

Держава та регіони

Серія:
Гуманітарні науки
2017 р., № 1 (48)



Науково-виробничий журнал

виходить щоквартально

Голова редакційної ради:

О. В. Покатаєва,

доктор економічних наук,
доктор юридичних наук, професор

Головний редактор:

Н. М. Торкут, доктор філологічних наук, професор

Редакційна колегія:

З. В. Партико, доктор філологічних наук, професор
(заступник головного редактора)

Ю. А. Зацний, доктор філологічних наук, професор

Н. Г. Озерова, доктор філологічних наук, професор

І. Я. Павленко, доктор філологічних наук, професор

Н. М. Поплавська, доктор філологічних наук, професор

А. М. Приходько, доктор філологічних наук, професор

О. Д. Турган, доктор філологічних наук, професор

Ю. Е. Фінклер, доктор філологічних наук, професор

Н. В. Яблонівська, доктор філологічних наук, професор

О. В. Богуславський, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент

І. Л. Пенчук, доктор наук із соціальних комунікацій, доцент

Л. Г. Пономаренко, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент

О. Г. Фоменко, доктор філологічних наук, доцент

Л. М. Латун, кандидат педагогічних наук, професор

К. В. Борискіна, кандидат філологічних наук

Іноземні члени редакційної колегії

Мурата Синьїті (Японія)

М. Г. Соколянський (Німеччина)

Відповідальний редактор: **С. В. Белькова**

Редактори: **І. Ю. Антоненко**

Технічний редактор: **А. О. Яблонська**

Дизайнер обкладинки: **Я. В. Зоська**

Журнал включено до переліку фахових видань
з філологічних наук (літературознавство)
згідно з постановою президії ВАК України
від 14.04.2010 р. № 1-05/3;
наказом Міністерства освіти і науки України
від 22.12.2016 р. № 1604

Засновник:

Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету інформаційної
політики, телебачення та радіомовлення України
про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
Серія КВ № 14177-3148 ПР від 24.04.2008 р.

Видавець:

Класичний приватний університет

Свідоцтво Державного комітету
інформаційної політики, телебачення
та радіомовлення України
про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3321 від 25.11.2008 р.

Журнал ухвалено до друку вченою радою
Класичного приватного університету
29 березня 2017 р., протокол № 7

Усі права захищені. Повний або частковий передрук
і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції.
При передрукуванні обов'язкове посилання на журнал:
Держава та регіони. Серія: ГУМАНІТАРНІ НАУКИ
обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє думку автора
і не відповідає за фактичні помилки, яких він
припустився.

Адреса редакції:

Класичний приватний університет
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70Б.
Телефони/факс: (0612) 220-58-42, (0612) 63-99-73.

Здано до набору 27.03.2017.

Підписано до друку 31.03.2017.

Формат 60×84/8. Ризографія. Тираж 300 пр.

Замовлення № 21-18Ж.

Виготовлено на поліграфічній базі
Класичного приватного університету

ISSN 1813-341X

© Класичний приватний університет, 2017

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

<i>І. Р. Жиленко</i> ОСТАП ГРИЦАЙ: МАЛА ПРОЗА ПЕРІОДУ ЕМІГРАЦІЇ 1920-Х РР.....	4
<i>Н. С. Ісаєва</i> ТЕМА СЕСТРИНСТВА ТА ЛЕСБІЙСТВА У ПРОЗІ ЧЕНЬ ЖАНЬ: ПОШУК НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	10
<i>А. В. Карач</i> МОТИВ БЛУКАНЬ У ЛІРИЦІ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ.....	17
<i>Ю. В. Малафай</i> РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ ВЕЛИКОГО БАРДА ЯК ОБ'ЄКТ ПОЛЕМІКИ У ШЕКСПІРОЗНАВСТВІ.....	22

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

<i>Т. П. Ворова</i> СВОЕОБРАЗИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В СКАЗКЕ П. П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК».....	26
<i>З. Р. Дубравська</i> БІОГРАФІЧНЕ ПИСЬМО МАРТИНА ЕМІСА: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	31
<i>К. В. Кам'янець</i> ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ ТА АВАНГАРДИСТСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ У П'ЄСІ ВІНДЕМА ЛЬЮІСА «ВОРОГ ЗІРОК»	36
<i>Б. В. Корнелюк</i> «IN LOVE, WHO RESPECTS FRIEND?»: ПАРАДОКС ФІНАЛЬНОЇ СЦЕНИ КОМЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА «ДВА ВЕРОНЦІ».....	43
<i>У. Д. Матвійчук</i> МЕТАФОРІЧНА АКУСТИКА ТВОРЧОСТІ Б.-І. АНТОНИЧА.....	48
<i>І. В. Прушковська</i> ДРАМА СВОБОДИ У ЖИТТІ ТУРЕЦЬКОГО БЛАЗНЯ (РОМАН Е. ТІМУРА «СПИСОК КЛОУНА»).....	53

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>Т. В. Демко</i> ПОЕТ-ДИЗАЙНЕР: ВІЛЬЯМ БЛЕЙК. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ «ТРЕТЬОГО ТЕКСТУ».....	58
<i>О. О. Добринчук</i> ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ КАССАНДРИ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	62
<i>А. М. Манько</i> ПОЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ «ДОЛЯ» У КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ІДІОСФЕРАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ІВАНА НИЗОВОГО.....	67

О. О. Смольницька

ЛУНАРНА СИМВОЛІКА У ВІРШІ «A HYMN TO THE MOON»:

ЛЕДІ МЕРІ ВОРТЛІ МОНТЕГґЮ І ВИБРАНИХ ПОЕЗІЯХ

ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

У ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ.....75

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Т. О. Бехта

ЛІНГВІСТИЧНІ МОДЕЛІ ТЕКСТОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....83

О. В. Мазур, Є. Ф. Поплавська

ДІАЛЕКТИЗМИ ТВОРІВ МАРКА ТВЕНА.....88

Л. Г. Нечаюк

ІСТОРИЧНА СТИЛІЗАЦІЯ МОВИ ТВОРУ.....93

ПОДІЇ, ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ

ІЗ ЖИВОГО КАСТАЛЬСЬКОГО ДЖЕРЕЛА: СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА

ПОЕЗІЯ ОЧИМА СУЧАСНОГО РЕЦИПІЄНТА.....97

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

УДК 821.161.2-32-4.09-054.72«1920»

І. Р. Жиленко

докторант кафедри германських мов і зарубіжної літератури
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ОСТАП ГРИЦАЙ: МАЛА ПРОЗА ПЕРІОДУ ЕМІГРАЦІЇ 1920-Х РР.

Розглядаються жанрово-стилістичні особливості й визначається тематична домінанта малої художньої прози Остапа Грицяя періоду еміграції 1920-х років. Наголошується на глибокій філософічності та психологізмові новел, сповнених загальнолюдських і національно-патріотичних мотивів на тлі екзотичної тематики.

Ключові слова: мала проза, новела, сатира, легенда, притча, казкові елементи, орієнталізм, ремінісценції.

Постановка проблеми. Творчість письменників-емігрантів перебуває на вістрі дослідження науковців України, серед них – О. Багай [1], І. Воронюк [2], Н. Мафтин [3], О. Тищенко [4] та інші. У національний простір повертаються забуті імена, проте на своїх дослідників чекає ще багато перспективних і багатограних митців. Один із них – Остап Грицай (1881–1954 рр.) – відома постать в емігрантському середовищі. На думку Любомира Винара, першого дослідника творчості цього літератора, Остап Грицай став «класичним прикладом емігранта, який повних сорок років перебував поза межами Рідного Краю і ні на хвилину не зневірився» [5, с. 3]. Спадщина цього поета, письменника, публіциста, літературного критика, перекладача повільно, але повертається в Україну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популяризаторами творчості Остапа Грицяя у діаспорі були В. Дорошенко, В. Радзикович, О. Марітчак, про що писав Л. Винар у книзі «Остап Грицай. Життя і творчість» [5]. Дослідженню творчої спадщини митця присвячена кандидатська дисертація Л. Прими, у якій розглянуто роль і місце Остапа Грицяя у літературному процесі першої половини ХХ століття як письменника, літературного критика й перекладача [6]. «Літературна спадщина наразі не діждалася оцінки літературознавців», – писав у 1960-ті рр. Л. Винар [5, с. 3], а Л. Прима у 2000 р.

вказувала, що його твори й донині «залишаються не перевиданими, а то й не опублікованими і належно не оціненими» [6, с. 1]. Таким чином, творчість Остапа Грицяя потребує подальшого вивчення, один з аспектів якої – мала художня проза – є малодослідженим, у чому й полягає актуальність нашої розвідки.

Мета статті – визначення художньо-стилістичних особливостей і тематичної домінанти малої прози Остапа Грицяя 1920-х рр. Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання: дослідити художні прийоми, окреслити жанрові й тематичні вектори малої прози.

Виклад основного матеріалу. Остап Грицай був родом із Львівщини. Любомир Винар серед чинників, які мали вплив на письменника, називав усну народну творчість, але найбільше значення у житті письменника мали матір і Вітчизна. Науковець подає зразок вірша десятилітнього поета:

Люби Вітчизну,
Бо це твоя мати,
Пригорне до серця
Та впустить до хати [5, с. 9].

Читання книжок світової літератури – В. Скотта, Ч. Дікенса, Г. Мопассана, Е. Золя, Г. Гейне – також мало неабиякий вплив. Одна з них – «Герой нашого часу» М. Лермонтова – викликала у нього особливе захоплення як постатями, так і чудовими картинами природи Кавказу. Дослідник припускає, що вже тоді «в

душі малого Остапа зродилося бажання вповні присвятитись літературознавчим студіям» [5, с. 10]. У 1902 р. Остап Грицай закінчив Львівську академічну гімназію, студіював германістику і літературознавство у Віденському університеті, який закінчив із відзнакою та здобув академічний ступінь доктора філософії. Любов до красного письменства і літературної критики поглибилися під час навчання. Перфектне знання німецької, французької, італійської, латинської і грецької мов дало змогу познайомитись із світовою літературою. Завдяки знанню цих мов Остап Грицай став одним із найкращих українських знавців західноєвропейської літератури. У 1910 р. повернувся до Львова, де викладав німецьку, латинську та польську мови в академічній гімназії. У 1914–1945 рр. жив у Відні, потім – у Німеччині [7, с. 1–2; 4].

Друкуватись Остап Грицай почав у 1890-х рр. у часописах «Діло», «Буковина», «Літературно-науковий вісник», де вмещував вірші, поеми, оповідання. В еміграції з'являлись як художні, так і літературознавчі твори, політичні статті, переклади. Співпрацював із виданнями «Діло», «Ukrainische Nachrichten», «Український прапор», «Воля» (Відень), «Український скиталець» (Відень; Прага), «Свобода» (США), «Український голос» (Перемишль), «Розбудова нації» (Прага) та іншими [8].

Л. Винар зазначав, що в часи національних змагань 1918–1920-х рр. Остап Грицай намагався «якнайбільше спопуляризувати українську справу перед австрійцями» [5, с. 17]. Його прозова творчість міжвоєнного періоду – це художні твори малих жанрів, у яких наскрізною є думка про Батьківщину.

Назва твору «Етрурійська ваза» (1920 р.) перегукується з однойменною новелою П. Меріме, в якій також за допомогою дорогоцінної речі вивчається психологія суспільства. Водночас Остап Грицай виявився продовжувачем традицій українських авторів XIX століття у зображенні менталітету українців, психологічних характеристик, життя українського села, світу багатих і бідних, особливостей гуцульської мови тощо. Відчуваються ремінісценції із творчості В. Стефаника, у якого головним вважав «невмолимий трагізм ... мов у творах великих трагіків Еллади» [9, с. 5]. Письменник використовує екзистенціальні мотиви. Героїня оповідання Рузя налякана, нікому у світі немає до неї діла, вона «самотніша в світі, як звір, як та темна хмара над нею» [10, с. 629]. У розмові

з подругою дівчинка ділиться своїми страхами: «...мені там страшно часом й ногою стати, аби чого, крий мі Боже, не втрутити... А вже за нічо ми так не лек, як за ту дорогу посуду, за ту етрурійську вазу...» [10, с. 616]. Ця річ її жахає ще й ворожим чорним кольором: «...здавалося їй хвилями, що це не ваза там, а якась чорна примара зачасна бовдуріє та лякає її» [10, с. 627]. Можливо, тому дівчину й схвилювала розповідь Гасі про бабу Явдоху, яка знала швидкий засіб укоротити життя, адже страх покарання був сильнішим за «легку смертнюку». Рузя слухала подругу «пильно», стала «замисленою», ще раз перепитала, чи й справді баба «всю правду про смерть знає», бо дуже боїться героїня покарання [10, с. 622]. Зрештою сталося те, чого дівчинка найбільше боялася. Символічного значення набувають сни, в яких Рузя бачить то бабу Явдоху, яка «дивиться мов Яга, та й пряде й пряде», то померлу матусю. Та приносить дівчинці чорну ковдру і білу довгу сорочку, в яких зазвичай ховали померлих [10, с. 624–625]. Схвилювана такими снами, Рузя перебуває у постійному психологічному напруженні: «Наче чорна грізна темрява, стояв над Рузею той сон про маму», «полум'їн на її щоках не переставала палитися, голова горіла і ставала важка, як камінь, а руки тремтіли. Вони тремтіли і дрижали <...> а з руками стали немічні й ноги» [10, с. 629]. Символічну роль виконує віночок, який плете дівчинка, пасучи корів. Пізніше, знявши його, вона ховає під подушку, ніби позбавившись життєвої сили – саме такого значення набуває вінок у цьому контексті. Екзистенції «маленької людини» протиставлене безжурне життя панів, які шукали Рузю, вигадували для неї найтяжчі покарання та, не дочекавшись, «стали пирувати», «сиділи в сяєвах багряних стін, і пили, і реготалися» – у той час, коли дівчинка назавжди «втєкла» в «петлю з зеленої крайки» [10, с. 629].

