі : монографія / Раїса Мовчан ; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 544 с. **3. Черемшина Марко.** Новели ; Посвяти Василеві Стефанику ; Ранні твори ; Переклади ; Літературно-критичні виступи ; Спогади ; Автобіографія ; Листи / Марко Черемшина / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О.В. Мишанича ; ред. тому В.М. Русанівський]. – К. : Наук. думка, 1987. – 448 с. **4. Музичка А.** Марко Черемшина (ІванСеманюк) / А. Музичка. – Одеса : Держвидав України, 1928. – 280 с. **5. Погребенник Ф. П.** Видатний художник-реаліст / Ф.П. Погребенник // Рад. літературознавство. – 1974. – № 6. – С. 57–66. **6. Мафтин Н.**

Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини) / Наталя Мафтин // Слово і час. – 1999. – №6. – С. 20–24.

7. Піхманець Р.В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича : [монографія] / Роман Піхманець. – К. : Темпора, 2012. – 580 с. – (Серія „Бібліотека „Літакценту”).

8. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.

9. Зварич І. Міф / Ігор Зварич // Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; Буковин. центр гуманітарних досліджень. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 332–335.).

10. Ятченко В. Ф. Про розвиток духовності українського етносу дохристиянської доби / В.Ф. Ятченко ; МО і науки України, Наук.-метод. центр вищої освіти). – К., 1998. – 200 с.

11. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. : іл.

12. Филатов В. П. Живой космос : человек между силами земли и неба / В.П. Филатов // Вопросы философии. – 1994. – № 2. – С. 3–12.

13. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М.І. Костомаров / [упорядкув., прим. : І.П. Бетко, А.М. Полотай ; вступ. ст. : М.Т. Яценко]. – К. : Либідь, 1994. – 384 с. (Серія „Літературні пам'ятки України”).

14. Кононенко В. І. Символи української мови : монографія / Віталій Кононенко ; МО і науки України, АПН України, Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника). – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.

15. Хамітов Н. Туга // Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж / [під ред. Н. Хамітова]. – К. : Наук. думка, 2000. – С. 261–262.

16. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В.П. Іванишин / [упоряд. тексту П.В. Іванишина]. – К. : ВЦ „Академія”, 2010. – 256 с. – (Серія „Альма-матер”).

17. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С.234–407.

Лях Т. О. Двосвіття як ознака неоромантизму в новелістиці Марка Черемшини

У статті досліджується двосвіття в новелістиці Марка Черемшини як одна з головних категорій неоромантизму. Авторка дійшла висновку, що двосвіття письменник зреалізував через систему антиномічних опозицій життя/смерті, добра/зла, фольклорно-міфологічні елементи, міфопоетичний хронотоп, міф про „золотий вік”. Двосвіття пов'язане в новелістиці Марка Черемшини з любов'ю, сенсом буття людини, що є рисою неоромантизму. Модель двосвіття розглянуто більш детально на матеріалі збірки „Село за війни”. Авторська візія війни інтерпретується як художнє відображення космогонічного хаосу, вселенського зла, якому протистоїть світ природи, космос. Художню картину світу у воєнних новелах Марка Черемшина відтворює крізь призму міфологічного світосприйняття, що в творах зреалізовано через залучення фольклорно-

міфологічних елементів, бінарні моделі життя – смерті, добра – зла, світла – темряви, протистояння стихій природи, міфопоетичний хронотоп. У зображенні автором війни домінують космогонічні образи гори, неба, землі. Твір нагадує космогонічний міф, у якому відтворюється актуальний стан Всесвіту, його структура. Сакральний світ природи також творить двосвіття.

Ключові слова: модернізм, неоромантична модель світу, двосвіття, архетип, міф, бінарна опозиція, символ, хронотоп, новела.

Лях Т. О. Двоємирие как признак неоромантизма в новеллистике Марка Черемшины

В статье исследуется двоємирие в новеллистике Марка Черемшины как одна из главных категорий неоромантизма. Делается вывод о том, что двоємирие писатель реализовал с помощью системы антиномических оппозиций жизни/смерти, добра/зла, фольклорно-мифологических элементов, мифопоэтического хронотопа, мифа о „золотом веке”. Двоємирие связано в новеллистике Марка Черемшины с любовью, сущностью жизни, что является чертой неоромантизма. Модель двоємирия рассмотрена более подробно на материале сборника „Село в войну”. Авторское видение войны интерпретируется как художественное отображение космогонического хаоса, вселенского зла, которому противостоит мир природы, космос. Художественную картину мира в военных новеллах Марко Черемшина воспроизводит сквозь призму мифологического мировосприятия, что в произведениях реализовано через привлечение фольклорно-мифологических элементов, противостояние стихий природы, мифопоэтический хронотоп. В изображении автором войны доминируют космогонические образы горы, неба, земли. Произведение напоминает космогонический миф, в котором отображается актуальное состояние Вселенной, его структура. Сакральныи мир природы также создает двоємирие.

Ключевые слова: модернізм, неоромантическая модель мира, двоємирие, архетип, міф, бінарная опозиция, символ, хронотоп, новелла.

Lyakh T. O. The double-Worlds as the Neoromantic Feature in Marco Cheremshyna's short Story Genre

The article deals with the double-worlds in Marco Cheremshyna's short story genre that is the main neoromanticism feature. The author comes to the conclusion that Marco Cheremshyna realized the double-worlds through the through the system of binary oppositions life/death, good/evil, mythological and folklore elements, mithopoetic chronotop, the „Golden Age” myth. The double-worlds is connected with questions about love, essence and sense of human life in the creative work of Marko Cheremshyna. The double-Worlds

connected in main novels of Marco Cheremshyna with love, the essence of life, that is a feature of neo-romanticism. Model of the double-Worlds covered in more detail on the material of the collection „The Village in the war”. The author’s vision of the war is interpreted as an artistic display of the cosmogonic chaos, universal evil, which is opposed to the world of nature, the cosmos.

Artistic picture of the world in military novels Marko Cheremshyna plays through the prism of the mythological world perception in the works implemented through the involvement of folklore and mythological elements, binary model of life – death, good – evil, light and darkness, the opposition elements of nature, mythopoetic chronotope. In the picture the author of war dominate cosmogonic images of mountains, the sky, the earth. Product recalls the cosmogenetic myth, which displays the current state of the Universe, its structure. The nature also makes the double-worlds.

Along with the profane real world in this work the author considers the world of the sacred, in which man and nature are in harmony. Analysis of the double-Worlds in the neoromantic model of the world of Marko Cheremshyna outlines the ways of further research of creativity of the writer in a modernist discourse.

Key words: modernism, neoromantic model of the world, double-worlds, archetype, myth, binary opposition, symbol, chronotop, short story.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Вернік О. О.

УДК 821.161.1+929 Набоков

Д. А. Погорелова

**ГРЯДУЩЕЕ, ПРЕДВОСХИТИВШЕЕ СЕБЯ: РАЗДВОЕНИЕ
ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ В. В. НАБОВОВА**

„Ни времени, ни последовательности нет места в воображении автора, поскольку исходное озарение не подчинялось стихиям ни времени, ни пространства. Будь ум устроен по нашему усмотрению и читайся книга так же, как охватывается взглядом картина, то есть без тягостного продвижения слева направо и без нелепости начал и концов, это и было бы идеальное прочтение романа, ибо таким он явился автору в минуту замысла”, – декларирует В. Набоков [1, с. 475–476]. Мысль о преодолении времени с помощью творчества, о „космической синхронизации”, о важности сиюминутности для мира художника становится основополагающей для творчества писателя. Рассуждения о соотношении между прошлым, настоящим и будущим будут выражены в трактате „Ткань времени”, который станет отправной точкой для создания

итогового грандиозного романа американского периода „Ада”: „...В качестве настоящего мы осознаем постоянное возведение Прошлого, равномерное и безжалостное повышение его уровня... Для обретения вечности Настоящему приходится опираться на сознательный охват нескончаемого простора” [2, т. 4, с. 528–529].

Роман „Отчаяние” не оставляет читателю время на раздумья, где его надули: Герман с удовольствием объявляет о том, что любит приврать уже на первой странице. Как в „Подвиге” и в „Соглядатае”, читатель в конце романа остается один на один с ребусом, который возможно разгадать, лишь перечитав роман. Произведение специально пишется так, что объяснить некоторые места из уже прочитанного можно только с помощью того, что еще предстоит прочитать. И это синтез идеи Набокова о том, что многое из того, что случится с нами в будущем, хранит ключ в прошлом, и наоборот: границы пространства и времени стираются. В предисловии к „Память, говори!” Набоков рассказывает, что изначально части мемуаров создавались им совсем не в том порядке, в каком они представлены в книге: „Этот порядок установился у меня в 1936-ом году, когда я заложил краеугольный камень, в тайной впадинке которого уже были спрятаны разнообразные карты, расписания, коллекция спичечных коробков, осколок рубинового стекла и даже, – как я теперь понимаю, – вид с моего балкона на Женевское озеро, на эти зыби и прогалины света, сегодня, в час чаепития, испещренные черными точками лысук и хохлатых чернотей” [2, т. 5, с. 318]. Герман стоит в более выгодном положении по сравнению с читателем, так как он является создателем романа и его главным героем. Двуплановость и двунаправленность времени, ретроспектива, которая подделывается Германом под обращение в будущее, открывается читателю лишь при повторном прочтении романа. Как отмечает С. Давыдов, „Отчаяние” становится первым произведением, в котором Набоков создает „полностью двойную временную перспективу текста, которая создает амбивалентное синхронное сюжетное время, в котором на одном уровне находятся горизонты прошлого, настоящего и будущего” [3, с. 41].

Любимым героям Набокова свойственно ощущение себя вне пространства и вне времени, „постоянное чувство, что наши здешние дни – только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор” [4, т. 4, с. 344]. По мнению Б. Бойда, в рассказе „Звук”, в отличие от предшествующих рассказов, Набоков уже отчетливо „нмекает на тайну сознания – одновременно погруженного в жизнь и отстраненного от нее, и может быть, даже существующего в какой-то другой форме по ту сторону данной нам жизни и все же проникающего в нее каким-то непостижимым образом” [5, с. 256–257]. Герой ощущает себя одновременно участником и наблюдателем, фиксатором происходящего. Каждый человек, в том числе рассказчик, был когда-то расщеплен на миллионы вещей и сущностей: „Сегодня я

един, завтра я буду снова расколот на сотни частей” [6, с. 18. – *перевод наши*].

Герой рассказа „Ужас”, напротив, сможет абстрагироваться от действительности и самого себя, созерцать мир, в котором нет его самого, а следовательно, нет и смысла. Такими же новыми нотами звучит „Письмо в Россию”, наполненное ощущениями, светотенями, яркими пятнами, размытыми красками. Как пишет Б. Бойд, в этом рассказе Набоков „замешивает мир по своему тайному рецепту счастья: отделите сознание от однообразной вереницы сменяющих друг друга мгновений, отрешитесь от них, и все станет чудом – шедевром точности и гармонии, до абсурда щедрым даром” [5, с. 280]. Герой представляет, как будет выглядеть мир, когда его самого не станет, но в отличие от рассказчика в „Ужасе”, ужаса не испытывает. Детали, моменты, вспышки чувств, составляющие человеческую жизнь, проходят, чтобы далее потомки скучали над историей потрясений предыдущих поколений, все преходяще, и только счастье вечно. Эта мысль сближает Набокова с романтиками; сравним у Дж. Китса: „Когда мы сгинем в будущем, как дым, / И снова скорбь людскую ранит грудь, / Ты скажешь поколениям иным: / „В прекрасном – правда, в правде – красота. / Вот знания земного смысл и суть” [7, с. 87].

В „Путеводителе по Берлину” Набоков выкристаллизовывает мысль, впервые проскользнувшую в „Письме в Россию” о связующей роли писателя для смены времен. Цель писателя – отметить вещи настоящего так, „как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен”, отыскать в них и отразить те черточки, которые покажутся особенно значительными для потомков, ведь для них весь ушедший век, вся эпоха будет „сама по себе прекрасной и праздничной” [4, т. 1, с. 178]. Б. Бойд полагает, что именно в этом рассказе Набоков находит свой подлинный путь, „раскрывает магическое в каждом мгновении, глядя на него как бы глазами самого искусства” [5, с. 295]. Связь времен восстанавливает рассказчик, составляющий путеводитель, который обывателю кажется непонятным и скучным из-за чересчур личного характера. Точка соприкосновения времен видится герою в белокуром ребенке, который из соседней комнаты наблюдает за происходящим в пивной, и рассказчик уверен, что мальчик запоминает все увиденное в мельчайших подробностях. Настоящее превратится в прошлое, и единственное, что возможно и необходимо сделать писателю, – подглядеть и запечатлеть чье-то грядущее воспоминание. Также Иванов, герой рассказа „Совершенство”, во время урока уже предвидит, как он будет сниться своему туповатому ученику через тридцать или сорок лет.

Такое толкование времени можно найти у романтиков, которые называли поэтов зеркалами гигантских теней, бросаемых будущим на настоящее. У Дж. Б. Фостера в работах, посвященных связям Набокова в европейским модернизмом, детально описывается этот „парадокс памяти, предвосхищающей самое себя” в творчестве писателя [8]. Настоящее и

прошлое двоятся в образах будущего, и все образы, существующие во временном пространстве рассказа уже даются с точки зрения чьего-то будущего воспоминания.

В „Соглядатае” персонаж по имени Роман Богданович ведет дневник и фиксирует все события своей жизни и жизни окружающих людей. Любопытно, что мемуарист не сохраняет черновиков, чтобы „не было соблазна постфактум подправлять”, а отправляет все записи своему приятелю. Это делается для того, чтобы когда-нибудь Роман Богданович сел за стол и начал „перечитывать свою жизнь”, и если тогда он обнаружит, что „жизнь была богатая, ценная”, то оставит мемуары для потомков [4, т. 3, с. 80]. Жизнь Романа Богдановича становится посылом в будущее, и живет, и пишет он, по сути, „для будущего старика с рождественской бородой” [4, т. 3, с. 80].

И уже в „Соглядатае” промелькнет мысль о том, что человек, решившийся на самоубийство, истребляет одновременно „и весь мир, в пыль рассыпается предсмертное письмо и с ним все почтальоны, и как дым исчезает доходный дом, завещанный несуществующему потомству” [4, т. 3, с. 52]. Разворачивающееся время присутствует только в сознании живущего и осознающего свое временное существование индивида. Герой поражается тому, что, оказывается, целый час провел над книгой в столовой, целый час над снимком в чужой спальне, в то время как эти часы показались ему минутами: „Ничего не было общего между моим временем и чужим” [4, т. 3, с. 72]. Такой чрезвычайно субъективный подход ко времени и его восприятию сближает Набокова с А. Бергсоном, его учением о длительности времени.

Герой в „Истреблении тиранов” низводит ненавистного правителя до литературного образа, существующего в его заметках. Образ вышел крайне комичным – истинное посмешище, и писатель полагается на потомков, до которых, возможно, дойдут эти строки о слепом идолопоклонничестве (сравним с предсмертной просьбой Цинцинната сохранить его дневниковые записи). Рассказчик надеется, что рукописи его найдут своих читателей, „когда у мира будет денек досуга, чтоб заняться раскопками, – накануне новых неприятностей, не менее забавных, чем нынешние” [4, т. 5, с. 375]. Здесь точка зрения совпадает с мнением рассказчика в „Письме в Россию”: потомки будут скучать над историей наших потрясений, спустя некоторое время у них появится возможность оценить события более объективно и непредвзято. Пока же, в реальности рассказчика, совершилась казнь – литературная казнь путем осмеяния и унижения противника.

Жизнь превращается в текст силой воображения, а текст превращается в жизнь с помощью памяти. Поэтому память и воображение взаимосвязаны, как этапы жизни, как жизнь и смерть. А. Битов развивает мысль, что опыт воображения может быть приравнен к представлению жизни без себя. Это опыт „послесмертия”. Поэтому

воображение – такая же бессмертная часть нашего существования, как и смерть [9].

Роман „Дар” обрывается неожиданно, как и роман „Подвиг”: герои, наконец, идут навстречу своему счастью, и только читатель в этот момент знает о фокусе с ключами. Тем не менее, читатель еще не подозревает, что, дочитывая роман „Дар”, дочитывает тот самый шедевр Годунова-Чердынцева, „классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами”, о котором Федор рассказывал Зине, причем концовка романа обращает читателя сразу и к Пушкину, и к идеальному произведению, которое начинается и заканчивается сонетом (так ранее законченный рассказ „Круг” начинается с „во-вторых”, чтобы завершиться „во-первых”), и к мотивам незавершенности, бесконечности: „...Там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка” [4, т. 4, с. 541].

Такой внутренний распад пространства романа на доступное восприятию читателя и недоступное, созданное героем и созданное автором романа отчасти объясняет введение в текст мыслей французского „умницы” Делаланда, которого Федор планирует перевести (так что, возможно, именно перевод Федора представлен в тексте): „Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии” [4, т. 4, с. 484].

Герой ощущает себя одновременно участником и наблюдателем, фиксатором происходящего. Настоящее и прошлое дwoятся в образах будущего, и все образы, существующие во временном пространстве текста, важны только с точки зрения чьего-то будущего воспоминания. Новое бытие, в котором существуют герои Набокова, – мир, подчинивший пространство и время, существующий постольку, поскольку существует творящее его сознание.

Список использованной литературы

- 1. Набоков В. В.** Искусство литературы и здравый смысл / В. В. Набоков ; пер. Г. Дашевского // Лекции по зарубежной литературе. – М. : Издательство Независимая Газета, 1998. – С. 465–476.
- 2. Набоков В. В.** Американский период. Собр. соч. : В 5 т. / Набоков В. В. ; пер. с англ. ; сост. С. Ильина, А. Кононова. – СПб. : Симпозиум, 1997-2004.
- 3. Давыдов С.** „Тексты-матрешки” Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб. : Кирцидели, 2004. – 158 с.
- 4. Набоков В. В.** Русский период. Собр. соч. : В 5 т. / В. В. Набоков ; сост. Н. Артеменко-Толстой. – СПб. : Симпозиум, 2004–2009.
- 5. Бойд Б.** Владимир Набоков : русские годы : Биография / Брайан Бойд ; пер. с англ.

– СПб. : Издательство „Симпозиум”, 2010. – 696 с. **6. Nabokov V.** The Stories of Vladimir Nabokov / V. Nabokov. – New York : Vintage, 1996. – 720 p. **7. Китс Д.** Стихотворения. Поэмы / Д. Китс. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 416 с. **8. Foster J. B., Jr.** Nabokov’s Art of Memory and the European Modernism / J. B. Foster. – Princeton : Princeton University Press, 1993. – 284 p. **9. Битов А.** Ясность бессмертия / А. Битов // В. В. Набоков. Pro et Contra ; сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб. : РХГИ, 1997. – Т. 1. – С. 12–26.

Погорелова Д. О. Прийдешнє, що передбачає себе: роздвоєння часу в російській прозі В. В. Набокова

Однією з основоположних думок В. В. Набокова є розуміння ролі творця як сполучної ланки часів. Думка про подолання часу за допомогою творчості, про „космічну синхронізацію”, про важливість миттєвості для світу художника стає основоположною для творчості письменника. Мета письменника – відзначити речі теперішнього так, „як вони відіб’ються в ласкавих дзеркалах” майбутнього. Сьогодні і минуле двояться в образах майбутнього, і всі образи, існуючі в часовому просторі тексту, даються з точки зору чийогось майбутнього спогаду. Час, що розгортається, присутній тільки в свідомості людини, яким живе і усвідомлює своє тимчасове існування. Життя перетворюється на текст силою уяви, а текст перетворюється в життя за допомогою пам’яті. Тому пам’ять і уява взаємопов’язані, як етапи життя, як життя і смерть. Нове буття, в якому існують герої Набокова, – світ, що підпорядкував простір і час, існуючий остільки, оскільки існує творить його свідомість. Справжнє перетвориться на минуле, і єдине, що можливо і необхідно зробити письменникові, – підглянути і відобразити чийсь прийдешній спогад. Таке тлумачення часу зближує Набокова з романтиками, які називали поетів дзеркалами гігантських тіней, киданих майбутнім на сьогодні.

Ключові слова: Набоков, російська проза, подвійне буття, час, простір, світ як текст.

Погорелова Д. А. Грядущее, предвосхитившее себя: раздвоение времени в русской прозе В. В. Набокова

Одной из основополагающих мыслей В. В. Набокова является понимание роли творца как связующего звена времен. Мысль о преодолении времени с помощью творчества, о „космической синхронизации”, о важности сиюминутности для мира художника становится основополагающей для творчества писателя. Цель писателя – отметить вещи настоящего так, „как они отразятся в ласковых дзеркалах” будущего. Настоящее и прошлое двоятся в образах будущего, и все образы, существующие во временном пространстве текста, даются с точки зрения чьего-то будущего воспоминания. Разворачивающееся время присутствует только в сознании живущего и осознающего свое временное существование индивида. Жизнь превращается в текст силой

воображения, а текст превращается в жизнь с помощью памяти. Поэтому память и воображение взаимосвязаны, как этапы жизни, как жизнь и смерть. Новое бытие, в котором существуют герои Набокова, – мир, подчинивший пространство и время, существующий постольку, поскольку существует творящее его сознание. Настоящее превратится в прошлое, и единственное, что возможно и необходимо сделать писателю, – подглядеть и запечатлеть чье-то грядущее воспоминание. Такое толкование времени сближает Набокова с романтиками, которые называли поэтов зеркалами гигантских теней, бросаемых будущим на настоящее.