До сатири «Щурі» (1922 р.) із підзаголовком «малюнок з суспільного підземелля» Остап Грицай добирає епіграф із твору Т. Шевченка «Сон»: «Хіба ти не бачиш?.. То глянь, подивися» [11, с. 3]. У цьому творі відчувається голос письменника-патріота, знавця світової й української літератур, який уболіває за долю держави. Він використовує аналогію із творами, в яких головним персонажем є дух пітьми, що може приймати різні обличчя: бог жаху й руйнування у шумерській міфології Нергал, давньоєгипетський бог хаосу та війни Сет, бог зла у Персії

Ариман, у Байрона – Каїн, у Мільтона – Сатана. Головний художній прийом сатири – авторська антитеза: Бог творчого життя (Сонце) протиставлений духу темряви (ніч, підземелля), промінистий Ормузд – понурому Ариману, ясний Озіріс – лютому Сету. Ймовірно, зразками до написання твору письменникові була німецька й голландська література. Але чого варті глупота Еразма Роттердамського і наррагонія (країна дурнів) С. Бранта проти щурів Остапа Грицяя! У творах зарубіжних сатириків «Похвала Глупоті» і «Подорож до Наррагонії» зазвичай викликає поблажливу усмішку. А щурі в українського письменника – це огидні й небезпечні створіння, для змалювання яких письменник використовує темні фарби. Навіть із Сатаною і Каїном, бо вони – «свого роду Прометеї» – не може Остап Грицай порівняти щурів. Сатана, що боровся з полками Господа, «все ж герой, лицар», що захищав зі зброєю у руках «достойнства заблуканого духа» [11, с. 3, 7]. Зовсім іншими постають щурі. Письменник знаходить художні засоби їхньої переконливої репрезентації, не залишаючи жодних вагань у тому, що вони є символами зла і руїни: «у підземеллях темряви на кожний і найкращий корінь розквітаючого життєвого твору, викоханого святим сонцем, кидається хмара поганих, ненажерливих щурів і надгризає ядовитими зубами все, що змагає до сонячних вершин»; «невидимі, невловимі, збитою чередою сильні, вічною гниллю годовані й гартовані щури» [11, с. 6]. Остап Грицай звертає увагу на те, що в усі часи існування України, від самих початків, щурі були завжди (щурі-редактори, щурі-письменники, щурі-урядовці, щурі-дипломати) і «гризли до тла всі коріння ладу й миру», «підгризаючи кожну основу нового життя» [11, с. 8, 11]. Залучаючи до твору цитати з «Думи» гетьмана Мазепи, сатирик переконував, що цим негідним створінням «не треба ніякого громадянства, не треба народу, не треба визвольної боротьби» [11, с. 10]. З болем у серці він завершує твір: «щурі тільки ждуть тої хвили, в якій зможуть вчепити свої зуби – в святі очі Матері та і її закривавлене серце <...> приліплять їй на мертве чоло велику цидулу й собі регочуться як шайтани і напишуть на ній великими на весь світ буквами: «НЕХАЙ ЖИВЕ УКРАЇНА». Соборна, вольна, від Кавказу до Сян простягнена, отаманськими мундирами мальована, щурами роз'їдена Україна» [11, с. 15].

Думки про Батьківщину стають провідними й у творах «Казка про Анандра та Змія», «Невольник», «Про Смарагдову Оазу», «Про султа-

на та його жінку», які Остап Грицай об'єднав у цикл «Казки про людину», пізніше змінивши заголовки на «Обличчя Сфінкса» [5, с. 54]. Всі новели надруковані на сторінках часопису «Воля» у 1920 р. Л. Винар із посиланням на листи автора зазначав, що Остап Грицай у кожній із новел намагався «уподібнити якусь ідею загального, вселюдського значення на тлі середовищ і епох» [5, с. 53], що й відчутно у названих творах.

Дослідниця Л. Прима справедливо вважає, що «письменник витримує всі норми свого новаторського казково-новелістичного жанру» [12, с. 48], однак у творах є елементи поетики й інших жанрів. Так, у «Невольнику» спостерігаємо ознаки притчі: відсутність описовості, дія відбувається без декорацій, присутній символічний підтекст, події не визначені ні хронологічно, ані територіально. До того ж один із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника нерідко протилежний до загальноприйнятих [13, с. 272–273]. Невольник, якого Пан нарешті відпустив, повернувся назад, пояснивши так свій вчинок: «не до палацу вертав я, не до Пана, не на бенкет, бо палац, і Пан, і бенкет так би схвилювали мене, як і небо, і ліс, і верховіття... А до в'язниці хотів я вернути, у кайдани, до тяжкої праці, під сторожу» [14, с. 355–356]. Л. Прима пише, що на основі слів Дорадника можна скласти політичний виступ у дусі тієї доби [12, с. 48]. Вважаємо, що думки цього літературного персонажа мають загальнолюдський зміст у будь-який час: «не судьба вщасливлює людину волею або кайданами, ні боги, ні володарі не в силі з вільного зробити невольника, а з раба вільної, щасливої людини... Дух – от це джерело його волі або довічних кайданів» [14, с. 357]. Слова Дорадника цілком можна зіставити зі словами народної мудрості, які й відтворюють головну думку притчі: «Вільному воля не потрібна». Побачивши сонце, небо, ліс, герой збентежився. Щоб підкреслити екзистенцію Невільника, Остап Грицай наводить низку дієслів і художніх засобів: «душило тяжче, ніж дух казарми», «жахнувся», «тривога, як смерть, обгорнула», «мов закований, став з невгамовним ляком у серці» тощо [14, с. 355]. Мимохіть виникають запитання загальнолюдського масштабу: чи буває людина щасливою, коли у неї немає мрії? Що таке свобода – щастя чи кара? І що з нею робити людині? Остап Грицай дає деякі відповіді вустами того ж Учителя: «привабна є воля, наче вигляд стрункого човна <...> Воля – це не хід лебедя по

спокійному морю, не літ жайворонка у безмежній блакиті, не подих вітру по широкому полю, а – керма. Важка, небезпечна, глибоко відповідальна керма. Кермувати мусить вчитися той, хто хоче вільним бути і таким себе відчувати» [14, с. 356]. У Невільника він питає, чи не зазнав той тягара відповідальності за себе. Схожу ношу взяв на себе герой новели П. Меріме «Таманго», який, організувавши бунт і повбивавши всіх членів корабельної команди, виявився неспроможним впоратись із кермом як у прямому, так і у переносному значенні.

Новела «Про Анандра та Змія» створена на античному сюжеті, про що говорять власні назви (Зевс, Мінотавр, Горгона) і порівняння («переможець, як Тезей», «Каллія була <...>, мов Алькаменова Афродита», «погляд, мов очі Ніоби», «голос тремтів, як виноградний лист») [16]. Твір містить казкові, притчові, а також деякі ознаки міфу, як-от: фаталізм, божественна першоприсутність, постійна трансформація [13, с. 53–54]. Використовуючи цікаву фабулу, Остап Грицай підводить до української приказки «у страху очі великі». У формуванні уявлень про міфологічного персонажа Змія простежуються як «давня погансько-язичницька традиція, так і біблійно-християнські й середньовічно-фантастичні мотиви» [15]. У фольклорних творах він сприймався по-різному, але частіше – як щось вороже. Змій у новелі Остапа Грицяя, що так налякав Анандра, про якого той думав, що, можливо, він «не Змій, а який бог», виявився його подобою, яку зробили розбишаки, щоб лякати збитих із курсу мандрівників і забирати їхні речі [16, с. 207].

Новели «Про султана та його жінку» [17] і «Про Смарагдову Оазу» [18] належать до сюжетів з орієнтальною тематикою. Перша має відповідник в українській приказці «життя без кохання – як ріка без води», друга – «віра гори повертає». Використовуючи східні мотиви, Остап Грицай насичує твори яскравою символікою, пов'язаною з Індією та країнами арабського Сходу, численними екзотизмами: султан, астрологи, мудреці, ієрогліфи, лотос, гімалайський ліс, кирея, фініки, царство пісків, верблюд. Зазначимо, що «східним» новелам Остапа Грицяя властиві ознаки жанру легенди, як-от: необмеженість суворими композиційними матрицями; фантастичний зміст, не підтверджений свідченнями; завершення твору повчальними підсумками; наявність деталей побуту; відображення світобачення певного етносу [19, с. 546–547].

Варта уваги на зразок новел Е. По естетизація смерті у творі «Про султана та його жінку»: «Грізніше, ніж знаки відвічного неба сповіщають про близький кінець цієї жінки – її очі. Ви помітили, ви бачили вже ці жорстокі ієрогліфи смерті на її очах? <...> А як знову минуло сім днів і сім ночей – чорні риси ледве помітним рухом посунулися вперед <...> Вірте – кажу вам – це не випадок, не привид, не химерна гра блисків в її очах. Це злочасні своєю невловимістю знаки богині Дурги, до якої Індійці моляться, коли їм приходить розлучатися з цим світом» [17, с. 458].

Крім важливих філософських питань, Остап Грицай у всіх новелах піднімає, мабуть, найголовніше – «за казковим сюжетом вчуваються події боротьби українського народу за визволення та поразка УНР» [6, с. 9]. Роздуми про сміливість («Казка про Анандра та Змія») і любов («Про султана та його жінку»), віру («Про Смарагдову Оазу») та свободу («Невольник») як про головні чесноти, без яких неможливо здобути перемогу в боротьбі за незалежність держави, й спонукали Остапа Грицяя до написання таких оригінальних творів. Деякі поради він вкладає в уста Учителя: «А коли вернеш до своїх земляків, то скажи їм, щоб вони за волю боролися не тільки з тим ворогом, який з оружжям в руці нападе на ваш край, а передусім з тими кайданами, що їм готувить темрява їх душ» [14, с. 357]. Ментальність української нації, яка, на думку письменника, йде від «скитських варварів» і виявляється у «мрійності», «неповоротності», «мовчазності», покорі, а також відокремленості («Будемо жити так, ніби світа поза нашим двором немає») одного з його представників – Анандра – протиставляється сміливим, мужнім еллінам у лиці Леонтіяда [16]. Якщо думки про державу відходять на другий план, то такий володар не може керувати країною, тому султан, посилаючись на святі книги Упанішад («милою богам є жертва царів за їх люд та державу»), відходить від справ. Натомість дає головну пораду всім державцям: «О, не ведіть війни і не убивайте себе <...> наче одна одинока хвиля у безкінечному морю Нірвани минеться вам це життя, і жаль стане вам днів, змарнованих на війну і ненависть, і горе вам буде, що ви не любили і не жертвували вашого останнього за Любов» [17, с. 466]. І нарешті свята мрія про досягнення мети втілюється у новелі про Смарагдову Оазу. Здавалося б, дорога, з якої ще ніхто не вернувся, в яку відправляється Ассан, це – шлях у безодню. Але герой пам'ятає заповіт

батьків (ремінісценція із Т. Шевченка). Він сповнений величезної віри, тому «тільки тою Віруючою Тугою ведений, поконав сто мук і сто смертей» [18, с. 129, 138]. Ось таким має бути шлях справжнього патріота – доводить Остап Грицай у «своєрідних оповіданнях з ідеолого-філософичною тематикою» [5, с 52].

Висновки і пропозиції. Таким чином, розглянувши деякі твори малої прози Остапа Гриця 1920-х рр., ми окреслили їхні жанрові особливості й дослідили головні художньо-стилістичні прийоми. Письменник є продовжувачем традицій української літератури XIX століття як талановитий майстер психологічного портрета. Він виявив неабияку майстерність у створенні оригінальних жанрів малої прози, в яких простежуються глибоке філософське начало, національні й екзистенціальні мотиви, символи, ремінісценції із творів зарубіжної літератури. Творча спадщина Остапа Гриця як письменника світового рівня чекає своїх дослідників, адже уявлення про літературу української діаспори без урахування яскравих мистецьких здобутків письменника залишається неповним.

Список використаної літератури:

1. Баган О. Міжвоєнна доба в українській літературі XX ст.: період, стилі, ідейно-естетичні пріоритети / Олег Баган // Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі. – Вінниця, 2014. – С. 122–219.
2. Воронюк І.О. Національно-визвольна ідея в художньому трактуванні українських письменників першої еміграційної хвилі / І.О. Воронюк. – Дніпропетровськ, 2010. – 22 с.
3. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX століття: парадигма реконквісти : [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ, 2008. – 356 с.
4. Тищенко О.О. Новітні тенденції в літературі української діаспори повоєнних років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О.О. Тищенко – К., 2013. – 19 с.
5. Винар Л. Остап Грицай. Життя і творчість / Любомир Винар – Клівленд, 1960. – 92 с.
6. Прима Л.О. Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / Л.О. Прима. – Львів, 2000. – 22 с.
7. Винар Л. Остап Грицай [Риски до портрету в п'ятиліття смерті письменника] / Любомир Винар // Свобода. – 1959. – 11 червня. – С. 1–4.
8. Іваничук Н.Р. Грицай Остап / Н.Р. Іваничук // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=31726.
9. Грицай О. Василь Стефаник / Остап Грицай. – Відень, 1921. – 26 с.
10. Грицай О. Етрурійська ваза / Остап Грицай // Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. – Ч. 13. – С. 616–629.
11. Грицай О. Щурі: малюнок з суспільного підземелля / Остап Грицай. – Відень, 1922. – 15 с.
12. Прима Л. Прозові твори О. Гриця на сторінках «Воли» та їх ідейно-жанрова своєрідність / Л. Прима // Науковий вісник Чернігівського університету. Серія «Слов'янська філологія». – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 83. – С. 47–52.
13. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
14. Грицай О. Невольник / Остап Грицай // Воля. – Відень, 1920. – Т. 1. – Ч. 8. – С. 352–357.
15. Змія як український фольклорний персонаж // Українознавство. Культура та побут українців [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrajinoznavstvo.org.ua/2012/>
16. Грицай О. Про Анандра та Змія / Остап Грицай // Воля. – Відень, 1920. – Т. 1. – Ч. 5. – С. 200–208.
17. Грицай О. Про султана та його жінку / Остап Грицай // Воля. – Відень, 1920. – Т. 1. – Ч. 10. – С. 457–466.
18. Грицай О. Про Смарагдову Оазу / Остап Грицай // Воля. – Відень, 1920. – Т. 3. – Ч. 4. – С. 129–138.
19. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К : ВЦ «Академія», 2007. – 600 с.