Ключевые слова: Набоков, русская проза, двойное бытие, время, пространство, мир как текст.

Pohorielova D. A. Future Having Anticipated Itself: Double Time in Vladimir Nabokov's Russian Prose

One of the fundamental ideas of Nabokov's prose is the understanding of the role of a creator as a connecting link of time. The idea of overcoming time by creativity, a „cosmic synchronization”, the importance of immediacy to the world of the artist becomes fundamental to the works of the writer. The purpose of the writer is to note things „as they are reflected in the gentle mirrors” of the future. Present and past are doubling in the images of the future, and all the forms that exist in a temporary space of the text are given in terms of the future of someone's memories. Pull-down time is present only in the minds of living and conscious of their temporary existence individuals. Life becomes text by the power of imagination, and the text is converted into life with the help of memory. Therefore, memory and imagination are interrelated, as the stages of life or as life and death. New existence in which Nabokov's characters exist is the world submitting to the space and time that exists in so far as it exists inside the creative consciousness. Future anticipates itself. Present turns into the past, and the only thing that is possible and necessary to be made by a writer is to capture someone's memory. Such an interpretation of time brings Nabokov with the Romantics who called poets mirrors giant shadows thrown from the future to the present. The writers transform into an eye which is able to foresee through time and space.

Key words: Nabokov, Russian prose, dual being, time, space, the world as a text.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Ільїн С. О.

УДК 821.161.1 – 3.09 + 929 Даль

П. А. Струнин

ГОГОЛЕВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. ДАЛЯ

Проблема творческого диалога между двумя современниками – Н. В. Гоголя и В. И. Даля – неоднократно привлекала внимание литературоведов (Е. А. Боброва, Л. П. Брюзгиной, А. Н. Гулак, В. И. Порудоминского, Ю. П. Фесенко, Н. Л. Юган). Е. А. Бобров и В. И. Порудоминский рассматривали основные документы, доказывающие наличие личных контактов между писателями и определяющие характер их взаимоотношений [1–2]. В работах Л. П. Брюзгиной, А. Н. Гулак, Ю. П. Фесенко, Н. Л. Юган проведены отдельные параллели между литературным творчеством Н. В. Гоголя и В. И. Даля („пяток первый”, повесть „Жизнь человека”, произведения о кладах) [3–7]. Вместе с тем, проблема гоголевских влияний на творчество Казака Луганского нуждается в дополнительных исследованиях.

Цель данной статьи – анализ традиций Н. В. Гоголя в творчестве В. И. Даля; выявление принципов подобных воздействий.

В. Г. Белинский, давая оценку ранним произведениям В. И. Даля, напишет: „После Гоголя это до сих пор решительно первый талант в русской литературе” [8, с. 345]. Казаку Луганскому особенно удавались малые формы. Он виртуоз физиологических очерков. Но именно в его объёмных повестях „Вахх Сидоров Чайкин” и „Павел Алексеевич Игривый” мы наблюдаем явную перекличку двух авторов. Даль прямо отсылает читателя к гоголевским произведениям. Обратную зависимость выявить труднее, но есть документальное свидетельство. В октябре 1848 г. Н. В. Гоголь напишет А. М. Виельгорской: „Кстати, не позабудьте, что вы мне обещали всякий раз, когда встретите Даля, заставляя его рассказывать о быте крестьян в разных губерниях России” [цит. по: 2, № 5, с. 16].

Оба они получили признание ещё при жизни, но к славе шли разными путями: по степени своего таланта выполняя своё земное предназначение. Н. В. Гоголю хватило десяти лет, чтобы положить к своим ногам всю читающую Россию. Он стал знаменит в одночасье, сразу после появления „Вечеров на хуторе близ Диканьки” (СПб., 1831–1832). А в мае 1842 г. выходят „Мёртвые души”.

В. И. Даль, издав свою первую книгу „Русские сказки... пяток первой” (СПб., 1832), стал известен среди писателей Москвы и Петербурга благодаря скандальной истории её выхода. Славу и всеобщее признание он получит только в преклонном возрасте, после выхода в свет „Толкового словаря живого великорусского языка” (1863–1866).

К сожалению, Н. В. Гоголь не увидит Словаря В. И. Даля. Он оценил бы его по достоинству, потому что сам со второй половины 30-х

гг. увлекается сбором материалов для задуманного им „Объяснительного словаря великорусского языка”. Этой работой Н. В. Гоголь занимался до самой смерти, о чём говорит составленный им „Сборник слов простонародных и малоупотребительных”. Сохранившийся в бумагах Н. В. Гоголя набросок объявления об издании этого словаря позволяет сделать вывод о том, что его замысел был близок к задачам, которые выполнил в своём Словаре В. И. Даль.

Н. В. Гоголь был убеждён в необходимости такого объяснительного словаря, который бы выставил, так сказать, лицом русское слово в его прямом значении, указал бы на его достоинство, так часто не замечаемое, и отчасти обнаружил бы свое происхождение. Сближало Н. В. Гоголя и В. И. Даля и отрицательное отношение к иноземным заимствованиям в составе русского языка, к „русско-французскому наречию”, принятому в высших слоях общества. Однако по своим воззрениям В. И. Даль был более консервативен в задачах освобождения языка от заимствований и славянизмов. „Удивительный человек Гоголь! Увлекаешься рассказом его, с жадностью проглотишь всё до конца, перечитаешь ещё раз, и не заметишь, каким диким языком он пишет. Станешь разбираться крохоборчески – видишь, что совсем бы так писать и говорить не следовало; попробуешь поправить – испортишь, нельзя тронуть слова. Что, как бы он писал по-русски”, – отдавая дань поэтическому таланту Н. В. Гоголя, писал В. И. Даль М. П. Погодину в апреле 1842 г. [19, с. 380].

40-е гг. XIX в. характеризуются окончательным развитием и закреплением так называемого гоголевского направления в русской литературе, возникновением „натуральной школы”. Это направление создало отвечающий новым требованиям жанр – „физиологический” очерк. С этим жанром были связаны и наиболее весомые художественные достижения В. И. Даля – Казака Луганского.

Гоголевское влияние выразительно проявляется в тех произведениях В. И. Даля, где ставится проблема “маленького человека” (повесть „Бедовик”). Большой резонанс в русской общественной жизни получили очерки автора „Петербургский дворник”, „Денщик”, „Уральский казак”. С их страниц повеяло жизнью петербургских окраин, радостями и тревогами людей низшего сословия. А так как Казак Луганский в 1845 г. принял участие в сборнике „Физиологии Петербурга” (с очерком „Петербургский дворник”), то названные тенденции творчества мастера „физиологий” прочно и навсегда связали его с передовыми явлениями 1840-х гг., с именами В. Г. Белинского, Н. А. Некрасова, Н. В. Гоголя.

По-гоголевски метко высмеивает В. И. Даль бюрократизм и формализм чиновничества (рассказ „Двухаршинный нос”, повесть „Бедовик”), глубоко и разносторонне изображает быт русского провинциального дворянства (повесть „Павел Алексеевич Игривый”). Среди созданных Казаком Луганским характеров русских помещиков и

чиновников есть и такие, которые непосредственно ассоциируются с гоголевскими типами из поэмы „Мёртвые души”, есть даже проходимец, торгующий мертвыми душами (повесть „Вах Сидоров Чайкин”).

В 1840-х гг. В. И. Даль выступил с теоретическими статьями по вопросам фольклора. Народное творчество критик рассматривает как непрерывный многовековой процесс, в котором его интересовали не столько остатки старины, сколько живой голос современности. Народ, по его мнению, является носителем и хранителем устной поэзии. Подобный подход сближает писателя с Н. В. Гоголем. Так, оценка В. И. Далем русской и украинской народной песни, которая, по его мнению, “<...> радуга соединения прошедшего с настоящим <...>, ей передает народ трофеи предков, цепь воспоминаний <...>” [9, с. 512], совпадает с оценкой её Н. В. Гоголем („Это народная история, живая, яркая, исполненная красок истины, обнажающая всю жизнь народа” [10, с. 102]).

В духе гоголевских традиций В. И. Даль использовал в своих повестях и рассказах украинский фольклор: народные легенды, песни, предания, украинскую демонологию (сказка „О бедном Кузе, бесталанной голове”, „Клад”, „О кладе”, „Упырь” и др.).

Сопоставление мотивов украинской демонологии, которые легли в основу произведений обоих авторов с украинской тематикой, высвечивает общий источник их происхождения. Такие мотивы, как продажа души сатане, искание цвета папоротника и кладов, образ нечистой силы, рассказы о ходячих кладах, упырях, ведьмах, околдованных предметах и др., соответствуют народным представлениям о нечистой силе в украинской народной поэзии. В малороссийских народных легендах черт черный, имеет хвост и рога, собачьи или куриные лапы, „сам такой страшный: чорний та ще з красними очима”. Он встречается в человеческом облике, часто является „панычем”: „Як єсть справдешній панич: із золотими гудзиками і золотими латочками на плечах” [11-13].

У Н. В. Гоголя черт появляется в самых различных обликах. Он превращается в зверей, птиц, камень, огонь, вихрь и т. п., выступает то пугающей силой, то комической фигурой („<...> сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды” [20, с. 102]). В произведениях В. И. Даля чёрт появляется то в “лисовых шароварах” с золотыми лампасами, то на нём „<...> смушатая высокая чёрная шапка <...>, а сапоги с превысокими подборами, так что след на дороге оставался не от всей ступени” [14, с. 254].

Но в воплощении этих мотивов В. И. Даль и Н. В. Гоголь шли каждый своим путем. У Н. В. Гоголя черт – пугающая и комическая сила, у В. И. Даля – только страшная, приносящая человеку зло. Фантастический элемент интересует Н. В. Гоголя не сам по себе, а нужен ему для обрисовки внутреннего духовного мира народа. Внося фантастический элемент в свои повести и рассказы, „Гоголь глубоко

проникал в народную жизнь и достигал полного ее понимания” [15, с. 11]. У В. И. Даля больше этнографизма. В сказке „О бедном Кузе...” герой встречается с переметчиком Будунтаем на куче мусора и идет к нему в науку, чтобы добыть денег и прокормить отца с матерью. Будунтай у В. И. Даля так же, как у Н. В. Гоголя Басаврюк, соблазняет бедняка золотом, которое потом превращается в черепки. Но сюжетный конфликт оба писателя решают по-разному. У Н. В. Гоголя бесовский клад оплачивается ценой крови невинного ребенка. У В. И. Даля бедный Кузя побеждает нечистую силу. Со смертью Будунтая он уже лишается силы и умения принимать другой образ. Сюжет о том, как бедняк продает душу черту, широко разработан В. И. Далем и в сказке „О кладе”. Обращение бедного мужика Герасима к черту с целью забрать душу и заплатить за нее золотом вызвано не жадностью к деньгам и не ленью, а стремлением стать равным в положении с другими.