Жиленко И. Р. Остап Грицай: малая проза периода эмиграции 1920-х гг.

Рассматриваются жанрово-стилистические особенности и тематическая доминанта малой художественной прозы Остапа Грицай периода эмиграции 1920-х годов. Отмечается глубокая философичность и психологизм новелл, насыщенных общечеловеческими и национально-патриотическими мотивами на фоне экзотической тематики.

Ключевые слова: малая проза, новелла, сатира, легенда, притча, сказочные элементы, ориентализм, реминисценции.

Zhylenko I. Ostap Hritsaj: small prose of emigration period of 1920s

The article focuses on the genre palette and stylistic features of the small prose of Ostap Hritsaj (1881–1954). He became “a classic example of an immigrant, who has lived for forty years outside his native country and has never lost his faith, not even for a moment” (Ljubomyr Wynar). The article analyzes features of stories, legends, fairy tales, parables and myths.

Key words: small prose, short story, satire, legend, parable, fabulous items, orientalism, reminiscences.

Н. С. Ісаєва

кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ТЕМА СЕСТРИНСТВА ТА ЛЕСБІЙСТВА У ПРОЗІ ЧЕНЬ ЖАНЬ: ПОШУК НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті здійснено спробу визначення особливостей зображення феномена сестринства і лесбійства в романі сучасної китайської письменниці Чень Жань «Приватне життя» (1995 р.) та повісті «Розкол» (1995 р.) як альтернативної ідентичності жінки.

Ключові слова: сучасна китайська жіноча проза, сестринство, лесбійство, гендерна ідентичність.

Постановка проблеми. У 90-ті роки ХХ ст. китайська література стає дзеркалом духовної та ідейної кризи китайського суспільства, зумовленої такими факторами, як нестабільність політичної системи після трагічних подій на площі Тяньаньмень 1989 р., розшарування суспільства і розпад єдиної системи цінностей унаслідок карколомного розвитку ринкової економіки та активних процесів урбанізації і вестернізації. Знаковою рисою літератури 90-х років, передусім жіночої, стає переакцентація уваги митців від суспільних проблем на приватні, від зовнішнього світу на внутрішній світ людини, від визначення колективних цінностей на пошуки особистісної ідентичності [1, с. 187]. На літературній арені заявляють про себе так звані письменниці-«індивідуалістки» Лінь Бай, Чень Жань, Хун Ін, Сюй Сяобін та ін. У виборі засобів самовираження вони остаточно відмовляються від маскулінного метанаративу і протиставляють йому «індивідуалізоване жіноче письмо», яке руйнує будь-яку системність наявних мовних практик і стає репрезентантом жіночого тілесного досвіду. У цьому контексті набувають актуальності і розвитку раніше замовчувані або табуйовані теми сестринських та лесбійських взаємин.

Чень Жань, яка здобула освіту на філософському факультеті Пекінського університету, вирізняється з-поміж письменниць-«індивідуалісток» прагненням залучити досвід приватного життя до широких узагальнень про особливості

жіночої екзистенції. Власну творчість (як зразок «індивідуалізованого письма») вона розглядає на маргінесах літературного мейнстріму, керуючись такими принципами: руйнувати усталені/стереотипні очікування читачів, знищувати системність художнього тексту, прагнути новаторства у змісті й формі тощо [2]. Під впливом ідей В. Вульф Чень Жань висуває теорію «трансгендерної свідомості», сутність якої полягає у психологічній андрогінії творчої особистості, а також у тому, що здібності людей повинні оцінюватися за межами гендерно-статевої диференціації. Гармонійне співіснування статей вона бачить у можливості кожної людини знайти душевну рівновагу і спокій. Якщо гетеросексуальні стосунки не призводять до такої рівноваги, то варто шукати її з представниками своєї статі. Важливо, що Чень Жань не абсолютизує альтернативні взаємини, а подає їх як свободу вибору у коханні, що руйнує традиційні уявлення про нормативність і маргінальну «іншість». *«Кохання, – зазначає письменниця, – як і мистецтво, може бути чистим, без будь-яких інших цілей, окрім самих почуттів... Люди мають право обирати собі таке кохання, яке їмпонує складу їхньої психіки та схильностям. Це і є справжній гуманізм!»* [3, с. 102]. На основі теорії «трансгендерної свідомості» Чень Жань моделює сестринські і лесбійські стосунки своїх героїнь, а також розкриває психологічні та моральні проблеми виходу за межі гетеросексуальної норми. Актуальність вивчення цієї проблематики полягає у можливості окреслити нові тенденції розвитку китайської жіночої літе-

ратури 90-х років, пов'язані з формуванням амбівалентної ідентичності нової жінки. Поняття «ідентичність» тут розуміється як психосоціальний феномен, що забезпечує відчуття особистості своєї тотожності, цілісності та безперервності існування у просторі та часі [4, с. 28], він ґрунтується на поєднанні біографічного досвіду із практикою соціальної взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Тема одностатевого кохання у прозі Чень Жань фрагментарно висвітлена у працях китайських літературознавців. Цзян Яньлі і Цзінь Шенцуй розглядають цю тему в контексті творення жіночої «утопії» [5], Го Хайін осмислює її як результат впливу на світогляд письменниці західних теорій фемінізму [6], Дай Мянхуа досліджує сестринство як важливу складову тематичного репертуару жіночого «індивідуалізованого письма» [7]. Отже, проблема пошуку жіночої ідентичності через висвітлення альтернативних жіночих стосунків китайськими дослідниками не порушується. У вітчизняній синології творчість Чень Жань узагалі не була предметом наукового осмислення.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є визначення особливостей феномена сестринства і лесбійства в романі Чень Жань «Приватне життя» та повісті «Розкол» як альтернативної ідентичності жінки.

Виклад основного матеріалу. Поняття «сестринство» (sisterhood) до сьогодні не набуло однозначності в науковому просторі. Його почали використовувати західні феміністки на позначення стосунків між жінками, що об'єдналися у знак солідарності. Метафора кровних зв'язків підкреслює відмежування (у сестринській спільноті) і єдність жінок у боротьбі проти утисків патріархату [8, с. 371]. Ключовою ланкою, що пов'язує сестер, є спільний досвід дискримінації. Основною метою сестринства стала деструкція мізогінії як домінуючої концепції жіночого самовизначення. Сестринська спільнота передбачає ідентифікацію жінок з іншими жінками (за межами чоловічої влади і системи цінностей), а також сприяє їх позитивному самоствердженню.

Наукова рецепція поняття «сестринство» у китайському літературознавстві активізує у ньому конотації одностатевого/лесбійського кохання. Із цього приводу Цзян Яньлі і Цзінь Шенцуй [5, с. 57] зауважують, що лесбійські мотиви у творах китайських письменниць суголосні концепції сестринства як чуттєвих/інтимних вза-

емин між жінками, що ґрунтуються на засадах взаємної допомоги та душевного єднання. По суті, дослідники намагаються позбавити лесбійство політичних і фізіологічних конотацій та розчинити у сестринських зв'язках, які за таких умов співвідносяться з «інстинктивним проявом почуттів», «процесом самопізнання», «визначенням [підсвідомих] прагнень» жінок [5, с. 57]. Го Хайін пропонує розуміти лесбійські і сестринські взаємини як вузьке і широке значення феномена одностатевого кохання. Лесбійство вона розглядає у біологічно-клінічному дискурсі, а сестринство – у феміністському [6, с. 59], при цьому звертається до концепції «лесбійського спектру» жіночих стосунків А. Річ. Американська феміністка пропонує ідентифікувати лесбійський досвід як жіночий у цілому і включати у нього не лише тілесно-сексуальні практики, а й «інші форми глибоких взаємовідношень між жінками, зокрема розділення з іншими жінками багатого внутрішнього життя, солідарність у протистоянні чоловічій тиранії, надання й отримання практичної та політичної підтримки» тощо [9]. Саме в такому широкому сенсі пропонує розуміти сестринство Го Хайін. Отже, китайські науковці не проводять чіткої межі між сестринськими і лесбійськими взаєминами в жіночій літературі, роблячи акцент на важливості духовного, психічного та інтелектуального єднання жінок.

У цьому дослідженні під поняттям «сестринство» ми пропонуємо розуміти широкий спектр відносин між героїнями творів Чень Жань (від духовно-емоційного єднання до тілесних практик), які не містять сексуального потягу. Реалізація останнього визначає сутність лесбійських стосунків (як на емоційному, так і на тілесному рівнях).

Китайські дослідники доводять, що схильність до одностатевого кохання у текстах Чень Жань є не вродженою природною особливістю жінок, а «зміненим станом психіки» внаслідок отриманого ними травматичного досвіду взаємин із чоловіками: від батьківської тиранії до зради коханих [5, с. 58; 6, с. 60]. Це підтверджує і мотивація поведінки героїнь роману «Приватне життя», оповідань «Народження спустошеної людини», «Шум в іншому вусі», повісті «Вип'ємо з минулим» та ін. Утім, сам процес духовного і тілесного зближення жінок у названих текстах відображає їх нове самоусвідомлення через вивільнення й актуалізацію традиційно пригнічуваних потягів і бажань.

У романі Чень Жань «Приватне життя» змальовується довгий і складний процес за-родження і розвитку сестринських/лесбійських взаємин між двома героїнями: дівчинкою, а згодом юнкою Ні Ніу-Ніу та її сусідкою вдовою Хе. Кожна з них отримала душевні травми від спілкування з чоловіками: Ні Ніу-Ніу – від жорстокості батька, насмішок і домагань учителя Т; Хе – від зневаги й зрад чоловіка, який рано пішов із життя. Втім, у зближенні героїнь майже не простежується приреченості, а мотиви протесту – лише в поведінці Ні Ніу-Ніу. Зокрема, її обурило знайдена у батьковій шафі книга «Про природу чоловіків і жінок», у якій говорилося: *«Жінка – це отруйне зілля, що дуже швидко визріває. А ще, жінка – це небезпечна, порочна, підступна, жалюгідна тварина»* [10, с. 87]. Висловлена у цьому тексті чоловіча зневага до жінок сприймається героїнею не як окремий факт власного досвіду, а як чоловіча «філософія життя», що впродовж століть формувала суспільну етику і мораль. Чень Жань зауважує, що різниця у духовній організації та прагненнях чоловіків і жінок створила між ними прірву, саме тому іноді людям однієї статі легше вдається досягти взаєморозуміння і згоди, «все відбувається інстинктивно і природно... Однак зрозуміло, що не будь-хто зможе зблизитись із представником своєї статі» [3, с. 101]. Стає очевидною внутрішня суперечність між природністю одностатевих стосунків (як варіанта норми) та їх «виключністю»/«іншістю» (як відхилення від норми). Тому у романі усвідомлення героїнями своєї «іншості» є досить болісним процесом, що містить конфлікт між традиційною системою гендерної ідентичності та самосприйняттям жінок. Цей конфлікт втілюється у двох розгорнутих метафорах дзеркальної кімнати і печери-лабіринту.

В уяві Ні Ніу-Ніу кімната вдови Хе постає гардеробною із дзеркальними стінами, близькою до топосу лабіринту. У цій кімнаті дві жінки постійно переодягаються. Вони мовчать і спілкуються лише умовними знаками-жестами, так ніби за дзеркалами ховаються чоловічі очі, які повсякчас підглядають за ними. Жінки бояться, що хтось розкриє їхню таємницю, бояться плину часу і реакції зовнішнього світу. Промені світла у темній кімнаті породжують ілюзії, в яких жіночі силуети постають то справжніми, то викривленими. Зовні вчуваються плітки, які змушують жінок відчувати тривогу й небезпеку... [10, с. 43–44]. Ця метафора побудована на про-

тиставленні жіночого замкненого/внутрішнього простору та відкритого/зовнішнього чоловічого. С. Шліпченко пов'язує таке протиставлення із функцією місця як механізму контролю. «Це чітко простежується, – говорить дослідниця, – у структурі будинку як перерізу між просторовою організацією (жінку необхідно розміщувати на найбільшому віддаленні від зовнішнього світу) та системою нагляду або стеження (вона контролює усе внутрішнє життя будинку, будучи одночасно контрольованою своїм чоловіком і стінами свого будинку)» [11, с. 127]. У метафорі Чень Жань відтворюються атрибути зовнішнього контролю (чоловічі очі за дзеркалами), а також самі механізми зовнішнього/суспільного конструювання жіночої ідентичності, що ґрунтуються на підгляданні, пліткуванні, фіксації ілюзорних силуетів усередині темної кімнати. Внутрішній жіночий простір двоплановий: з одного боку – це контрольований простір несвободи, з іншого – топос жіночого усамітнення і відвертості. Амбівалентний образ дзеркала використовується авторкою як засіб самопізнання жінок. За К. Юнгом, дзеркало відкриває приховану сутність людини, її Тінь, яку та ніколи не показує світу, ховаючи її за Персоною, за акторською маскою [12, с. 75]. В азійських культурах також досить поширене філософське значення дзеркала як символу самопізнання [13, с. 136]. Героїні Чень Жань, що весь час переодягаються, тобто змінюють свої образи-маски, мають можливість у дзеркальних відображеннях бачити правду про власні близькі стосунки, яка суперечить зовні накинутій нормі, а тому повинна бути прихованою. Сутність цієї правди виражається у метафорі печери-лабіринту. Чень Жань актуалізує символічне значення лабіринту, властиве західним культурам: прохід крізь лабіринт може вказувати на обряд ініціації (просвітлення) або ж напружений процес самопізнання, який часто заходить у глухий кут [13, с. 188].