Большое место занимает в произведениях Н. В. Гоголя образ ведьмы. Как и черта, Н. В. Гоголь показывает ее в двух планах – страшном и комическом. В повестях „Вечер накануне Ивана Купала”, „Майская ночь”, „Вий” писатель собрал все страшное, что передавалось о ведьмах в народе: она вылетает в трубу на метле, крадет месяц и звезды с неба, насыпает град, бурю, привораживает молодых хлопцев, чтобы ездить на них. Иногда ведьма, как упырь, пьет человеческую кровь [16, с. 200–202; 12, с. 29; 18, с. 29]. В „Вечерах на хуторе...” она может быть изображена и комически. У В. И. Даля ведьма всегда страшная: „голос у ведьмы дрожит, как у нашего пономаря с перепоею” (сказка „Ведьма”), она ворует росу, дождь.

Есть общее у писателей в изображении массовых сцен с участием нечистой силы, шабаша ведьм и чертей (В. И. Даль „Клад”, „О кладе”).

Сопоставляя образы народной фантазии с их изображением в произведениях В. И. Даля и Н. В. Гоголя, мы легко убеждаемся, что писатели глубоко проникли в сокровищницу народной поэзии. Сходны у них начала отбора материала и некоторые аспекты отношения к нему. Они не ограничиваются простым заимствованием из народного источника, а раскрывая образ, в меру своего таланта, обогащают его, чаще всего сближая с реальной действительностью.

В 1830–1840-х гг. гоголевская манера прослеживается в целом ряде повестей и рассказов Казака Луганского на украинскую тематику. Повести „Савелий Граб, или Двойник”, „Расплох”, „Небывалое в былом...” рядом своих сатирических персонажей украинских помещиков перекликаются с созданной Н. В. Гоголем галереей этих образов, своеобразно дополняя ее. Как и у Н. В. Гоголя, на первый план у Луганского выходит обрисовка характеров, пристальный интерес к изображению отдельных типов. Таким образом, в этих произведениях В. И. Даль заклеил гнет и насилие, взяточничество и казнокрадство, унижение человеческого достоинства, чем способствовал утверждению “гоголевского начала” в русской литературе.

Перспективой исследования данной темы является анализ возможных гоголевских влияний в позднем творчестве В. И. Даля 1850 – 1860-х гг.

Список использованной литературы

- 1. Бобров Е. А.** Два вопроса из творчества Н. В. Гоголя / Е. А. Бобров // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – СПб., 1910. – Т. XV. – Кн. 1. – С. 63–77.
- 2. Порудоминский В. И.** Гоголь и Даль (из творческих общений) / В. И. Порудоминский // Русская речь. – 1988. – № 5. – С. 10–16; № 6. – С. 9–17.
- 3. Брюзгина Л. П.** Образ „маленького человека” в повестях Н. В. Гоголя „Шинель” и В. И. Даля „Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту” (опыт типологического анализа) / Л. П. Брюзгина // Творчество Н. В. Гоголя и современность. Тезисы докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевск. конф. (май 1989 года) / отв. ред. П. В. Михед. – Нежин, 1989. – С. 28–29.
- 4. Гулак А. Н.** Н. В. Гоголь и В. И. Даль. (Истоки мотивов украинской демонологии в их творчестве) / А. Н. Гулак // Творчество Н. В. Гоголя и современность. Тезисы докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевск. конф. (май 1989 года) / отв. ред. П. В. Михед. – Нежин, 1989. – С. 23–25.
- 5. Фесенко Ю. П.** Н. В. Гоголь и В. И. Даль : взаимодействие художественных систем. (К постановке проблемы) / Ю. П. Фесенко // Тезисы III Гоголевских чтений. – Полтава, 1990. – С. 34.
- 6. Фесенко Ю. П.** „Вечера на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя и „Русские сказки” В. И. Даля. К постановке вопроса / Ю. П. Фесенко // Творчество Н. В. Гоголя и современность. Тезисы докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевск. конф. (май 1989 года) / отв. ред. П. В. Михед. – Нежин, 1989. – С. 26–27.
- 7. Юган Н. Л.** Фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н. В. Гоголя и литературе 1830-х гг. / Н. Л. Юган // Література та культура Полісся. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – Вип. 54 : Гоголь у російському та світовому контексті / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самійленко. – С. 39–50.
- 8. Белинский В. Г.** Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая и последняя / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 10. Статьи и рецензии. 1846 – 1848. – С. 315–359.
- 9. Даль В. И.** Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком : кн. 2. – М. : В тип. Лазаревых, 1837 : [рецензия] / В. И. Даль // Литературные прибавления к „Русскому инвалиду”. – СПб., 1837. – № 52. – 25 дек. – С. 512–515.
- 10. Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. / Н. В. Гоголь. – М., 1978. – Т. 6. – 427 с.
- 11. Гринченко Б. Д.** Из уст народа / Б. Д. Гринченко. – Чернигов, 1890. – 126 с.
- 12. Рудченко И. Я.** Народные южнорусские сказки / И. Я. Рудченко. – К., 1890. – Вып. 2. – 202 с.
- 13. Чубинский П. И.** Труды этнографической экспедиции в Западный край : т. 1–2 / П. И. Чубинский. – СПб., 1872–1878.
- 14. Даль В. И.** Полн. собр. соч. : в 10 т. / В. И. Даль. – СПб. ; М. : Тип. Вольфа, 1898. – Т. 9. – 295 с.
- 15. Мочульский В. Н.** Малороссийские и петербургские повести Гоголя /

В. Н. Мочульский. – Одесса, 1902. – 152 с. **16. Сборник** Харьковского историко-филологического общества. – Харьков, 1881. – Вып. III. – 287 с. **17. Рудченко И. Я.** Народные южнорусские сказки / И. Я. Рудченко. – К., 1890. – Вып. 2. – 202 с. **18. Киевская** старина. – К., 1887. – Кн. IX. – 420 с. **19. Переписка** В. И. Даля и М. П. Погодина. Публикация А. А. Ильина-Томича // Лица: биограф. альманах. 2. – М.; СПб.: Феникс: Athneum, 1993. – Ч. 1. – С. 287-388. **20. Гоголь Н. В.** Соч. / Н. В. Гоголь. – М., 1952. – Т. 1. – 417 с.

Струнін П. А. Гоголівські традиції у творчості В. І. Даля

У статті на основі архівних матеріалів, епістолярних та критичних джерел проаналізовано особисті та творчі відносини В. І. Даля та М. В. Гоголя. Зроблено висновок про конструктивний творчий діалог між письменниками-сучасниками. Він спостерігається в далівських літературних казках, легендах, биличках, а також оповіданнях та повістях 1830 – 1840-х рр.

Гоголівський вплив виразно проявляється в тих творах В. І. Даля, де ставиться проблема “маленької людини” (повість „Бедовик”). Значний резонанс в російському суспільному житті мали нариси автора „Петербургский дворник”, „Денщик”, „Уральский казак. При зіставленні образів народної фантазії з їхнім зображенням у творах В. І. Даля та М. В. Гоголя ми легко стверджуємося у думці, що письменники глибоко проникли ускарбниці народної поезії. Близькі у них почала відбору матеріалу та деякі аспекти відношення до нього. Вони не обмежуються простим запозиченням з народного джерела, а розкривають образ, в міру свого таланту, збагачують його, частіше завсе зближують с реальною дійсністю.

Ключові слова: творчий діалог, літературні паралелі, казки, легенди, билички, оповідання, повісті.

Струнин П. А. Гоголевские традиции в творчестве В. И. Даля

В статье на основе архивных материалов, эпистолярных и критических источников проанализированы личные и творческие отношения В. И. Даля и Н. В. Гоголя. Сделан вывод о конструктивном творческом диалоге между писателями-современниками. Он наблюдается в Далевских литературных сказках, легендах, биличках, а также рассказах и повестях 1830–1840-х гг. Гоголевское влияние отчетливо проявляется в тех произведениях В. И. Даля, где ставится проблема „маленького человека” (повесть „Бедовик”). Большой резонанс в русской общественной жизни получили очерки автора „Петербургский дворник”, „Денщик”, „Уральский казак”. При сопоставлении образов народной фантазии с их изображением в произведениях В. И. Даля там. Гоголя мы легко утверждаемся во мнении, что писатели глубоко проникли в сокровищницу народной поэзии. Близкие у них начала отбора материала и некоторые аспекты отношения к нему. Они не ограничиваются простым

заимствованием из народного источника, а раскрывают образ, по мере своего таланта, збагачують його, чаще за все сближают с реальностью.

Ключевые слова: творческий диалог, литературные параллели, сказки, предания, легенды, былички, рассказы, повести.

Strunin P. A. Gogol tradition in the works of V. I. Dahl

The article analyzes personal and creative relationships of Vladimir Dahl and Nicolay Gogol based on archival materials, epistolary and critical sources. It is concluded that a constructive dialogue between the creative contemporary writers.

Both of them have gained recognition during his lifetime, but for the glory went different ways: the degree of his talent to fulfill his earthly mission. Gogol had ten years to put their feet all the reading Russia. He became famous overnight, immediately after the appearance of the „Evenings on a Farm near Dikanka” (St. Petersburg, 1831–1832). And in May, 1842 release of „Dead Souls”. V. I. Dahl, published his first book, „Russian fairy tale ... the first five” (St. Petersburg, 1832), became known among writers of Moscow and St. Petersburg through the scandal of its release. Fame and universal recognition he receives only at an advanced age, after the publication of „Dictionary of the Russian Language” (1863–1866).

In Gogol, aptly satirizes V. I. Dahl bureaucratism and formalism of the bureaucracy (the story „Dvuharshinny nose” story „Bedovik”), their deep and portrays life of the Russian provincial gentry (story „Pavel Playful”). Among the characters created by Kazak Lugansk Russian landlords and bureaucrats, there are those that are directly associated with the types of Gogol’s poem „Dead Souls”, there is even a crook who sells dead souls (story „Bacchus Sidorov Chaykin”). 40 s. XIX century characterized by the final development and consolidation of the so-called Gogol trend in Russian literature, the emergence of „natural school”. In the spirit of Gogol’s traditions V. I. Dahl used in his novels and stories Ukrainian folklore: folk legends, songs, stories, Ukrainian demonology (fairy tale „About a poor Kuze, a mediocre mind”, „Treasure”, „On the treasure”, „Ghoul” etc.). Comparing the images of the folk imagination with their image in the works of V. I. Dahl and Gogol, we can easily see that the writers have penetrated deeply into the treasury of folk poetry. Similar in their early material selection and some aspects related to it. They are not limited to simple borrowing from international sources, and revealing the image, to the best of their talents, enrich it, often coming close to reality.

In 1830 – 1840’s. Gogol’s style can be seen in a number of stories on the Luhansk Ukrainian Cossack theme. Story „Savely Hornbeam, or look-alike”, „rasploh”, „Impossible in the past ...” next to his satirical characters in common with the Ukrainian landlords created by N. V. Gogol gallery of these images, quirky complementing it. As with Gogol to the fore in Lugansk is the depiction of the characters, a keen interest in certain types of image. Thus, these products V. I. Dahl condemned the oppression and violence, bribery and

embezzlement of public funds, the humiliation of human dignity, what contributed to the statement "Gogol beginning" in Russian literature.

Keywords: creative dialogue, literary parallels, tales, legends, stories, novels.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

УДК 821.161.1-32,09+929 Погодин

Чень ЧеньЛин

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ АРХЕТИПОВ В РАССКАЗЕ Р.ПОГОДИНА „ЧТО У СЕНЬКИ БЫЛО”

Произведения Радия Погодина хорошо известны читателям 60-х – 80-х годов прошлого века. Его книги переведены на многие языки. Творчеству этого талантливому прозаика посвящена монография И. Мотяцова и несколько десятков статей, рецензий, заметок (М. Мещеряковой, Т. Полозовой, В. Акимова, А. Акимовой, С. Сивоконя, И. Смольникова, Т. Кудрявцевой и др.). Однако проза Погодина, особенно адресованная юным читателям, недостаточно исследована даже на проблемно-тематическом уровне.

В литературоведении никем не осматривается мысль о том, что именно в детской литературе максимально используются фольклорные образы и сюжеты. Исследуя позицию для юных, филологи обращают на это серьезное внимание. При анализе прозы (за исключением литературных сказок) фольклорная традиция мало замечается.

Цель данной статьи – выявить некоторые тенденции использования Р. Погодиным фольклорных мотивов архетипического характера в несказочном произведении.

Как заметил И. Мотяцов, „есть писатели, которые видят мир преимущественно глазами своих юных героев. Даже на взрослых персонажей они смотрят глазами детей. Радий Погодин не принадлежит к их числу. Его дети видят мир по-детски, а взрослые – по взрослому” [1, с. 275]. Рассказ „Что у Сеньки было” о том, как видит и ощущает окружающий мир человек на шестом году жизни. Сенька абсолютно счастлив и чувствует себя частью мира, в котором живет: все и все для него. „Все птицы оседлые, все птицы пролетные, все букашки и золотые пчелы, вся лесная тварь и озерная, и та, что в реке, та, что в ручьях и болотах, по Сенькиному малолетнему разуму, жили – старались для него, Сеньки. И деревья, и неподвижные камни, и горячая пыль на дорогах. И небо. И солнце. И тучи” [2, с. 41].

Абсолютно реальный дошкольник Сенька (шаловливый, непослушный, любопытный, наивный) в то же время является персонификацией архетипа детства. Его интуитивное проникновение в тайны жизни для юного читателя, естественны, для взрослого – удивление и даже некоторая настороженность. Очень важная идея единения(нерасторженности) ребенка с природой. Сенька в данном случае воспринимается как символ первозданного человека, неотделимого от живой, естественной природы. „Сенька с кем пожелает , с тем и поговорит. С теляткою – по-теляткою, со скворцом – по скворчиному. И по-собачьи мог. И по-букашечьи. Даже шмелей понимал” [2, с. 42].

И как типичный „естественный человек” Сенька боится чужого мира, Города, который он называет „огромным” миром. Архетипическая антитеза „деревня – город” в мироощущении Сеньки проявляется на подсознательном уровне. „Кроме деревни Малявино с окрестной пахучей землей, кроме большого мира с дорогами и лесами, был у Сеньки еще третий мир – „огромный”. Сенька не видел его даже с краешка, но знал, что он где-то есть, там, далеко-далеко. В „огромном” мире все „огромное”. Высоченные города с башнями. Широкие реки с пароходами. Синие моря с каменными островами. И великие океаны, у которых нет ни конца, ни края, ни середины.

„Огромного” мира Сенька боялся. Он иногда думал: „Если уйти в такую даль, то как же меня отец с матерью докричатся? Как же деревенские жители-соседи могут меня по голове погладить?” Всего один раз видел Сенька пришельца из того „огромного” мира не на картинках, не на белом светящемся полотне, а прямо над головой. Сверкающий аэроплан пронесся над самой деревней. Рожь полегла. Березы и елки ходуном заходили. Озеро волной заплескало. И долго в ушах грохот стоял, а в глазах пелена. Старики вслед самолету шапки сняли. Бабки перекрестились. Мужчины и женщины говорили друг другу сморенными голосами:

– Ну-у сила великая! Ну махина!” [2, с.45–46].

Архетипы „детство”, „старость”, „рождение”, „дерево”, „зверь” (животное), „сказка” пронизывают текст рассказа. Но рассказ адресован дошкольникам, поэтому в центре его история, основанная на буквальном понимании ребенком зашифрованного образа Рождения. Нередко детям младшего возраста говорят о том, что их „в капусте нашли”. Маленькому герою рассказа заявили, что сестренку его тоже в капусте нашли. Поняв, что максимум родительской любви теперь будет сосредоточено на малютке, Сенька решил восстановить справедливость.

Однажды, когда мать пошла к соседке, он взял ребенка и понес его через забор, в котором заранее проделал дыру, в огород к тетке Любе. Положил среди крупных капустных кочанов. Он не хотел навредить девочке, поэтому, чтобы солнце не светило, прикрыл лицо капустным листом. Сестренку он отнес потому, что думал его родители нашли ее по ошибке, а тете Любе она будет нужнее. Они живут втроем, а красивая

соседка Люба одна. У его родителей он есть, а у тети Любы нет детей. Но, увидев, что родители очень расстроены из за пропажи сестренки, Сенька решил, что он больше не нужен в этой семье: сестренка нашлась, соседка, к немалому удивлению Сеньки, вернула ее в их семью. И тогда мальчику, по его разумению, остается один выход – уйти куда глаза глядят, так как он вполне самостоятельный человек. Автор хотел показать, что, несмотря на свой юный возраст, мальчик хочет думать и поступать, как взрослый. мечтает навсегда уйти и не вернуться, уйти в „огромный мир”.

Также мы видим, что что-то изменилось в жизни и во внутреннем мире мальчика. Он, который раньше любил разговаривать с животными и насекомыми, отправляясь в „огромный” мир, уже не понимает языка животных. Он повзрослел, и от него уходит сказка. Здесь проявляет себя еще один важный фольклорный архетип – „дорога” („путь”), который тесно связан с образом восхождения. Чем выше поднимается Сенька на холм, тем яснее понимает свою духовную связь с Родной Землей (еще один архетипический образ, очень активный в фольклоре). „И сомкнулся тогда Сенькин мир малый с большим миром и „огромным”, так как земля Сенькина уходила вдаль на необъятные расстояния... „Ух ты, – подумал он, – куда от такой земли уйдешь, если она моя! И мамка моя, и отец, и сестренка, и все люди-соседи, и птицы пролетные, и птицы оседлые – все мои. И старый дед Савельев, и совсем старая бабка Вера. Потому мои, что я ихний”. Подумал Сенька еще, что делить это ему ни с кем не нужно – неделимое оно. У каждого оно свое, хоть и одно и то же.

Долго стоял на бугре Сенька среди изъеденных годами старинных крестов.

– И кресты мои, – сказал он” [2, с. 61–62].

Автор открывает нам внутренний мир ребенка, как бы видит все глазами Сеньки. Он обращает наше внимание на те вещи, которые важны для ребенка и которые, на взгляд взрослого человека, кажутся пустяком. По годин в ярких красках передает переживания и мысли мальчика Сеньки, акцентируя внимание читателей на том, что для него является важным. Когда Сенька был счастлив, он мог говорить с животными и насекомыми и понимать их язык. Он говорил и с петухом и с теленком. А когда он уже покидал деревню, когда был расстроен появлением сестрички, когда был на пути к „огромному” миру, Сенька как бы разъединился с привычным ему миром, сам себя изолировал от того, что составляло значительную часть его жизни.

Ребенок в рассказе существует одновременно в двух мирах: реальном, бытовом, где можно молока попить и „медку полизать”, испачкаться в луже, за что мать отшлепает, и сказочном, волшебном, где „петух ему: „Ко-ко-ко...” . И Сенька петуху: „Ко-ко-ко...” . И друг друга поймут . Во взаимодействии этих миров и формируется личность Сеньки.

Автор показывает наивность детской души. Сенька верит, своим родителям, которые говорят ему, что нашли сестру в капусте. Отец пошутил, а ребенок поверил. Потому что отец для него авторитет, он

главный. Ребенок думает, что он всегда говорит правду. Вот и про капусту он поверил. Этим автор хочет показать, что душа ребенка открытая, добрая и доверчивая. Мальчик открыт всему новому, необычному. Поэтому для взрослого главное не ранить душу ребенка и не разочаровать его.

Проблематика, намеченная в данной статье, имеет перспективу исследования, так как в большинстве произведений для детей и подростков Погодина активно воплощает идею „детского двоимирия“, используя фольклорные архетипические образы.

Список использованной литературы

1. Мотящов И. П. Мастерская доброты / И. П. Мотящов. – М. : „Дет. лит.“, 1974. – 334 с. **2. Погодина Р. П.** Откуда идут тучи / Р. П. Погодина. – Л. : „Дет. лит.“, 1973. – 64 с.

Чень Чень Лин. Використання фольклорних архетипів в оповіданні Радія Погодіна „Что у Сеньки было”

У статті розглядається важлива для дитячої літератури проблема використання фольклорних образів для висловлювання головної ідеї і створення образів персонажей. На основі аналізу одного з кращих оповідань Р. Погодіна для дошкільного віку „Что у Сеньки было” автор статті доводить, що в основі дитячого світосприйняття – своєрідна двосвітовість: реальний побут в родині та соціальному мікросередовищі і казковий, чарівний світ казки, де дитина розмовляє та вірить, що дітей дійсно знаходять у капусті. Зображуючи дитини, Погодина звертає увагу на процесі її дорослішання, поява нових життєвих понять цінностей. Ідея єдності (нерозривності) дитини з природою дуже важлива. Сенько в цьому випадку розглядається як символ первісної людини, невіддільного від життя, світу природи. Автор розкриває внутрішній світ дитини, немов бачить все очима Сеньки. Він звертає увагу на ті речі, які важливі для дитини, і що, на думку дорослих, здається, не надто велика проблема. Погодина передає емоції та думки хлопчика. Дитина в історії існує одночасно в двох світах. Автор показує наївність дитячої душі, яка відкрита, добра і довірлива. Завдання дорослих – не нашкодити душі дитини, не розчарувати його.

Ключові слова: розповідь, фольклорний архетип, дитина, символ, двосвітовість.