Печера-лабіринт як простір самоідентифікації жінок подається авторкою у претексті (квазі-епіграфі) до п'ятої глави роману, що має назву «Вдова Хе та відчуття гардеробної»: *«Ця жінка – лабіринт, що за обрисами нагадує печеру, і я провалилася у неї. Тісний простір за нашими тілами наповнився мороком, ніби нас загорнули у ковдру; ми не в змозі розгледіти одна одну – обличчя ніби в тумані; стіни зусібіч відлунюють звуки дощу, і ми не наважуємося голосно говорити. Під нашими ногами – безодня, що не дає ступити й кроку – ні вперед, ні*

назад. Навколо нас простягається порожнеча. Небезпека попереду змушує нас зупинитися, скинути одяг, позбавити тіла важкої ноші, злитися з темрявою. Притамувавши відчуття дотику одна до одної, ми зруйнували існуючі межі...» [10, с. 37]. Цей опис асоціюється з ритуалом ініціації, пов'язаним із всесвітньо поширеним культом Великої Матері або Матері-Землі (*Terra Mater*). Печери, гроти, щілини – це символи материнського лона [14, с. 75], де й відбувається ініціація. Вона передбачає ритуальну смерть і воскресіння людини у новій якості [14, с. 77]. Чень Жань використовує цей ритуал як засіб міфологізації духовного і тілесного єднання жінок, їх включення до умовної сестринської/лесбійської спільноти. За свідченням М. Еліаде, ініціація відтворює ситуацію виникнення хаосу і нового творення з нього впорядкованого космосу, що пов'язане з демонстративним порушенням заборон соціального порядку. Чень Жань руйнує дихотомію хаос – космос, розміщуючи героїнь у гіоцентричному просторі (на це вказує символіка *мороку, темряви, хаосу, безодні, порожнечі*) і закріплює їхній стан як остаточне подолання будь-якої впорядкованості й нормативності. Це значною мірою стосується еротичної складової, яка часто присутня в обряді ініціації.

Аналізований претекстовий уривок активізує і пов'язує досить широкий спектр стосунків між Ні Ніу-Ніу і вдовою Хе. Насамперед (на емоційному рівні) материнська турбота Хе щодо маленької Ні Ніу-Ніу; згодом (на психологічному рівні) сприйняття дівчинкою образу своєї сусідки як фемінного зразка для наслідування у зовнішньому вигляді, поведінці, манері спілкування тощо; далі у процесі дорослішання Ні Ніу-Ніу відбувається формування спільного духовного досвіду, зокрема через інтерес до творів західних модерністів Ф. Кафки, Х.Л. Борхеса, Дж. Джойса, М. Фуко, а також китайських письменниць-феміністок Чжан Цзе та І Лей; зрештою – поява взаємного сексуального бажання. Чень Жань досить докладно описує тілесний потяг жінок через внутрішній монолог Ні Ніу-Ніу: «...вона почала знімати із себе верхній одяг, і стала переді мною, повторюючи мою позу. Ми споглядали одна одну. Мою душу роздирає невимовна напруга, я з нетерпінням чекала, що вона ось-ось відкриє повністю красу свого тіла, кожна її поза викликала моє захоплення і збуджувала мої бажання. Вона – моє дзеркало...» [10, с. 128].

Відвертість і сміливість китайської письменниці обмежується експресивним психологічним описом без натуралістичних подробиць тілесного досвіду. Лесбійські стосунки естетизуються і набувають відтінку нарцисизму (героїні є віддзеркаленням одна одної). С. Бовуар пов'язує жіночий нарцисизм із процесом позитивного самопізнання через відчуження у дзеркалі. «Кожна жінка, поринувши у своє віддзеркалення, падає над простором і часом, над чоловіками, над долею, славою, любов'ю» [15, с. 282]. Саме такі відчуття передає Чень Жань у своєму описі, ілюструючи і власну думку про те, що сучасні жінки не можуть визначати свою цінність, виходячи з усталених критеріїв і стандартів, справжні жінки вже не приймають за основу віри у себе те кохання, яке вони отримують від чоловіків [3, с. 99].

У прозі Чень Жань відверті описи тілесного потягу між жінками трапляються досить рідко, натомість авторка вдається до стратегій замовчування або інакомовлення. Китайська дослідниця Лі Вей називає такі стратегії «ілюзорною естетизацією», тобто прагненням письменниці уникати зображення натуралістичних подробиць і занурюватися в оніричний простір, у спогади про минуле, наповнене містикою та стійким присмаком аристократичної самозакоханості [16, с. 16].

На особливу увагу заслуговує повість Чень Жань «Розкол», яку китайські літературознавці називають «маніфестом сестринства» [7, с. 55], а також «маніфестом сучасного китайського фемінізму, розрахованого на кмітливого читача, що здатний за толерантними висловлюваннями побачити гостру критику» [2]. Історія близьких взаємин героїнь цієї повісті – Дай Ер і Юнь Нань – подається у контексті спростування гендерних ролей і стереотипів. Чень Жань по-новому оцінює різницю у способі мислення та суспільно-культурних пріоритетах чоловіків і жінок. Лише в жіночій культурі, на думку авторки, можлива остаточна відмова від гендерно-статевих оцінювання та реалізація засад трансгендерної свідомості, тоді як домінуюча чоловіча культура завжди ґрунтуватиметься на принципі першості гендерної диференціації. Героїні твору розмірковують над ідеєю заснування жіночої спільноти, в якій була б відсутня гендерна дискримінація. Вони відмовляються від назви «Друга стаття» (за С. Бовуар), що змушує визнати існування чоловічої «першої статі» з відповідними цінностями і стандартами, натомість обирають

назву «Розкол». За спостереженням професора Дай Мянхуа, ця назва активізує новий сенс виразу *«Ми перш за все люди, і лише потому – жінки»*. Він більше не передає химерного відчуття «свободи» і «рівності», а відтворює рішуче налаштування сучасних жінок, їхнє прозріння і самоусвідомлення в умовах реальності [7, с. 55]. Результатом такого прозріння є пошук гармонії і заспокоєння в ідеальній жіночій спільноті, де серед іншого легітимізується одностатеве кохання як «почуття поза статтю». Героїня Дай Ер зізнається: *«Я найбільше сподіваюся перемістити стаття людини поза її особистісні характеристики... Я гадаю, що взаємний потяг властивий не лише чоловічо-жіночим відносинам, насправді він також являє собою давно знехтуваний життєвий потенціал нашого жіночого спілкування»* [17, с. 263].

Ідея сестринства у повісті «Розкол» передбачає розкриття прихованого потенціалу жіночої культури не лише у практичному, а й у трансцендентному вимірі. Із цієї метою Чень Жань звертається до прийому художнього оніризму. Вона поєднує психоаналітичну (найближчу до юнгівської) інтерпретацію сновидіння з автентичною для китайської культури його буддисько-даоською концепцією. К. Юнг розглядає сновидіння як «спонтанне самозображення актуальної ситуації у безсвідомому, відтвореної у символічній формі» [19, с. 298]. У китайській літературі пізньомінської доби (XVI ст.) сон також подається як «прообраз пророчого видіння», який є внутрішнім і віртуальним, але розгортається на межі зовнішнього і свідомого бачення [20, с. 152]. У буддиській традиції сон не протиставляється дійсності, він є «однією з маніфестацій різних форм ілюзорності» [18, с. 434], «символом несубстанційності та примарності оточуючого «реального» світу» [18, с. 430]. Зрештою мотив сну в китайській літературі набуває подвійного сенсу: з одного боку, це знак символічної реальності, що виражає внутрішню правдивість досвіду митця, з іншого – сон переносить внутрішній досвід на зовнішній світ, перетворюючи символічне на дійсне [20, с. 155]. Таким чином, стирається межа між сном і реальністю, ілюзією і правдою, життям і смертю.

У повісті Чень Жань головна героїня Дай Ер, яка разом із подругою повертається у рідне місто, засинає під час перельоту. В оніричній реальності відбувається авіатроща, після якої Дай Ер потрапляє у небесне царство. Вона намагається знайти там подругу Юнь Нань і зізнати-

ся їй у своїх почуттях, про які не наважувалася сказати за життя. Героїня зустрічає на небі Бога у подобі старої жінки, схожої на померлу матір Юнь Нань. Вона є втіленням архетипу Великої Матері, що володіє сакральним знанням, закарбованим у фразі: *«...лише жінка може найкраще зрозуміти іншу жінку, найщиріше пожаліти її»* [17, с. 279]. Слухаючи настанови старої, Дай Ер усвідомлює правдивість власного чуттєвого досвіду і відверто проектує його на взаємини з Юнь Нань: *«Якщо я не зможу жити разом із тобою, то я б воліла зробити тебе своєю близькою сусідкою, адже я не можу більше витримати самотнього існування. Ми повинні зібрати навколо себе всіх шляхетних жінок і створити сестринську спільноту»* [17, с. 280]. Прямолинійність зізнання, що апелює до остаточного самоусвідомлення героїні, опанування нею власної Самості (за К. Юнгом) усе ж таки не долає проблему «правдивості ілюзії». Упевненість і сміливість Дай Ер визначаються лише обставинами оніричної дійсності, яку важко подолати, не зруйнувавши цілісності самосприйняття. Вона відчуває себе у лабіринті безкінечного ілюзорного простору: *«Прокинутися – не значить повернутися до стану свідомості, а значить – повернутися до попереднього сну. Сни сліднують один за одним без кінця, так ніби їх кількість дорівнює числу піщинок на землі»* [17, с. 281].

Стара жінка стає провідником Дай Ер в оніричному просторі, вона застерігає героїню від зневіри і запевняє у можливості прокинутись, коли «небо стане ясним». Цей образ асоціює із просвітленням «жіночої свідомості», що має витіснити сумніви й упередження. Стара дарує Дай Ер низку намистин – промовистий символ сестринської спільноти: *«Коли вони [камінці] відокремлені один від одного і розсіпані повсюди, то жоден із них нічим не прикметний, якщо ж їх поєднати у намисто, то всі ці незвичайні камінці засяють у своїй неповторності»* [17, с. 281]. За слушним спостереженням Дай Мянхуа, новаторство цього образу полягає у тому, що Чень Жань уперше показує жіночу дружбу (сестринство) не з погляду особливостей характеру та набутого травматичного досвіду, а з погляду екзистенційного «розриву» між жінками у маскуліноцентричному суспільстві [7, с. 55]. Героїні твору намагаються подолати цей розрив шляхом порушення зовнішніх (суспільних) та внутрішніх (психологічних) табу. Втім, цей процес видається неоднозначним, він залишається у просторі між дійсністю та ілюзіями.

У фінальній сцені Дай Ер наважується запропонувати Юнь Нань спільне життя (модель нетрадиційної родини), та погоджується. Однак коли Дай Ер хоче стиснути руку подруги, то відчуває лише «рукав, схожий на пучок мокрої соломи». Вона розгублено випускає із рук здобуте вві сні намисто, і камінці розлітаються по всій підлозі. Промовисті символи бутафорної руки і розсипаного намиста вказують на ілюзорну можливість реалізувати індивідуальний жіночий потенціал та подолати закостенілу систему суспільних упереджень і стереотипів.

Висновки і пропозиції. Тема сестринства та лесбійства у прозі Чень Жань розкриває процес альтернативної ідентифікації жінки у декількох його аспектах. *По-перше*, спростовується мізогінійна системи конструювання гендерної ідентичності (метафора ілюзорних силуетів жінок у темній кімнаті). *По-друге*, визнається взаємний потяг жінок як підсвідоме прагнення рівноваги і задоволення. У спектрі жіночих стосунків акцентується духовне й інтелектуальне єднання (досягнення Самості). Тілесно-сексуальні практики корелюють із хаосом та «руйнуванням меж» як природним простором жіночого буття (метафора печери-лабіринту). *По-третьє*, сестринська спільнота сакралізується (через благословення Великої Матері) як така, що містить одвічний потенціал позитивного самовизначення жінки. Втім, інакомовні стратегії письма Чень Жань (метафоризація, оніризм, «ілюзорна естетизація») розмивають практичні перспективи альтернативної ідентифікації жінки.

Подальше компаративне вивчення феномена сестринських і лесбійських взаємин у прозі Чень Жань, Лін Бай, Хун Їн та ін. китайських мисткинь відкриє перспективи глибокого осмислення феномена «жіночого індивідуалізованого письма» як репрезентанта жіночого тілесного досвіду.