Чень Чень Лин. Использование фольклорных архетипов в рассказе Радия Погодина „Что у Сеньки было”

В статье рассматривается важная для детской литературы проблема использования фольклорных образов для выражения главной идеи и создания образов персонажей. На основе анализа одного из лучших рассказов Р. Погодина для дошкольного возраста „Что у Сеньки было” автор статьи доказывает, что в основе детского мировосприятия -

своеобразное двоемирие: реальный быт в семье и социальной микросреде и сказочный, волшебный мир сказки, где ребенок беседует с животными и верит, что детей действительно находят в капусте. Изображая ребенка, Погодин обращает внимание на процессе его взросления, появление новых жизненных понятий ценностей. Идея единства (нерасторжимости) ребенка с природой очень важна. Сенька в этом случае рассматривается как символ первобытного человека, неотделимого от жизни, мира природы. Автор раскрывает внутренний мир ребенка, словно видит все глазами Сеньки. Он обращает внимание на те вещи, которые важны для ребенка, и что, по мнению взрослых, кажется, не слишком большой проблемой. Погодин передает эмоции и мысли мальчика. Ребенок в истории существует одновременно в двух мирах. Автор показывает наивность детской души, которая открыта, добра и доверчива. Задача взрослых – не навредить душе ребенка, не разочаровать его.

Ключевые слова: рассказ, фольклорный архетип, ребенок, символ, двоемирие

Chen Chen Lin. The use of Folkloric Archetypes in the Story of Radij Pogodin „What Senka Said”

The article deals with a problem of children's literature for the use of folk images to express the main ideas and create images of the characters. Based on the analysis of one of the best stories R. Pogodin for preschoolers, „What Senka said” the author of the article proves that the basis of children's perception of the world is a kind of dual-world: real life in the family and social microenvironment and fabulous, magical world of fairy tales, where the child talks to animals and believes that children really are in the cabbage. Depicting the children Pogodin draws attention to the pattern during its maturation, the emergence of new concepts of life values. The idea of unity (nerastorzhinosti) of child with nature is very important. Senka in this case is seen as a symbol of the first man, is inseparable from the living, natural world. The author reveals the inner world of a child, as if seeing everything through the eyes Senka. He draws our attention to those things that are important to the child and that, in the opinion of an adult seem to be too much trouble. Pogodin in bright colors conveys emotions and thoughts boy Senka, focusing readers' attention to the fact that it is important. The child in the story exists simultaneously in two worlds. The author shows the naivety of a child's soul. The author wants to show that the baby shower is open, kind and trusting. The boy is open to all new, unusual. So the main thing for an adult not to hurt the child's soul, and not to disappoint him.

Key words: story, folk archetype, children, symbol, dual-world.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Чернієнко Л. В.

УДК 821.161.1 – 31.09 + 929 Даль

Н. Л. Юган

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ПЕРЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТЯХ В. И. ДАЛЯ
„САВЕЛИЙ ГРАБ” И „ГОФМАНСКАЯ КАПЛЯ”**

В литературоведении сложилось устойчивое мнение, что В. И. Даль – „не художник”, он не может придумывать занимательные сюжеты, отрывать от событий реальной действительности и отдавить своё перо писателя воле фантазии и воображения. Сильная сторона его творчества – этнографизм и бытописание. Об этом говорили в своих знаменитых рецензиях на произведения Казака Луганского и В. Г. Белинский, и Н. В. Гоголь и И. С. Тургенев. Знаменитые критики подобным образом указывали на особенности таланта писателя, поэтики художественного творчества, подчёркивая его публицистичность.

Подобные суждения не всегда справедливы. Творчество писателя весьма разнообразно, есть в нём и произведения, ярко выделяющиеся на общем фоне. Этому свидетельством дальевские повести 1840-х гг. „Савелий Граб, или Двойник” и „Гофманская капля” [1].

Отметим, что данные произведения не были предметом целостного системного анализа. Единственной работой является статья А. Г. и В. Ю. Прокофьевых, где рассмотрены оренбургские реалии повести „Гофманская капля” [2]. В них мы находим замысловатый сюжет, основанный на детективной и авантюрно-приключенческой интриге.

Цель нашей статьи – проанализировать особенности сюжетосложения дальевских произведений „Савелий Граб” и „Гофманская капля”.

В социально-бытовой повести с авантюрно-приключенческим началом „Савелий Граб, или Двойник” (Сказка за сказкой. – 1842. – Т. 2) прекрасно передан помещичий малороссийский быт. Украина включена в хронотоп рассказа [1, II, с. 207, 209, 306]. Действующим героем является майор Степан Власович Пушка, имеющий типичные приметы украинского этноса во внешности, речи, поведении [1, II, с. 211]. Украинская речь майора, дворянина с казацкой фамилией, служит не только способом индивидуализации, но и передачи грубоватого народного юмора [165, II, с. 212–216]. Письмо Пушки к Васильку, двойнику главного героя Савелия Граба, написано на украинском языке, в нём цитируются слова двух украинских песен, известных в фольклорных записях В. И. Даля: „Дид рудый, баба руда”, „Ой, бачиться, що не плачу, // А слизоньки льються”. Ещё один из персонажей повести Савка рассказывает сказку о князе Крутояре. В этом эпизоде В. И. Даль

воплотил одну из главных тенденций украинского рассказа русских писателей своего времени – обращение к романтическим сюжетам из истории Киевской Руси (например, А. Вельтман „Святославич, вражий питомец”, В. Бенедиктов „Старец Киев предо мною” и др.). В речь майора Пушки включаются отдельные украинизмы: „Гой, братцы мои казаки! Годи уже, видпустить душу мою гришную на покаяние, уже не буду, ей-богу не буду” [165, II, с. 239].

Среди предшественников В. И. Даля в раскрытии украинской темы нужно назвать создателей „путешествий” И. Кулжинского „Малороссийская деревня” (1827), В. Измайлова „Путешествие в полуденную Россию” (1800, 1802, 1803), бытовых повестей В. Т. Нарезного „Бурсак. Малороссийская повесть” (1824), „Запорожец” (1824), „Богатый бедняк” (1824), „Два Ивана, или Страсть к тяжбам” (1825), „Гаркуша, малороссийский разбойник” (1825, 1913), романтических историко-фольклорных повествований О. М. Сомова „Гайдамак” (1829, 1830), „Сказки о кладах” (1829), „Бродящий огонь” (1832), „Недобрый глаз” (1833), „Русалка” (1827), нравоописательного романа Антония Погорельского „Монастырка” (1830, 1833), реалистических повестей „Миргорода” Н. В. Гоголя (1835) и др. Среди журнальной беллетристики 1830-х гг. выделяется рассказ Г. Бабака „Малороссийская лень” (Библ. для чт., 1839, т. 32), для которого характерно тенденциозное, одностороннее рассмотрение национальных особенностей украинцев (отмечается их леность как основная черта характера), сравнение поведения русских и украинцев в быту не в пользу последних.

В. И. Даль по-своему развивает линию В. Т. Нарезный – А. А. Перовский (Антоний Погорельский) – Н. В. Гоголь. От В. Т. Нарезного и А. А. Перовского В. И. Даль воспринимает то, что на первый план в его произведении выходит украинская тема, яркий этнографический национальный материал. Отчасти письму В. И. Даля присущи характерные для этих писателей рационалистическое построение характеров, авантюренность интриги, иронический тон повествования. Вместе с тем, в отличие от В. Нарезного, в далевской повести быт уже не рассматривается как „низкий”, грубый, анекдотический, он получил права эстетического „гражданства”. С повестью Антония Погорельского „Монастырка” произведение В. И. Даля сближает интерес к ярким типам украинских помещиков, часто поданных в сопоставлении и противопоставлении (хорошие – плохие, нравственные – безнравственные и т. п.). При этом украинские характеры погружены в быт, описанный детально и тщательно. В повести „Савелий Граб” прослеживается гоголевская манера повествования. Сатирически изображённые В. И. Далем украинские помещики своеобразно дополняют созданную Н. В. Гоголем на общенациональном материале галерею подобных образов. Как и у Н. В. Гоголя, на первом

плане у Казака Луганського стоїть обрисовка характерів, пристальний інтерес к окремим типам поміщиків і їх оточення.

Установка на непередвзятий аналіз реалій національної дійсності поєднується з повісті „Савелій Граб” со стремлінням письменника вибудувати замисловатий сюжет, оснований на випадковому узнаванні і кардинальній переміні судби і біографії персонажів. Можна сказати, що в результаті откритихся свідань о сімейній тайні чети польського графського роду Кочатковського Савелій Граб, простолудин, слуга, виконуючий всю домашню роботу при поміщиці Бабачке, і Василько (Васи́лій Фе́дорович), пасынок, приймний сын сусідського поміщика Бублинського, оказались сводними братами, узнали о тайні свого народження, по котрій Савка являвся високородним польським шляхтичем, а Василько – сыном крепостного крестьянина Граба. В реальної дійсності подібне узнавание не оказалось фатальним: полученное наследство брата поделили поровну.

В присутствіі Василька Савелій Граб розказує сказку об умисленній підміні ребенка матерью. Отметим, що подібні сюжети весьма распространены в русском сказочном фольклоре. В. И. Даль розказанную историю реалізовує в трансформированном виде в дальнішій сюжетній повіствованні.

Особенность сюжетостроения данной повести заключается в том, что вначале нет никаких намёков на авантюрно-приключенческую интригу в произведении. Перед нами социально-бытовая повесть. Автор показує губернский быт українських помістий, характеризує їх обитателів, создавая колоритные образы хозяина деревни Шпиговка Сергея Сергеевича Бабачека, украинца Степана Власовича Пушку, выходцев из польских земель панов Бублинских, которые воспитывают приёмшиа Василько, соседки Бабачеков Ирины Титовны, постоянно попадающей впросак и др. С первых страниц читатель оказывается на именинах дочери Бабачка Настасьи и дне рождения второй его дочери Маланьи, он втягивается в незамисловатые интриги хозяев и гостей поместья Шпиговки, ближе знакомится с главными героями повествования Савелием Грабом, Васильком, Евстратом Богдановичем Горемыкиным. Единственным намёком на какую-то возможную тайну является то, что никто не знает настоящей фамилии Василька, а его приёмные родители настораживаются при перспективе серьёзных отношений приёмшиа и Маланьи Бабачек, потому что не хотят афишировать размеры наследства молодого человека. Однако, до поры до времени данные „тёмные места” біографії героя не кажутся слишком загадочными, наоборот, они легко объясняются корыстными мотивами васильковых приёмных родителей-поляков. Рассказанная же Савелием Грабом на дне рождения удивительная история о подмене детей очень точно, даже в деталях, воспроизводящая судьбы и его, и Василько, не воспринимается как реалистическая, а как вымысел, сказка. Как в детективе, В. И. Даль по ходу повествования расставляет до поры до

времени не обращающие на себя внимание ориентиры, которые затем все складываются в одну картину, расставляют всё на свои места.