Список використаної літератури:

1. 马春花. 被缚与反抗——中国当代女性文学思潮论. — 济南: 齐鲁出版社, 2008. — 345页.
2. 陈染、萧钢. 另一扇开启的门——陈染访谈录 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://mingjia.xiusha.com/c/chen_ran/zi_003.htm.
3. 陈染. 超越性别意识与我的创作 // 中国新时期女性文学研究资料. — 济南: 山东文艺出版社, 2004. — 99–103 页.
4. Эриксон Э.Г. Идентичность: юность и кризис / Э.Г. Эриксон. — М.: Прогресс, 1996. — 344 с.
5. 蒋艳丽、金生翠. 嫖娼情结与女性“乌托邦”的建构——陈染小说姐妹情谊解读 // 甘肃高师学报. — 2008. — 第13卷, 第20期. — 57–60页.
6. 郭海鹰. 从女同性恋书写看西方女性主义理论对陈染的影响 // 广东外语外贸大学学报. — 2010. — 第21卷, 第2期. — 59–62页.
7. 戴棉花. 陈染: 个人和女性的书写 // 当代作家评论. — 1996. — 第3期. — 47–56页.
8. Encyclopedia of Feminist Literary Theory / [ed. by E. Kowaleski Wallace]. — London — New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1996.
9. Рич А. Обязательная гетеросексуальность и лесбийское существование / А. Рич [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.artinitiatives.org/ru/content/obyazatel'naya-geteroseksualnost-i>.
10. 陈染. 私生活. — 南昌: 百花洲文艺出版社, 2014. — 236页.
11. Шліпченко С. Гендер: погляд з архітектурної перспективи / С. Шліпченко // Гендер і культура. — К.: Факт, 2001. — С. 121–130.
12. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://royallib.com/book/yung_karl/archetip_i_simvol.html.
13. Трессидер Д. Словарь символов / Д. Трессидер [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php.
14. Еліаде М. Священне і мирське / М. Еліаде // Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожитство та культурні уподобання. — К.: Основи, 2001. — С. 6–113.
15. Бовуар С. Друга стаття: в 2 т. / С. де Бовуар. — К.: Основи, 1994. — Т. 2. — 390 с.
16. 季伟. 禁忌的改写——剖析新时期小说中的女性同性恋现象 // 株洲师范高等专科学校学报. — 2003. — 第8卷, 第4期. — 14–17页.
17. 陈染. 破开 // 无处告别: 陈染中篇小说精品. — 北京: 作家出版社, 2009. — 256–284页.
18. Штейнер Е.С. «Зыбкий мост сна»: сны и сновидцы в японской традиции / Е.С. Штейнер // Русская антропологическая школа. Труды. — М.: Изд. центр РГГУ, 2009. — Вып. 6. — С. 430–443.
19. Юнг К.Г. Структура и динамика психического / К.Г. Юнг. — М.: Когито-Центр, 2008. — 480 с.
20. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге нового времени / В.В. Малявин. — М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»; Астрель; АСТ, 2003. — 436 с.

Исаева Н. С. Тема сестринства и лесбиянства в прозе Чень Жань: поиск новой идентичности

В статье предпринята попытка определения особенностей изображения феномена сестринства и лесбиянства в романе современной китайской писательницы Чень Жань «Частная жизнь» (1995 г.) и повести «Раскол» (1995 г.) как альтернативной идентичности женщины.

Ключевые слова: современная китайская женская проза, сестринство, лесбиянство, гендерная идентичность.

39

Isaieva N. The theme of sisterhood and lesbianism in the Chen Ran's prose: the search for a new identity

The article deals with studying of the theme of sisterhood and lesbianism in the Chen Ran's novels "Private Life" (1995) and "Split" (1995) as the alternative identification of women.

Key words: contemporary Chinese women's prose, sisterhood, lesbianism, gender identity.

А. В. Карач

аспірант кафедри української і світової літератури
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди

МОТИВ БЛУКАНЬ У ЛІРИЦІ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

У статті визначено особливості розгортання мотиву блукань у поезії М. Кіяновської. Проаналізовано специфіку його функціонування у загальній мотивній структурі. З'ясовано, що ліриці авторки властиві риси художнього неоміфологізму.

Ключові слова: мотив блукань, Кіяновська, мотивна структура, художній неоміфологізм.

Постановка проблеми. Період становлення сучасного літературного процесу означився художньою різноплановістю як на ідейно-тематичному рівні, так і на рівні стилю, появою міфопоетичної естетики, для якої характерне переосмислення традиційних образів, використання алюзій та ремінісценцій тощо. Смислові площини художнього виміру М. Кіяновської передбачають широкий спектр для реінтерпретації світоглядних моделей, які базуються на усталених міфологічних сюжетах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хоча на сьогодні комплексного і всебічного аналізу доробку авторки немає, спостерігаємо неабиякий інтерес до її постаті. Дослідники торкаються окремих аспектів поезії М. Кіяновської: І. Андрусяк [1] зосереджується на природі міфу (міфотворчий мотив); О. Галета [2], Н. Лебединцева [3], В. Погребна [4], О. Шаф [5] розглядають жіночий текст у контексті гендерних моделей ідентифікації особистості (фемінні мотиви); О. Деркачова [6] наголошує на знаковості й символізації мотиву болю, О. Купріян [7] – на метафізичності текстів; О. Соловей [8] та Д. Дроздовський [9] звертають увагу на духовні апеляції і релігійний досвід (біблійні мотиви); Н. Білецька [10], Я. Голобородько [11], М. Котик-Чубінська [12] простежують домінантні риси художнього виміру, М. Савка [13] – поетичні асоціації та мовні коди; Б. Пастух [14] робить акцент на образному світі та описує художньо-естетичні паралелі і способи творення сюжетної канви. Проте не знаходимо розвідок, які б окреслили функціонування мотиву блукань у ліриці М. Кіяновської, що, на нашу думку, може дати повніше уявлення про інди-

відуальний стиль, манеру письма та світогляд авторки.

Збірки «ДО ЕР» та «373» стали етапними у творчому доробку поетки й певним чином підсумковими, оскільки чи не найповніше відображають механізми творення образів, мотивів та сюжетів, що простежуються у її ліриці. Цим і пояснюється наша увага до названих видань.

Мета статті – схарактеризувати особливості розгортання мотиву блукань у поезії М. Кіяновської.

Об'єктом дослідження є поетичні тексти (збірки «ДО ЕР», «373»). Предмет дослідження – специфіка мотиву блукань у ліриці М. Кіяновської.

Виклад основного матеріалу. Лірична героїня М. Кіяновської майже ніколи не перебуває у статичному стані – для неї (героїні) характерна динамічна картина світу. Через це у віршах авторки досить виразно простежується мотив блукань, що пов'язаний із часопросторовими моделями, які не залежать від зовнішніх обставин, а повністю підпорядковуються внутрішнім переживанням (звідси винятковий психологізм та художній експеримент на рівні ритму й змісту). Хоча блукання у поезії М. Кіяновської зазвичай і мають певну мету, що суперечить традиційним уявленням, але, на відміну від мандрів, не несуть позитивного семантичного навантаження (це радше страждання, ніж задоволення).

Для аналізу цього мотиву доцільно, на наше переконання, скористатися *трихотомічною* (за визначенням А. Тимченко) моделлю мотиву, яка передбачає виокремлення «ядра» мотиву як «своєрідного культурного коду» з незмінністю значення, «тіла» мотиву, котре має в основі «конкретні значення, семантичні нарощення, що їх мотив набуває у цьому тексті (текстах)

цього автора», а також «мотивного поля» – мотиву в його зв'язках [15, с. 34–35].

У збірках «ДО ЕР» та «373» «ядром» мотиву блукань є уявлення, що побутують у літературі й культурі: легенда про Мойсея, поеми Гомера «Одіссея» та Данте «Божественна комедія» (які, до речі, неодноразово інтертекстуально зринають у текстах М. Кіяновської: «Спить Одісей, і вкотре бачить він, / Що в цьому світі істини немає» [16, с. 67]; «Мойсей був Мойсей, і дивився у небо, аж ген, / Бо той, що Навин, був Ісусом. Був перед Йорданом» [17, с. 244]; «За колами вогню – останнє коло раю» [16, с. 62]), трагедія Й.В. Гете «Фауст», романи Д. Дефо «Робінзон Крузо», Дж. Лондона «Серця трьох», І.М. Бенкса «Міст», Д. Керуака «На дорозі», Г. Гессе «Степовий вовк» та ін.; переносне значення мотиву (заблукати в трьох соснах, блукати манівцями, блудити очима тощо). «Тіло» мотиву – це семи свободи й пошуку, що проектується на час і простір у вимірі лірики М. Кіяновської. «Мотивне поле» утворюється за рахунок ідейно-тематичних зв'язків мотиву блукань із мотивом кохання, мотивом утечі й повернення, художньої взаємодії орнітологічних та біблійних образів.

Мотив блукань разом із мотивом кохання утворює нерозривну єдність «любов – Бог», яка майже ніколи не постає в опозиції: «любов – заради Бога» [17, с. 13], «мала любов від Бога» [17, с. 41]. Поетичні тексти збірок «ДО ЕР» та «373» наповнені риторичними фігурами. Більшість звертань, у яких зринає мотив кохання, безпосередньо стосуються Бога: «Подай мені, Боже, спасіння і тихо прости / За те, що я світло і тяжко жила і любила» [17, с. 21]. Літературний вимір поетки засвідчує християнську відданість, любов та покору, яка найяскравіше виявляється, коли лірична героїня блукає, страждає, відчуває самотність і відчай. Проте помічаємо, що кохання у М. Кіяновської найчастіше постає антитезою смерті. Через це можна виокремити метафізичну взаємозалежність «любов – життя» і «любов – безсмертя», яка під час розгляду загальної мотивної структури є домінантною: «Любов – це безсмертя, як птах – це крило» [17, с. 231]; «Люблю тебе. Це віра. Це спосіб жити» [16, с. 37].

Мотив блукань реалізується також за рахунок лексем на позначення руху:

– іти/ходити («їдеш іменами» [16, с. 5], «вийду, причинивши двері» [16, с. 7], «їти поволі» [16, с. 9], «приходить потім» [16, с. 12], «що-

разу приходиш сюди» [16, с. 16], «приходять уперше» [16, с. 22], «путя пройдеши» [16, с. 40], «куди мені їти» [16, с. 41], «ти йшов, як ходить сніг» [17, с. 128], «дав мені піти» [17, с. 135], «устала і пішла» [17, с. 149], «їдуть за сонцем» [16, с. 152], «прийдемо в сад» [16, с. 155], «прийшла я у світ» [16, с. 156], «підє за водою», [16, с. 158], «пішов наодинці» [16, с. 159], «вона пішла» [17, с. 166], «не піду з тобою» [16, с. 171], «приходиш вночі» [17, с. 183], «несила піти» [17, с. 185], «разом йшли» [17, с. 204], «всі їдуть» [17, с. 207]), витати («тихо витати» [16, с. 3]), пливти («в собі по ній пливу» [17, с. 248]), минати («саму себе минає» [17, с. 257]), тікати («досвід втеч» [16, с. 4], «не заради втечі» [16, с. 7], «анатомія втечі» [16, с. 21], «від ірію ближче до втечі» [16, с. 24], «як мені втекти» [16, с. 27], «він все втікає» [16, с. 156], «втекти від смерті» [17, с. 185], «не можу втекти» [17, с. 254]), блудити/блукати/брести («довго за мною блудив» [16, с. 6], «брестиму за вітром» [16, с. 34], «уміючи блукати» [16, с. 39], «брела навмання» [16, с. 165], «потрібних тобі для блукання» [17, с. 237], «виніс з блукання самі імена» [17, с. 244]), виринати («крізь себе виринаю» [17, с. 248]), літати («лети до мене» [17, с. 150], «полечу, настану знову» [17, с. 189], «так легко літати» [17, с. 198]), текти («тектому із кров'ю в тобі» [16, с. 21], «текли рядки» [17, с. 150], «в собі тече рікою» [17, с. 248] «текти, воскресаючи в час» [17, с. 254]).

Таким чином, маємо кількісне переважання лексем «іти/ходити», «тікати» та «блудити/блукати/брести». Помітно, що в збірках «ДО ЕР» та «373» М. Кіяновська майже не використовує лексему «їхати». Це, на нашу думку, пояснюється тим, що для ліричної героїні важливий безпосередній контакт із природою, що проектується у текстах разом із тактильними відчуттями.

Елементи поетичної лексики М. Кіяновської означені складною системою співвідношень і протиставлень, котрі можна декодувати, взявши до уваги художні деталі, а «пропонована модель дає змогу не лише схарактеризувати семантичні аспекти вияву того чи того мотиву, а й простежити зв'язки, систему й засоби зчеплення мотивів у межах художнього твору» [15, с. 36].

Сема свободи в збірках «ДО ЕР» і «373» пов'язана з орнітологічним аспектом дослідження «тіла» мотиву. Слід узяти до уваги, що авторка неодноразово звертається до образу птаха («за пільмою захований птах» [16, с. 5], «дика птаха» [16, с. 13], «впіймані нею птиці» [16, с. 42],

«глухі *птахи*» [3, с. 134], «*птахи* не прилетять» [17, с. 135], «безліч *птиць* і духів» [16, с. 151], «вчили *птахів* замовкати» [16, с. 159], «теплі крила *птиці*» [17, с. 218], «заплавах *птиць*» [17, с. 165], «зуміли *птахами* бути» [17, с. 178], «чорно-біло-червона *птиця*» [17, с. 198], «каже птахам прокидатися» [17, с. 203], «проростають з насінин – *пернаті*» [17, с. 240]), іноді навмисно обмежує свободу пташиним образами: «*птахом* у клітці» [16, с. 150].

Лірична героїня М. Кіяновської прагне небесної любові: «*Хочу, мов блискавка, звити гніздо на вербі*» [17, с. 135] (відомо, що «звити гніздо» означає стати по-справжньому щасливим, створивши сім'ю); звертається до коханого: «*Взаємність несподівана, нага – / Тебе, блукальця, і мене, безжальця*» [17, с. 125]. Така художня ситуація більше схожа на екзистенційне блукання персонажа (роздвоєність власного «я», пошук себе, дуалізм, проблема вибору).

У контексті дослідження природи лірики збірок «ДО ЕР» та «373» спостерігаємо образи яструба («*яструбине* крило» [16, с. 31]), орла («*орли* і померлі» [17, с. 241]), зозулі («*зозулення*, *пташа*» [17, с. 191]), голуба («*пригадую нас голубами*» [16, с. 150], «*крихких голубиних* зачать» [16, с. 164]), крука («*круки* колами» [16, с. 169]).