В далевской повести „Гофманская капля” (Отечественные записки. – 1846. – Т. XLVIII. – № 9. Сент.) в губернском городе Тугарине появляются близнецы Таганаевы, которые каким-то непостижимым, даже фантастико-мистическим образом, овладевают умами и сердцами представителей и представительниц местного светского общества. К ним по-разному относятся герои повести: красавица Ольга, попавшая под влияние одного из близнецов Ефрема, находится в подавленном и болезненном состоянии (это для неё предназначены капли, которые послужили названием произведения); чиновник Буслаев, влюблённый в Ольгу, к Таганаевым испытывает острое чувство неприязни, озлобленность и настороженность; простой же народ открыто ненавидит, считая колдунами и связывая с их появлением обрушивающиеся несчастья (порчу хлеба, пожар). Для обоснования фольклорно-мистической точки зрения представители городского простонародья приводят предания и поверья об особенностях чудесного происхождения и возможностях уничтожения нечисти, и находят в деятельности братьев-близнецов Таганаевых множество „верных” примет их принадлежности к демонологическому миру.

Истина же оказывается приземлённее, но она не менее удивительна и также связана с „иной” реальностью. Однако это мир не фантастико-мистический, а криминальный. Братья Таганаевы – находящиеся в розыске фальшивомонетчики, не брезгающие и другими незаконными делами. После их ухода из города нарушенное общественное спокойствие восстанавливается. Переплетение реальности и фантастики в далевской повести близко произведениям русских писателей-романтиков А. Ф. Вельмана, В. Ф. Одоевского, Антония Погорельского и др.

Сюжет произведения отчасти строится как детективный. В центре повествования – показ образа жизни, поведения и поступков внезапно и неизвестно откуда появившихся в губернском городе Тугарине братьев-близнецов Ефрема и Малахия Поликарповичей Таганаевых. Также внезапно и при чрезвычайных обстоятельствах (пожаре в их доме) они бесследно исчезают.

Попытками дать объективные (или хотя бы правдоподобные) ответы на возникающие вопросы и выразить своё отношение к новым жителям заняты все сословия общества – и высокопоставленные чиновники, и чернь. Причём высказываемые мнения кардинально противоположны. Высшее общество восхищается умом, необыкновенными талантами близнецов, отмечает благородство и ловкость во всех приёмах, чувство собственного достоинства, удалство и светскую развязность, удивляется их владением новым техническим средством (дагерротипом). Лишь Буслаев испытывает резко отрицательные эмоции по отношению к героям, ревность и досаду, но

читатель его прекрасно понимает, ведь сложно соперничать с таким выдающимся, разносторонне одарённым человеком, как Ефрем Таганаев.

Народ же имеет свои объяснения всего происходящего – и появления близнецов, и их поступков, и исчезновения. Отношение при этом резко отрицательное. В.И. Даль несколько раз указывает на распространённость в народе суеверий и предрассудков, на оригинальность логики и убеждений черни, которая далека от объективности. Постепенно, шаг за шагом, представители социальных низов комментируют особенности образа жизни, поступки братьев Таганаевых, создавая своё представление об их внешнем и внутреннем облике.

По мнению простонародья, братьев-близнецов трудно различить и, если хорошенько взглянуть в старшего Ефрема, то в нём всегда можно будет увидеть младшего Малахия. Это связано с поверьем, что в глубине глаз человека сидит другой человек. Близнецы вовсе не спят, в их сутках все 24 часа рабочие, поэтому они всё успевают сделать. Денщик губернатора, побывавший в доме близнецов, утверждал, что все статуи и предметы там ворочались, а сами хозяева сходились в одно целое, причём появлялся и третий близнец, поменьше и пощуплее двух. Он авторитетно заявлял, что это нечисть. Все приятели денщика слушали, дивились, но позволили себе сомневаться в подлинности слов: может, всё качалось перед героя с перепоя. Обсуждение происхождения близнецов происходило и в людской у губернатора. Все сходились во мнении, что знают с нечистью, старый кучер при этом говорил, что в близнецах сидит сатана, ехидна, змей, василиск в образе человека. Далее кучер объяснял, откуда это берётся. Курица или петух раз в 100 лет должен снести спорышок – маленькое яичко; оно попадает к девке, которая носит 6 недель под мышкой до вылупления ехидны, василиска. Это существо служит девке, но может отпроситься, тогда будет бедокурить по всему белу свету. Змей может перекидываться во что захочет, напускать мару, проказить. Например, отводит глаза людям на ярмарке, делает вид, что проползает внутри колоды, а на самом деле просто ползёт по земле, затем зажигает сено на возах. Форейтор интересуется, какой ему будет конец. Все узнают, что он провалится сквозь землю, огнём сгорит, на месте и головешек не останется. Обществу, собравшемуся на губернаторском дворе, всё это кажется весьма правдоподобным. Только буфетчик Федька выразил сомнения, поэтому был объявлен вольнодумцем.

Далее писатель говорит, что во всех несчастьях города Тугарина (пожары, подорожание хлеба, падёж скота) народ винил братьев Таганаевых. Их фамилия, по народному утверждению, взята от какой-то проклятой горы на Урале, из которой черти таскают по ночам золото бадьями и рассыпают по долам и по угорьям. Также простонародье считает, что Таганаевы „жито держат“, хотя трудно объяснить, как это. В принципе люди ненавидели близнецов без причины, а по какому-то чутью или предубеждению; считали их состоящими в связи с нечистой

силой, сваливали на них все несчастья. В принципе, по утверждению знатока народной психологии В. И. Даля, никакое народное бедствие (холера, неурожай, пожары, палы) не приписываются народом естественному стечению обстоятельств: чернь всегда ищет и находит виновника, причём доводы и доказательства нелепы.

Каждое событие, связанное с Таганаевыми, простонародье объясняло по-своему. Во время загородной прогулки в саду местного откупщика питейных сборов один из близнецов показывал себя во всей красе, выигрывая все состязания в физической силе и ловкости. Для простонародья это было признаком того, что второй близнец рядом и во всём помогает брату. Также ему помогают и черти. Когда у Буслаева на неделю приключилась рожа, а у губернатора сутки болела голова, народная молва приписала это действиям Таганаевых. Болезни связаны якобы с влиянием дагерротипов, на которые были сняты губернатор и Буслаев. Капитанша-приживалка распространяла этот слух, говоря, что портрет человека нельзя воспроизводить, т. к. кто-то может этим воспользоваться и навести порчу.

Народ города Тугарина даже обосновал происхождение чудесной силы близнецов. Девка вывела из петушиного яйца змея, который ей служил. Чёрт попал в рукомойник, потому что девка наказала соблазнить пустытника, а тот крестом пригвоздил чёрта в рукомойнике. Змей долго искал чёрта, потом вызволил с помощью Таганаева. Чёрт научил близнеца, как завладеть змеем. Таганаев вступил в связь с девкой, пригвоздил её тень к стене избы и забрал змея. Теперь он пользуется неограниченной властью. Некоторые уверяли, что были свидетелями того, как змей летает в трубу к Таганаевым, но увидеть это можно только ночью в определённые дни, нужно также залить свои глаза отваром, посмотреть на трубу Таганаева одним глазом из-за угла соседнего дома так, чтобы закрыть им половину трубы.

Оказались связаны народной молвой братья-близнецы и с историей о хлебной моли. В городских амбарах появилась хлебная мышь, житничка, которая истребляла запасы хлеба в зерне. Таганаевы пытались с нею бороться. После этого бедствия в народе стали распространяться слухи, что близнецы заговаривали мышей, но это было их лицемерием, а на самом деле они делали ещё хуже: напустили беду, которая будет ещё губительнее первой. Так и случилось. Возникла хлебная моль – зерна разлетелись. Таганаевы долго пренебрегали этой народной молвой. Когда один из близнецов очутился в базарный день на площади, народ пришёл в волнение, требовал снять порчу. Он вынужден был бежать, подсунув вместо себя мужика. Толпа подумала, что Таганаев перекинулся в другого человека, прыгнул в колодец и пропал. Долго его искали в колодце, пока чернь не разогнала полиция.

Постепенно открываются всё новые и новые подробности о героях, в частности об их мифическом прошлом. Старый служитель Горнилина добавил, что ему не первый раз попадается чёртов послушник.

Он видел его 10 лет назад в Москве. Там Ефрем Поликарпович соблазнил и высватал девушку, а затем бросил и сказался умершим. Девушка ушла в монастырь. Оказывается, что этой жертвой была бывшая невеста Горнилина, которая отказала возлюбленному, т. к. после связи с Таганаевым считала себя его недостойной. Так в тугой узел В. И. Даль завязывает все события необычного повествования.

В конце произведения дом Таганаевых загорелся. Народ считал, что сбылось пророчество Афонии-юродивого, ведь дом сгорел в субботу перед вербным воскресеньем, а это было Лазарево воскресенье, т. е. в субботу тоже было воскресенье. Одни крестились и ужасались, другие благодарили Создателя за праведную кару, третьи – рассказывали о том, как черти вылетали из пожарища. Народ был уверен, что теперь всё будет хорошо, голода не будет. Автор вновь иронизирует, что основания для такого мнения остались неизвестными. Никто не видел больше хозяев, и трупов не нашли. Прошёл слух, что Афоня выполнил наложенный на него завет, или зарок: пошёл на холм, стал перед близнецом, который воссоединился с братом, читал молитву, бегал вокруг него, сказал: „Ступай на стену!”, бросился на близнеца. Тот кинулся бежать. Оббежал нарисованный Афоней круг, тот же стоял внутри. Бегал вечер, ночь, до первых петухов. Пламя вспыхнуло по ободу таинственного круга, и Таганаевых не стало. Афоня побрёл молча с холма. После этого холм прозвали „Чёртова городища”. Город был поражён необыкновенным событием – таинственной или странной гибелью Таганаевых. Актуализировалось разное восприятие ситуации разными сословиями: удивление, сомнение, конфуз, который характерен для высшего общества; для народа же с его фольклорно-мистической подоплёкой в интерпретациях происходящего всё было предельно ясно (и изначально предопределено).

Между этими двумя точками зрения на героев и развивается действие произведения. Читатель должен выбирать: или принять мнение высшего тугаринского общества, или простонародья. Конечно же, просвещённый читатель выберет первую позицию, скептически и насмешливо отвергнув фольклорно-мистическую. И в финале будет, по крайней мере, ещё раз удивлён, когда узнает правду, имеющую авантюрно-криминальный оттенок.