Художніми «атрибутами» семи свободи можемо вважати:

– човен («*човник* пливе в імлу» [17, с. 109], «*човник* пливе» [16, с. 118], «серце, мов *човник*» [16, с. 166], «днища *човнів* рибальських» [16, с. 170], «у *човниках* відлунь» [17, с. 196], «утлий *човник*» [17, с. 199]);

– крила («*крила* втомлені лелечі» [16, с. 7], «*крила* лишила назовні» [17, с. 130], «русла їхніх *крил*» [17, с. 135], «*крила* заховані» [17, с. 143], «*крила* проклюнулись» [17, с. 146], «в зіницях і на *крилах*» [17, с. 187], «перетворення – і *крила*» [17, с. 246]);

– політ («*воля польоту*» [17, с. 231], «закрию очі вже *польоті*» [17, с. 189]).

До речі, лірична героїня неодноразово говорить про те, що вона має крила: «*А ми з тобою – камені. Й крилаті*» [16, с. 161], «*Я між ними – одна із сущих, і я крилата*» [17, с. 175]. Це своєрідний вияв бажання переходу в іншу реальність, де вона нарешті може бути вільною (мабуть, через це неодноразово зринає локус неба: «сонце шукає у *небі* пари» [16, с. 42], «між *небом* і морем» [17, с. 111], «стоїш просто *неба*» [17, с. 118], «ніч під *небом*» [17, с. 130], «*дикє небо*» [17, с. 138] «*тихою темінню небо*»

[17, с. 139]). Проте іноді спостерігаємо текстову ситуацію, у якій мотив блукань – ментальний акт пошуку домівки, своїх коренів: «*Шукаю дім. Ключа при нім печать. / У тілі входу – таїна і тиша. / Тут народилась. Тут живі мовчать. / Тут скоро вмеру – і слова не залишу*» [16, с. 28].

У збірках «ДО ЕР» та «373» виразно постає топос дороги: «*тривання на дорозі разом*» [16, с. 10], «*мовчазні хіроманти доріг*» [16, с. 22], «*печаль – як дорога*» [16, с. 23], «*дороги, любові, битви*» [16, с. 45], «*залишки доріг*» [17, с. 49], «*тишу, дорогу і душу*» [17, с. 77], «*дорогу гори*» [17, с. 83], «*дорога зливи*» [17, с. 96], «*тільки дорога*» [17, с. 111], «*ввижається дорога*» [16, с. 155], «*дорога вгору*» [17, с. 160], «*дорога на схід*» [16, с. 163], «*далека дорога*» [16, с. 164], «*кров доріг і звитяг*» [17, с. 208]. Сема пошуку реалізується за рахунок дієслівних форм «шукати», «знайти»: «*шукати* для них середини» [16, с. 167], «*мене знайти*» [16, с. 50]. Щоб описати складність шляху, який необхідно подолати героїні для досягнення мети, авторка вводить художні деталі, що перегукуються із мотивом блукань: лабіринт («*Лабіринт западе в голе плато руки...*» [16, с. 9], «*Лабіринти дзеркал – іпостасі мене сумного*» [17, с. 24], «*Всі отруйні й вузькі лабіринти здобутих столиць – / Нам з тобою ніщо*» [17, с. 45], «*Я з ковчезу, де Ной. Лабіринти притулків порожніх*» [16, с. 49], «*Ми вічно разом, але над і під / Нас розділяє лабіринт ожини*» [16, с. 152]), коло («*Почнеться дорога, замкнувши себе у кола, / У рух по спіралі, по літері – до ніколи*» [16, с. 12], «*Гончарне коло обрїю – як грїх: / Все – на долоні, долі на поталу*» [17, с. 28], «*І ти з-перед часу ступатимеш – мною і ними – / Не маючи сили (чи мудрості?) колами йти*» [16, с. 42], «*З того боку осоння – навіяний пращами сніг / І зарубки, як шрами, на вкотре дев'ятому колі*» [16, с. 53], «*Що кола садів перекуто на втрачені сховки, / Що наші нашестя у них – як пташині сліди...*» [17, с. 68], «*Ще свіжа сорочка, і так замикається коло, / Як зашморг на шиї у спраглого*» [17, с. 86], «*Я навчилась, пройшовши всі кола душі і міста, / Замовкати словами – і жити уже не ними*» [17, с. 217]).

У поезії М. Кіяновської зринають бестіарні (зооморфні) образи, що перебувають у фокусі авторських інтенцій, зокрема образ вовка. А. Горбань зауважує: «Модель «я і вовк» відсилає до паралелей: 1) з міфом (профанне – сакральне, цей світ – потойбіччя; перевертання на вовка, порівняння з вовком у «Слові о пол-

ку Ігоревім», як і в пізніших легендах про козаків-характерників, співвідносно не лише з «хижим», а й із швидким і «віщим»: «сірим вовком по землі, сизим орлом під хмарами», «скачуть, як сірі вовки в полі», «скочив вовком до Немиги з Дудуток»); 2) із ритуалом (віддаленість від світу людей і повернення «додому», що супроводжується досягненням сакрального й сексуального, може прочитуватися як ініціація); 3) із казкою (від українського фольклору до «Червоного капелюшка»); 4) із літературою (колізія «природа – культура», зокрема в образах вовкулак)» [18, с. 2].

Образ вовка в ліриці М. Кіяновської не можна пов'язати з уособленням давнього традиційного культу бога війни [19, с. 200]. Натомість ми схилиємося до думки, що в збірках «ДО ЕР» та «373» художній світ авторки дотичний до світу потойбіччя, де вовк – це блукалець, для якого важлива свобода. Таке уявлення здається нам також досить традиційним, проте поетка з допомогою цього образу конструює три типи особистості: інстинктивної, наляканої, усамітненої («Безслідна і невидима, як вовк» [16, с. 4]; «Зазирає, як вовк, у зневіри скупі ополонку» [17, с. 71], «Я дивлюся в небо своїми очима вовчими» [16, с. 105], «І рудішає вовк, що над ранок біжить через степ» [16, с. 106], «Скидаю місяць на вовчу стежку» [16, с. 107], «Відпочинок назавсім. Горбаті осінні вовки / Перейдуть небесами і кануть у магму при сході» [16, с. 108] (спостерігаємо певну паралель із образами вірша «Осінні пси Карпат» В. Герасим'юка), «Лиш по-відьмацьки поцілую в шию – / І стану вовком» [16, с. 109], «І зорі завийють, неначе старі вовки» [16, с. 118]). Процес переходу в інший світ можна трактувати як спосіб ментального оновлення, що співвідноситься з емоційною пам'яттю та полягає у духовному очищенні. Просторова модель *потойбіччя* має і пряму номінацію: «обличчя мого *потойбіччя*» [16, с. 122], «*потойбічне* тривання» [16, с. 163], «*потойбічне* пташа» [16, с. 173].

Досить часто М. Кіяновська вибудовує образну структуру за допомогою біблеїзмів, які в образній системі й мотивній структурі набувають нових значеннєвих відтінків, реалізуються через особливості індивідуального поетичного світовідчуття. Мотив втечі й повернення, що на

ідейно-тематичному рівні взаємодіє із мотивом блукань, реалізується за допомогою засвоєних біблійних сюжетів: «У серпанку – потоп: дощ майбутній, як звук, – ніде. / Хтось зі свічкою йде – вечоріє – либонь, у втечу. / Безголові колони у місті сліпому, де / Як відлуння у храмі, піднімається в небо вечір» [16, с. 94], «І буде потоп. І стікатиме літо водою. / Душа з-поза тебе шукатиме інших садів. / Тривання скорбот. Порожнеча вигадуваль слів / У світі, де я народилась, щоб бути з тобою. / Та ти не повернешся раптом. Як завжди, як все. / Це сповнення знаків, пророцтв – і ковчегу без пари» [17, с. 58], «Великих повернень горстка, маленька жмінка / В потопі всесвітньому берег собі знайшла» [17, с. 164] (легенда про Всесвітній потоп, лексеми «вечір», «сад» та «берег» опиняються у центрі художньої ситуації і виконують локальну функцію), «Віттар – як наперсток: загубиш – і біль розіпне. / У кожному дюїмі скорботи – колючки і жала. / Я Єва була. Я тоді при струмкові лежала, / А він все втікав, тільки раз упіймавши мене» [16, с. 156] (легенда про Адама і Єву), «Прийми її – як кожну з волосин, / Що ні від чого не рятують наче... / Вона така, як трохи блудний син, / Що раптом повертається і плаче» [17, с. 194] (притча про блудного сина). Зважаючи на це, в ліриці М. Кіяновської простежуються риси художнього неоміфологізму: коли в центрі опиняється дотичний до мотиву блукань усталений образ або сюжет (подібний до «ядра» мотиву [15, с. 34]), поетка реконструює міфологеми й нашаровує власні художні інтерпретації.

Висновки і пропозиції. Таким чином, у збірках «ДО ЕР» та «373» мотив блукань розгортається навколо сем свободи й пошуку, існує за рахунок кореляцій лексем на позначення руху, що в контексті світоглядної парадигми авторки набувають символічного значення, а також у смислових співвідношеннях, які передбачаються механізмом творення художньої реальності. В загальній мотивній структурі мотив блукань тематично пов'язаний із біблійними образами та мотивами кохання, втечі й повернення, несе в собі інтертекстуальне підґрунтя, що сприяє художньому конструюванню авторських міфів, котрі можуть бути матеріалом для подальших досліджень.

Список використаної літератури:

1. Андрусяк І. Міто(собою)наповнення, «в якого усе навпаки» / Іван Андрусяк // Літпроцесія. Рецензії, есеї, статті. – Донецьк : OST, 2002. – С. 16–18.
2. Галета О. Жіночий текст як тіло і тло: поезія Маріанни Кіяновської / Олена Галета // Гендер і культура. – К. : Факт, 2001. – С. 81–93.
3. Лебединцева Н. Образ жінки-войовниці в творчості О. Галети та М. Кіяновської / Наталія Лебединцева // Наукові праці. – Т. 29. – Вип. 16. Філологія. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2004. – С. 86–89.
4. Погребна В. Гендерні моделі ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіяновської, М. Савки / Вікторія Погребна // Гендерні студії в літературознавстві : [навч. посіб.] ; упоряд. В. Погребна. – Запоріжжя, 2008. – С. 130–138.
5. Шаф О. Фемінні мотиви в поезії Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Звичайна мова») / Ольга Шаф [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Litobr/2010_18/186_189.pdf.
6. Деркачова О. Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А. Охрімовича) / Ольга Деркачова // Слово і Час. – 2005. – № 12. – С. 22–27.
7. Купріян О. Двосічна поезія Маріанни Кіяновської // ЛітАкцент. – К. : Темпора, 2008. – Вип. 1. – С. 451–453.
8. Соловей О. Молитви на щодень / Олег Соловей // Буквоїд [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/02/05/073606.html>.
9. Дроздовський Д. «Я сьома сама» / Дмитро Дроздовський // Друг читача [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/38962/.
10. Білецька Н. Поетичне коло Маріанни Кіяновської / Наталія Білецька [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://starylev.com.ua/club/article/poetychne-kolo-marianny-kiyanovskoyi>.
11. Голобородько Я. Тембри ліричного вокалу (Про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку) / Ярослав Голобородько // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 226–227.
12. Котик-Чубінська М. Багатоголосся поезії Маріанни Кіяновської / Марія Котик-Чубінська // ЛітАкцент [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2013/04/03/bahatoholossja-poeziji-marianny-kiyanovskoji/>.
13. Савка М. Алогізми і парадокси чи шлях чіткої логіки (Збірка поезій Маріанни Кіяновської «Інкарнація») / Мар'яна Савка // Молода нація. – 1998. – № 9. – С. 144–147.
14. Пастух Б. НОМО DUPLEX / Богдан Пастух // ZBRUC [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zbruc.eu/node/34751>.
15. Тимченко А. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / А. Тимченко ; ХНУ імені В.Н. Каразіна. – Х., 2010. – 209 с.
16. Кіяновська М. ДО ЕР / Маріанна Кіяновська. – Львів : Піраміда, 2014. – 200 с.
17. Кіяновська М. 373 / Маріанна Кіяновська. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. – 258 с.
18. Горбань А. Чотири «рецепти» прочитання тексту / Анфіса Горбань [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/6888/1/%D0%90%D0%BD%D1%84%D1%96%D1%81%D0%B0%20%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D1%8C.PDF>.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. Токарев [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rghost.ru/42572394>.

Карач А. В. Мотив блужданий в лирике Марианны Кияновской

В статье определены особенности разворачивания мотива блужданий в лирике М. Кияновской. Проанализирована специфика его функционирования в общей мотивной структуре. Выяснено, что лирике автора присущи черты художественного неомифологизма.

Ключевые слова: мотив блужданий, Кияновская, мотивная структура, художественный неомифологизм.

Karach A. Motif of wandering in the lyrics of Marianna Kiyanskaya

In the article are determined the features of the development of the motif of wandering in the lyrics of M. Kiyanskaya. In the work is analyzed the particularity of its functioning in the general motif structure. Also there are marked the intrinsic characteristics of artistic neomythologism.

Key words: motif of wandering, Kiyanskaya, motif structure, artistic neomythologism.

Ю. В. Малафай

викладач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури
Класичного приватного університету

РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ ВЕЛИКОГО БАРДА ЯК ОБ'ЄКТ ПОЛЕМІКИ У ШЕКСПІРОЗНАВСТВІ

У статті здійснено аналітичний огляд шекспірознавчих праць, присвячених широкому колу проблем, пов'язаних із релігійними аспектами життя Великого Барда. Шекспірознавці й досі ведуть дискусії з приводу того, ким був В. Шекспір: католиком, протестантом, язичником чи взагалі атеїстом? Ця розвідка покликана систематизувати наявну інформацію і дослідницькі версії.