Таким образом, в 1840-х гг. В. И. Даль наряду с многочисленными социально-бытовыми повестями создаёт бытовую, мистико-фантастическую повесть с элементами детектива „Гофманская капля” и повесть с ярко выраженным авантюрно-приключенческим началом „Савелий Граб”. Конечно, создавая подобные жанровые модификации повести, писатель следует за литературной традицией второй половины 1820 – 1830-х гг., которая связана, прежде всего, с романтизмом (Н. А. Полевой, Антоний Погорельский, В. Ф. Одоевский, А. Ф. Вельтман и др.), а также беллетристической, авантюрно-приключенческой, детективной литературой. Между тем особенности

далевской работы заключаются в том, что автор, используя элементы сугубо романтические (мистика, фантастика, соотношение мира реального и потустороннего (нечесть, романтическая ирония), беллетризированной и массовой литературы (авантюры, приключения), создаёт повести на социально-бытовой основе, т. е. в них даёт срез общества, его анализ, и через быт стремится отобразить национальную (редко сугубо народную) действительность. Ещё одной особенностью данных жанровых разновидностей повести в творчестве В. И. Даля является связь с фольклорной поэтикой. Фольклорное мироощущение, присущее представителям простонародья, и конкретные сказочные сюжеты из русского устного народного творчества до определённой степени обуславливают сюжетное повествование, мотивируют отдельные поступки персонажей. И хотя основные жанры романтизма в 1840-х гг. были уже созданы, адаптированы, а введение в беллетристические произведения элементов массовой литературы могло привести к снижению качества художественного произведения, у В. И. Даля этого не происходит. Основой его повестей является социально-бытовой анализ действительности. Так писатель видит возможность синтеза разных жанровых признаков, пути обновления литературной жанровой системы.

„Двойная кодировка” в произведениях В. И. Даля создаёт многоплановость при воссоздании действительности, привносит в тексты разноголосие.

В перспективе необходимо исследовать повести В. И. Даля „Савелий Граб” и „Гофманская капля” в историко-литературном контексте 1830 – 1840-х гг.

Список использованной литературы

1. Даль В. И. Полн. собр. соч. : в 10 т. – 1 посмерт. полн. изд., доп., сверен. и вновь просмотр. по рукописям / В. И. Даль. – СПб. ; М. : Изд. тов. М. О. Вольф, 1897. – Т. 1–2. 2. Прокофьева А. Г. Художественное пространство в повести В. И. Даля „Гофманская капля” / А. Г. Прокофьева, В. Ю. Прокофьева // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля (25 –27 окт. 2001 г.) : материалы. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2001. – С. 67–71.

Юган Н. Л. Інтерпретація та переінтерпретація дійсності в повістях В. І. Даля „Савелий Граб” и „Гофманская капля”

У статті розглянуто особливості сюжеттики повістей В. І. Даля „Савелий Граб, или Двойник” та „Гофманская капля”. Для цих творів характерно поєднання фантастики, містики та реальності, взаємообумовленість фольклорного погляду на події й реалістично-побутового. У названих повістях художній дар В. І. Даля-письменника, що описує побут, розгорнувся з нового боку. В роботі уточнюється стійка позиція, що ствердилася у літературознавстві: В. І. Даль – „не митець”,

він не може придумувати цікаві сюжети, відриватися від подій реальної дійсності та віддавати своє перо письменника волі фантазії та мрії.

Установка на об'єктивний аналіз реалій національної дійсності єднається в повісті „Савелий Граб” з бажанням письменника відбудувати незвичайний сюжет, який оснований на впізнанні та кардинальній зміні долі й біографії персонажів.

У 1840-х рр. В. І. Даль разом з багаточисленними соціально-побутовими повістями створює побутову, мистико-фантастичну повість з елементами детективу „Гофманская капля” та повість з яскраво вираженим авантюрно-пригодницьким початком „Савелий Граб”. Основою його повістей стає соціально-побутовий аналіз дійсності. Так письменник бачить можливість синтезу різних жанрових ознак, шляхи відновлення літературної жанрової системи.

„Подвійне кодування” в творах В. І. Даля створює багатоплановість при відтворенні дійсності, привносить в тексти різномовність.

Ключові слова: повість, сюжетика, детектив, авантюрно-пригодницька оповідь, фантастика, містика, реальність, фольклоризм.

Юган Н. Л. Интерпретация и переинтерпретация действительности в повестях В. И. Даля „Савелий Граб” и „Гофманская капля”

В статье рассмотрены особенности сюжеттики повестей В. И. Даля „Савелий Граб, или Двойник” и „Гофманская капля”. Для этих произведений характерно сочетание фантастики, мистики и реальности, взаимообусловленность фольклорного взгляда на события и реалистично бытового. В названных повестях художественный дар В. И. Даля-писателя, описывает быт, развернулся с новой стороны. В работе уточняется стойка позиция, утвердилась в литературоведении В. И. Даль – „не художник”, он не может придумывать интересные сюжеты, отрываться от событий реальной действительности и отдавать свое перо писателя воли фантазии и мечты. Установка на объективный анализ реалій национальной действительности соединяется в повести „Савелий Граб” с желанием писателя восстановить необычный сюжет, основанный на познании и кардинальному изменению судьбы и биографии персонажей. В 1840-х гг В. И. Даль вместе с многочисленными социально-бытовыми повестями создает бытовую, мистико-фантастическую повесть с элементами детектива „Гофманская капля” и повесть с ярко выраженным авантюрно-приключенческим началом „Савелий Граб”. Основой его повестей становится социально-бытовой анализ действительности. Так писатель видит возможность синтеза различных жанровых признаков, пути восстановления литературной жанровой системы. „Двойное кодирование” в произведениях В. И. Даля создает многоплановость при воспроизведении действительности, привносит в тексты разноголосие.

Ключевые слова: повесть, сюжети́ка, детектив, авантюрно-приключенческое повествование, фантастика, мистика, реальность, фольклоризм.

Yugan N. L. Interpretation and Re-interpretation of Reality of Stories of V. I. Dahl „Savely Grab” „Hoffman drop”

The article describes the features of plot structure of stories of V. I. Dahl „Savely Grab, or look-alike”, „Hoffman drop”. For these works is characterized by a bizarre mix of fantasy, mysticism and reality, the link between the folk view of the events and realistically and community.

In literary studies prevalent opinion that V. Dahl – "not an artist," he can not come up with entertaining stories, break away from the reality of events and paying his pen to the will of the writer of fantasy and imagination. A strong aspect of his work – and ethnographic bytopisatelstva.

Installation on an unbiased analysis of the realities of the national reality, combined with the novel „Savely Grab” with the desire to build a writer’s intricate plot, based on the recognition of a sudden and drastic change of fortune and character biographies. The peculiarity of plot of this story is that in the beginning there is no hint of intrigue and adventure in the product. Before us is the socio-story home. As a detective, V. I. Dahl in the course of the narrative puts the time do not pay attention to landmarks, which are then all add up to one painting, putting everything in its place.

Folklore attitude, typical representatives of the common people, and specific scenes from Russian fairy oral folklore to some extent determine the plot story, motivating individual behavior of characters.

In the 1840s. V. I. Dahl along with numerous social and household tales creates household, mystical and fantastic story with elements of the detective „Hoffman drop” and the novel with a strong start and adventure „Savely Grab”. Of course, creating a similar modification of the novel genre, the writer follows the literary tradition of the second half of 1820 – 1830’s. Which is associated primarily with romanticism (Anthony Pogorelsky Odoevskii, A. F. Veltman, etc.), as well as fictional, adventurous, adventure, detective literature. Meanwhile especially V. I. Dahl work lies in the fact that the author, using the elements of a purely romantic (mystery, science fiction, the ratio of the real world and the other world (wickedness, romantic irony), fictionalized and popular literature (adventure, adventure), creates a story on social and consumer-based that is, they give slice of society, its analysis, and a way of life tends to display national (rarely purely popular) reality. Another feature of these types of genre novel in the works of V. I. Dahl is the connection with folk poetics. Though the main genres of romanticism in the 1840's. had already been created, adapted, and an introduction to the works of fiction elements of popular literature could lead to a decrease in the quality of art works by V. I. Dahl does not. This writer sees the possibility of synthesis of different genre features, upgrade path literary genre system.

„Double coding” in the works of V. I. Dahl creates diversity playback

reality brings texts riznomovnist. In these stories artistic talent V. I. Dahl revealed a new side.

Key words: story, plot structure, detective, adventure story, fantasy, mysticism, reality, folklorism.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2013 р.

Прийнято до друку 05.04.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Дмитренко В. І.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Барбукова Ірина Сергіївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бахмач Віктор Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бондар Людмила Олександрівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри новітньої української літератури ДЗ „Київський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бровко Олена Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Вернік Ольга Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Воробкало Маргарита Олегівна – аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галасва Оксана Миколаївна – аспірант кафедри української літератури та компаративістики ДЗ „Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького”.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дубініна Вікторія Олександрівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Євдокименко Олена Олександрівна – аспірант кафедри світової літератури, викладач кафедри теорії та практики перекладу ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Єгоров Борис Федорович – доктор філологічних наук, професор ДЗ „Інститут російської історії” (СПб) РАН.

Жижченко Лариса Борисівна – кандидат філологічних наук, викладач ДВНЗ „Донбаський державний педагогічний університет”.

Зайцева Ганна Вікторівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Зубар Дар'я Олександрівна – аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Іванова Наталія Павлівна – доктор філологічних наук, професор кафедри методики викладання філологічних дисциплін ДЗ „Тавричний національний університет імені В. І. Вернадського”.

Кірєєва Олена Володимирівна – аспірант кафедри української літератури та компаративістики ДЗ „Бердянський державний педагогічний університет”, викладач російської мови Міжнародного навчального центру ДЗ „Донецький національний медичний університет імені М. Горького”.

Комаров Сергій Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ „Донбаський державний педагогічний університет”.

Кошелівська Юлія Валеріївна – аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Крот Тетяна Олегівна – аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, провідний фахівець директорату Інституту культури і мистецтв ЛНУ імені Тараса Шевченка

Лабай Катерина Володимирівна – аспірант, асистент кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства ДЗ „Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича”.

Лях Тетяна Олегівна – здобувач кафедри української літератури ДВНЗ „Ужгородський національний університет”.

Макєєв Олександр Олександрович - аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Мацевко-Бекерська Лідія Василівна – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури ДЗ „Львівський національний університет імені Івана Франка”.

Неживий Олексій Іванович – доктор філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пастух Тарас Васильович – доктор філологічних наук, доцент ДЗ „Львівський національний університет імені Івана Франка”.

Плотнікова Анна Анатоліївна – аспірант, асистент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Погорськова Дар'я Олексіївна – аспірант, асистент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Сидорчук Олена Валеріївна – аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса

Шевченка”, викладач Національного університету „Львівська політехніка”.

Струнін Павло Анатолійович – кандидат політичних наук, доцент кафедри загальнонаукових дисциплін Кримського факультету ДЗ „Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля”

Тендітна Надія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент ДВНЗ „Донбаський державний педагогічний університет”.

Шкуропат Марина Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ „Донбаський державний педагогічний університет”.

Чень Чень Лін, аспірант кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Яковенко Галина Олександрівна – викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян ДЗ „Луганський державний медичний університет”.

Наукове видання

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

№ 12 (271) червень 2013

Частина III

Відповідальний за випуск:
д. філол. н., проф. В. І. Дмитренко

Коректор:
к. філол. н., доцент Л. В. Чернієнко

Здано до склад. 27.05.2013 р. Підп. до друку 26.06.2013 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 34,64. Наклад 200 прим. Зам. № 153.

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.