Ключові слова: Вільям Шекспір, Реформація, релігія, шекспірознавство, наукова полеміка.

Постановка проблеми. Питання релігійних поглядів Вільяма Шекспіра відкриває широкий простір для дискусій. Сама літературна доба, в контексті якої розгорталася творчість Великого Барда, була сповнена радикальних зсувів у житті тогочасного суспільства, значною мірою це торкнулось і релігійної сфери. В Англії паралельно з процесом Реформації, що призвів до послаблення влади Риму і позицій католицизму, відбувалося зростання суто ренесансних тенденцій – заглиблення у культурні надра античного світу з його світосприйняттям і вільнодумством. Культ античності поєднувався з антропоцентризмом та індивідуалізмом, що простежується і у творчості В. Шекспіра.

У своїх творах Великий Бард поєднує як очевидні, так і завуальовані посилання на елементи різних вірувань та теологічних переконань суспільства, послуговуючись багатограним комплексом світосприйняття цивілізації. Усі ці елементи гармонійно поєднуються у цілісній картині людського життя, створеній В. Шекспіром. У цьому і виявляється титанізм, властивий особистості Барда, який постає у ролі деміурга людських долі, принаймні на літературному терені.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Шекспірознавці й досі ведуть дискусії з приводу того, якими були релігійні переконання В. Шекспіра, був він католиком, протестантом, язичником чи взагалі атеїстом. Це питання неодноразово поставало у фокусі наукових досліджень, про що свідчать праці Г. Мутчмана і К. Вентерсдорфа (1952 р.) [13], Д. Деніелла (2001 р.) [6], Р. Вілсона (2004 р.) [17] та ін.

У творчості Великого Барда спостерігається активна взаємодія різнохарактерних компонентів, що і формує систему ідей, образів і мотивів, синтезованих із загальнолюдського світоглядного надбання, тому метою статті є аналітичний огляд шекспірознавчих праць і систематизація ключових позицій у полеміці щодо релігійних поглядів В. Шекспіра.

Виклад основного матеріалу. В англійському суспільстві доби Відродження релігійні ідеї і концепти доволі активно інтегрувались у літературну творчість. Поширення текстів Святого Письма у перекладах англійською мовою [3] сприяло активному запозиченню мотивів, образів та цитат, їх використанню у мистецтві слова. Водночас плоди літературної творчості, зокрема трактати і памфлети, часто були джерелом аргументаційного матеріалу у полеміці на релігійну тематику. Так, можна згадати славнозвісну війну памфлетів, яка, як відомо, стала уособленням суперечок між консервативними пуританами і прогресивними англіканцями на предмет функціонування літературного мистецтва в духовному та культурному житті суспільства. Подібні протистояння позначились і на діяльності В. Шекспіра, адже відомо, що одним з основних пунктів, з приводу яких висловлювали своє невдоволення пуритани, був театр. На їхню думку, істинні християни не повинні були брати участь у подібних розвагах, що розбещували людську душу, забруднюючи її та передаючи на розтерзання Дияволу.

Очевидним є те, що В. Шекспір не підтримував пуританську позицію самообмежування у цілях «порятунку душі», будучи активним на театральному терені. Американський науковець

Г. Тейлор зазначає, що англійський театр тих часів мав зовсім не католицький чи протестантський, а радше язичницький характер [16, с. 14]. П'єси англійського генія є тим самим утіленням ренесансного тяжіння до християнського гуманізму, представники якого поєднували античні топоси, мотиви, образи з аксіологічними уявленнями Нового Завіту, високо поцінювали мистецтво у цілому і літературу зокрема.

Орієнтованість тематики на твори античних авторів гармонійно поєднується і з пластом християнських вірувань, адже, за словами Л. Баркана, В. Шекспір знав Овідія так само добре, як і Біблію [16, с. 15]. Г. Тейлор наголошує, що хоча В. Шекспір і не писав християнської поезії, але абсолютно точно він писав релігійну [16, с. 15]. Вважаємо, що творчість Великого Барда є власне комплексом різнохарактерних уявлень, що синтезують у собі як християнські, так і язичницькі вірування.

Поєднання доволі різнорідних за своїм генезисом уявлень про життя, природу, потойбіччя не може не викликати здивування, адже воно засвідчує дивовижну обізнаність англійського генія в античності, християнстві, язичництві, фольклорі і літературі. Крім того, світоглядний синкретизм у творах Великого Барда надзвичайно гармонічний і нештучний. Як майстер репрезентації внутрішніх переживань, моральних вагань і духовного розвитку В. Шекспір у своїх творах не просто розповідає про плін життя, перипетії і колізії долі. Він відтворює людську душу у текстуальній формі, показує читачеві проекцію буття, у якій немає місця для чітких меж, зокрема в питаннях релігії. Життя занадто неоднозначне, щоб вписуватись у конкретні догматичні рамки: які б процеси не відбувались у соціокультурному та релігійному житті, нове завжди буде співіснувати зі старим: щойно народжені теологічні уявлення чи релігійні концепції будуть поєднуватись із тим світоглядом, що став уже традиційним, а християнське завжди буде йти поряд із язичницьким. Суспільство часів В. Шекспіра вже не вірило в існування Зевса, Посейдона, титанів та переставало вважати Землю плоским шматком землі, що стоїть на трьох слонах, однак усе це й досі не втрачало привабливості, а залишалося невичерпним джерелом натхнення і сюжетів. Мистецтво доби Відродження є уособленням синкретизму античного, середньовічного і новочасного, тому і творчість Великого Барда не стала винятком.

Хоча світоглядний синкретизм у творчості

Великого Барда є очевидним, цього не можна сказати про релігійні вподобання англійського драматурга. Так, це питання стало об'єктом наукової полеміки дослідників біографії та творчості В. Шекспіра.

У XX – на початку XXI століть з'явилась велика кількість шекспірознавчих праць, автори яких наголошують на тому, що В. Шекспір був католиком з огляду на його походження та особливості творчості. Згідно з теорією О. Бейкера, сформульованою у «Шекспірівському Йоркширі» (1937 р.), Вільям Шекспір під ім'ям Вільяма Шекшафта (дослідники вважають, що це прізвище-псевдонім, який прийняв В. Шекспір; Shakeshafte і Shakespeare – синоніми, оскільки семантичне значення цих прізвищ одне – потрясаючий списом) був шкільним учителем у маєтках католиків Хогтонів у Ланкаширі у ті роки, коли виїхав із Стретфорда, але ще не з'явився у Лондоні [2]. Існують припущення, що В. Шекспір зустрічався у Ланкаширі з єзуїтом Едмундом Кемпіоном, експертом із драматичного мистецтва [12, с. 120]. Ця гіпотеза була підтримана Е. Чемберсом у «Shakespearean gleanings» (1944 р.) [5].

Англійський священик і письменник Крістофер Девлін у своєму есе «Shakespeare's Faith» наполягає на тому, що В. Шекспір народився і ріс у родині католиків та в атмосфері абсолютної причетності до католицької обрядності і віри. Він розглядає різні аргументи на користь цього і відзначає вірогідність того, що фінансові проблеми в родині драматурга розпочалися саме під час активізації реформаційного процесу в англійській церкві [7, с. 12–13]. Крім того, директором школи, в якій вірогідно навчався майбутній драматург, саме у той проміжок часу був активний прокатолик Саймон Гант [7, с. 16].

У більш сучасних дослідженнях Е. Семса (1995 р.) [14] та Е. Хонігмена (1998 р.) [8] автори теж зазначають, що В. Шекспір був вихований католиком, бо народився він лише через кілька років після проголошення протестантизму як офіційної англійської релігії. У статті «Релігія в Ардені» (2001 р.) П. Мілвард базується на висновку про те, що ліс в Ардені у комедії В. Шекспіра «Як вам це сподобається» розташований не у французьких Арденнах, а поблизу Стретфорда-на-Ейвоні. Тому науковець досліджує особливості Шекспірового віросповідання, пов'язуючи його з релігійною ситуацією в Ардені та відповідним чином аналізуючи комедію «Як вам це сподобається». Дослідник робить

висновок, що В. Шекспір, як і його родина, був прихильником «старої», католицької віри ("the old faith") [12, с. 116]. Так, Джейн Кінглі-Сміт у своєму дослідженні мотиву вигнання у житті і творчості Шекспіра розглядає припущення про те, що саме через свою католицьку віру Великий Бард зазнав вигнання (морального та фізичного) з Ворвікширу, що стало причиною його переїзду до Лондона [11, с. 5–7].

Однак далеко не всі шекспірознавці поділяють подібні переконання щодо релігійних поглядів В. Шекспіра. Як зазначає О. Селезінка, архієпископ Тренч, Ч. Вордсворт, Н. Дрейк, К. Оріордан, Д. Деніелл вважають, що В. Шекспір був англіканського віросповідання [1]. За словами Р. Фолкса, у проповідях, виголошених архієпископом Тренчем та єпископом Ч. Вордсвортом з нагоди 300-річного ювілею до Дня народження В. Шекспіра, англійського поета приписують до титанів Реформації, національних англійських героїв та «протестантів англійського віросповідання» [8, с. 87].

Дослідник Д. Деніелл переконаний, що життя В. Шекспіра пройшло в оточенні людей, більшість з яких були протестантами, в той час у деяких домах на північному заході ще здійснювалися приховані меси та розповсюджувалась католицька література. Проте кожна парафія в Англії та Уельсі, включаючи рідне місто В. Шекспіра, офіційно використовувала протестантські молитовники [6, с. 2].

Певну цікавість викликає оригінальність дослідницьких пошуків американця Д. Беша, який намагається виявити ті грані особистості Великого Барда, які тривалий час залишалися невідомими чи мало проясненими. Зокрема, у своїй праці "The Hidden Shakespeare" (1994 р.) [4] автор намагається обґрунтувати припущення, що В. Шекспір був прихованим євреєм. І хоча деякі аргументи дослідника виглядають дещо штучними, його ракурс погляду на походження англійського драматурга є вартим розгляду.

На нашу думку, очевидним є той факт, що католицька віра і католицьке оточення однозначно мали свій вплив на формування свідомості автора. Навіть якщо сам В. Шекспір не був активним прихильником католицизму, атмосфера дитинства і юнацтва певною мірою були визначними для нього як для поета і драматурга.

На переконання вітчизняного дослідника О. Селезінки, В. Шекспір був «християнином, який толерантно ставився до різних релігійних вірувань» [1]. Він був сином свого часу, віруючою людиною, яка написала у заповіті: «Я віддаю свою Душу у руки Бога, мого Творця; сподіва-

ючись і вірячи з упевненістю, що тільки завдяки заслугам Ісуса Христа, мого Спасителя, можу стати учасником життя вічного; і моє Тіло йде у прах, із якого воно створено» [18, с. 11].

Ця позиція суголосна з думкою американського професора Т. Болдвіна, що В. Шекспір був людиною зі світлим розумом, яка воліла бачити обидві сторони питання та зневажала «нетолерантність» (distolerance) у будь-якому з її проявів [7, с. 16].

Особливу цікавість викликають питання, які виводять релігійний світогляд В. Шекспіра за межі християнської парадигми. Серед них стаття Дж. Сантаяни "The Absence of Religion in Shakespeare" (2000 р.) [15]. На противагу переконанню у релігійній цілеспрямованості автора дослідникам, Дж. Сантаяна пропонує гіпотезу про те, що В. Шекспір уникав наповнення своїх текстів суто релігійними алюзіями. Великий Бард намагався розглянути високі, абстрактні аспекти життя особистості і життя соціуму, а для цього необхідно було трансформувати замисел у площину героїчну, міфологічну. Дж. Сантаяна наполягає на тому, що з причин історичного і соціального контекстів у В. Шекспіра не було можливості вибрати інший, нехристиянський культ [15]. Автор статті стверджує, що В. Шекспір вирізняється з-поміж поетів доби Відродження відсутністю певної філософії та релігії. «У його драмі немає стійких уявлень про які-небудь сили, природні чи моральні, що перевершують можливості смертних» [15].

Англійський письменник і літературний критик О. Гакслі у відповідь на статтю Дж. Сантаяни написав есе "Shakespeare and Religion" [10], в якому не погоджується з твердженнями про відсутність релігійних інтенцій у творчості англійського драматурга. О. Гакслі висловлює захоплення тим, наскільки багатогранною й обізнаною у людських пристрастях була постань В. Шекспіра. Критик припускає, що обізнаність Великого Барда поширювалась і на релігійну сферу, і навіть є імовірність того, що він пережив певну духовну кризу, «сутінки космічного відчаю» (подібну кризу свого часу переживали і Л. Толстой, і Ч. Діккенс). На думку О. Гакслі, якщо такі події справді мали місце в житті В. Шекспіра, то він усе ж зміг віднайти «творче заспокоєння» і використати весь отриманий досвід як «будівний матеріал» для своїх подальших трагедій і романтичних п'єс, сповнених «атмосфери примирення, прощення і впевненості в тому, що, незважаючи на свід-

чення про зворотнє, на небі є Бог, а у світі – порядок» [10].

Висновки і пропозиції. Особливістю творчості В. Шекспіра є те, що в його текстах важко віднайти чітко фіксовану орієнтацію на певну теософську доктрину і прив'язати його до конкретної конфесії. У нього простежується певний синтез різнорідних елементів, який може бути проявом релігійного синкретизму, у шекспірознавчій полеміці щодо цього питання навряд чи можливо сказати «останнє» слово. Вважаємо, що ціннісною домінантою світоглядних уявлень В. Шекспіра був саме християнський гуманізм, що і знайшло своє відображення у його творчості.

Список використаної літератури:

1. Селезінка О.М. Біблійні алюзії в шекспірознавчому дискурсі / О.М. Селезінка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21CO M=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_ FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/ Mik_2013_16_1_25.pdf.
2. Селезінка О.М. Періоди дослідження шекспірівських біблійних алюзій / О.М. Селезінка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sworld.com.ua/konfer30/607.pdf>.
3. Basch D. The Hidden Shakespeare / David Basch. – Revelatory Press, 1994. – 111 p.
4. Chambers E.K. Shakespearean gleanings / E.K. Chambers. – London : Oxford University Press, 1944. – 147 p.
5. Daniell D. Shakespeare and the Protestant Mind / D. Daniell // Shakespeare Survey. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – №54. – P.1–12.
6. Devlin Ch. Shakespeare's Faith / Christopher Devlin // Hamlet's Divinity and other essays by Christopher Devlin with an introduction by C.V. Wedgwood. – Carbondale – Illinois : Southern Illinois University Press, 1964. – P. 11–29.
7. Foulkes R. Archbishop Trench's Tercentenary Sermon / R. Foulkes // Shakespeare Survey. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – No 54. – P. 80–88.
8. Honigmann E.A.J. Shakespeare: The Lost Years / E.A.J. Honigmann. – Manchester : Manchester University Press, 1998. – 172 p.
9. Huxley A. Shakespeare and Religion / Aldous Huxley [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.sirbacon.org/links/huxley2.htm>.
10. Kingsley-Smith J. Shakespeare's Drama of Exile / Jane Kingsley-Smith. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003. – 237 p.
11. Milward P. Religion in Arden / P. Milward // Shakespeare Survey. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – No 54. – P. 115–121.
12. Mutschmann H. Shakespeare and Catholicism / H. Mutschmann, K. Wentersdorf. – New York : Sheed and Ward, 1952. – 446 p.
13. Sams E. The Real Shakespeare: Retrieving the Early years, 1564–1594 / Eric Sams. – New Heaven : Yale University Press, 1995. – 256 p.
14. Santayana G. The absence of religion in Shakespeare / George Santayana // Interpretation of poetry and religion [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.iupui.edu/~santedit/sant/wp-content/uploads/2015/05/Interpretations-of-Poetry-and-Religion.pdf>.
15. Taylor G. Divine [...] senses / G. Taylor // Shakespeare Survey. Shakespeare and Religions. – 2001. – No 54. – P. 13–30.
16. Wilson R. Secret Shakespeare / Richard Wilson. – Manchester – New York : Manchester University Press, 2004. – 326 p.
17. Wordsworth Ch. Of Noticeable Forms of Speech in the English Bible found also in Shakespeare / Ch. Wordsworth // Shakespeare and the Bible. – London : Smith, Elder, and Co., 1864. – P. 9–27.

Малафай Ю. В. Религиозные взгляды Великого Барда как объект полемики в шекспироведении

В статье осуществлен анализ шекспироведческих исследований, посвященных широкому кругу проблем, связанных с религиозными аспектами жизни Великого Барда. Шекспироведы до сих пор ведут дискуссии по поводу того, кем был У. Шекспир: католиком, протестантом, язычником или же атеистом? Эта статья призвана систематизировать имеющуюся информацию и исследовательские версии.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, Реформация, религия, шекспироведение, научная полемика.

Malafai Y. Religious views of the Great Bard as an object of polemic in the Shakespearean studies

This paper provides an analytical review of the investigations on a wide range of problems associated with the religious aspects of the Great Bard's life. Shakespearean scholars are still debating on the question whether Shakespeare was a catholic, a protestant, a pagan, or even an atheist, so this paper aims to systematize available information and researching versions.

Key words: William Shakespeare, Reformation, religion, Shakespearean studies, scientific polemic.

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821.161.1- 994.09

Т. П. Ворова

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры иностранных языков для социально-экономических специальностей
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара

СВОЕОБРАЗИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В СКАЗКЕ П. П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК»

Рассматривается специфика изображения художественного мира сказки П. П. Ершова «Конек-горбунок»; анализируются модели поведения персонажей-выходцев из крестьянской/дворянской среды, при этом основное внимание фокусируется на особенностях репрезентации психотипа личности главного героя Ивана и полярных ему поведенческих характеристиках второстепенных действующих лиц; исследуется специфическая структура сказочного социума.

Ключевые слова: психотип личности, кодекс морально-этических принципов, поведенческие модели.

Постановка проблемы. Истории русской литературы хорошо известны примеры сложной судьбы неординарных произведений, снижавших у читателей громкую славу при первоначальном появлении в свет, но впоследствии несправедливо преданных забвению современниками. К числу таких произведений принадлежит популярное стихотворное сочинение П.П. Ершова «Конек-горбунок» (1834 г.), сразу же прославившее имя своего создателя, но впоследствии из-за строгих цензурных ограничений и несправедливых нападок литературных критиков подвергнувшееся гонениям и запрету на публикацию.

Анализ исследований, относящихся к сказке П.П. Ершова, выявляет их направленность на решение вопроса о связях данного произведения с возможными фольклорными источниками (М.К. Азадовский [1], И.П. Лупанова [4] и др.), изучение художественных достоинств сказки (Л.В. Дереза [2], Л.А. Фролова [9] и др.) или же обращенность к личности самого автора (А.П. Толстяков [8] и др.). Однако мимо фокуса внимания литературоведов ускользнула возможность интерпретации художественного

текста сказки в качестве полотна, иллюстрирующего определенную модель поведения основных героев (в сочетании с особенностями психотипа их личности), которые обитают в определенной социальной среде.

Цель статьи. Задачей настоящей работы является выделение предположительно нового ракурса трактования сказки о «Коньке-горбунке» П.П. Ершова с учетом анализа бытового и психологического планов, задействованных в повествовательной ткани произведения, базовых характеристик главных действующих лиц и информационного пласта о социальном устройстве общества, в котором разворачивается основное действие.

Изложение основного материала. В сказке задействована сложная и разветвленная система действующих лиц, подразделяющихся на: 1) статичных или безымянных (царь, его подчиненные, миряне); 2) имеющих имена собственные (старик-крестьянин Петр с тремя сыновьями Данилой, Гаврилой, Иваном); 3) оккультные персонажи (белая кобылица, Конек-горбунок, Жар-птица, Царь-девица, Месяц Месяцович, Чудо-юдо рыба кит). Сказка состоит из трех частей, из которых в первых двух отображается бытовой план (структура социума), тогда как

основное содержание третьей части базируется на эзотерическом контексте (в данной работе не рассматривается).

Повествование построено на описании жизни крестьянской семьи – отца и троих сыновей, из которых двое старших – умные (т.е. типичные представители своей социальной касты), а третий – дурак (т.е. нестандартный по своему поведению и уже потому предначертанный покинуть родовое гнездо герой). Данные персонажи относятся к зажиточным селянам (в столице «пшеницу продавали, / Деньги счетом принимали / И с набитою сумой / Возвращались домой» [7, с. 96]), живущих без угрозы нужды, однако воров и воровства как реально существующего социального явления в семье опасаются, поэтому братья вынуждены по очереди ночами сторожить хлеб, чтобы «Злого вора подстеречь» [7, с. 96] (а позднее даже спальник-боярин не погнушается украсть перо Жар-птицы у Ивана, чтобы подставить «молокососа» царю). Да и сами братья не прочь присвоить чужое добро, считая для себя позволительным украсть двух красавцев-жеребцов у собственного брата, мотивируя это тем, что младший Ваня – дурак, и на этом основании умным Даниле и Гавриле кони нужнее. При этом братья крадут не от нужды – для них это дополнительный повод погулять и повеселиться за чужой счет: «Деньги ровно поделим. / А с деньжонками, сам знаешь, / И попьешь, и погуляешь. / Только хлопни по мешку» [7, с. 103], поэтому «Взяли двух коней тайком / И отправились тишком» [выделено нами. – Т.В.] [7, с. 104].

Воровство неизбежно связано с враньем, служащим оправданием данного социально осуждаемого действия. Уличив братьев в содеянной краже, Ваня укоряет их: «Стыдно, братья, воровать! / Хоть Ивана вы умнее, / Да Иван-то вас честнее: / Он у вас коней не крал» [7, с. 105]. Пойманные с поличным и вынужденные извиняться, братья отвечают, «корчась», категорически отвергая наличие корысти в своем поведении: хозяйство большое, отца надо содержать, да и меньшому брату обновка не помешает; а Ваня честен и доверчив: последний довод о содержании отца особенно убедителен для героя, вынуждая к согласию с доводами братьев («Ну, коль этак, так <...> продайте / Златогривых два коня» [7, с. 106]). Следует отметить культ почитания родителей в семье: Ваня может игнорировать братьев, но к указаниям отца относится внимательно («ка-

раул держать идет» [7, с. 99] только после отцовской просьбы, да и братьев прощает после их упоминания о немощном старике: «Работать уже не может. / А ведь надо ж мыкать век» [7, с. 105]; да и Данило с Гаврилой уезжают из дома только с благословением отца). Между собой (в качестве товарищей по рискованному предприятию) братья откровенны и честны: после продажи коней деньгами «дружно поделились, / Оба враз они женились, / Стали жить да поживать, / Да Ивана поминать» [7, с. 112]. Данные действия характеризуют их как людей не агрессивных и покладистых, соблюдающих достигнутый договор, однако это опять же поведенческий шаблон для «умных», что в сказке равнозначно понятию типичных, стандартных людей, похожих на всех окружающих. А Ваня-дурак выпадает из устоявшейся модели поведения, поэтому с ним не особенно церемонятся; но как раз такой подход приводит героя к наилучшему из всех возможных результатов: он достигает успеха, действуя против устоявшихся моральных правил и потому не вписываясь в программу лукавого, хитроватого, вороватого, жуликоватого крестьянина (данные характеристики определяют групповой портрет братьев и подобных им людей), вследствие чего жизнь выталкивает Ваню из сельской глубинки на более высокий социальный уровень – в царские палаты град-столицы.

Во дворце поведение главного героя также выходит за грани устоявшихся штампов и программ: он исправно выполняет свою работу, не вмешивается в дела других, не строит козней, не подставляет кого-либо под гнев царя ради собственной выгоды, не участвует в заговорах, не ворует, честно выполняет свои обязательства, не заглядывается на чужих невест, не лжет, не крадет, не пьет, не выбалтывает секреты – и за все эти положительные качества его считают дураком. Но следование такому морально-этическому кодексу делает в конце концов из Вани-дурака Ивана-царя, в образе которого вроде бы «дурацкие», «неумные» качества и выходящие за рамки общепринятых нормы поведения получают достойное, закономерное, справедливое завершение и долгожданное вознаграждение через достижение царского статуса.

Описание героев было бы неполным, если не упомянуть о пьянстве и обмане как социальных явлениях. Обманывают членов семьи оба брата о честном исполнении ночного дежур-

ства (за что получают незаслуженную похвалу отца), обманывает Ваню отец, заставляя идти в ночной дозор (обещая купить «лукбков», дать «гороху и бобов», однако же своего обещания не выполняет), скрытничает Ваня, фантазируя о ночной встрече с чертом (с целью сохранения тайны о волшебном трофее – чудесной кобылице, интуитивно защищая ее тем самым от завистливых взоров братьев), обманывают братья Ваню, пытаясь оправдать кражу его коней; плетет интриги спальник-боярин, вводя в заблуждение царя о фальшивых обещаниях Ивана добыть Жар-птицу и Царь-девицу. На рынке град-столицы присутствуют особые государевы служащие («надсмотрщики»), чьей главной функцией является «сидеть / Подле лавок и смотреть, / Чтобы не было содому, / Ни давежа, ни погрому, / И чтобы никой урод / Не обманывал народ» [7, с. 108], что подтверждает наличие очевидной проблемы обмана, обсчета, воровства, которую следует решать на государственном уровне, а нечестность в отношениях купец/покупатель оплачивается соответствующей мздой тем же государевым людям («Покупальщики идут, / У гостей товар берут, / Гости денежки считают / Да надсмотрщикам мигают» [7, с. 108]). В противоположность им честно исполняет обещания, данные Ване, Кит Китович, а впоследствии действительно реализуется вещее пророчество Месяца Месячовича относительно того же главного героя. Во всех случаях честность связана с оккультными героями, а обман – со статичными, низовыми и безымянными персонажами сказки.

В произведении неоднократно текстуально подтверждается существование бытового пьянства в качестве типичного социального явления в повседневной жизни братьев Ивана: «Раз Данило / (В праздник, помнится, то было), / Натянувшись зельно пьян, / Затащился в балаган» [7, с. 102]; братья крадут коней, предвкушая, что опять же на вырученные деньги «И попьешь, и погуляешь» [7, с. 103]. По пути в столицу на привале братья в очередной раз «Опохмелились немножко / И пошли, что боже даст, / Кто во что из них горазд» [7, с. 106] (пьяное поведение непредсказуемо). Наконец, после продажи коней те же братья на радостях опять выпили («постучали ендовой») и только после этого возвратились домой. Таким образом, братья – заземленные, прагматичные, упрямые, завистливые, вороватые, нагловатые, бранчливые и нечестные; шаблон поведения данных героев

подпадает под категорию «умных» людей. Ваня является антиподом братьям: благородный, доверчивый, честный, энергичный, жизнерадостный, оптимистичный, ведущий трезвый образ жизни, умеющий добиваться поставленной цели. Регулярно упоминается его специфическая танцующая походка: «Руки в боки подпирает / И с прискоккой, словно пан, / Боком входит» [7, с. 104]; иногда герой чересчур эмоционально воспринимает собственные просчеты и ошибки, поэтому плачет в критические минуты жизни или при неудаче, что является несколько нестандартным образцом поведения молодого человека. Перечисленные характеристики обрисовывают модель поведения «дурака».

Не вписываясь в среднестатистический портрет обывателя в царском дворце, Ваня быстро наживает недоброжелателя в лице своего предшественника – спальника, чья нелюбовь к герою обусловлена, в первую очередь, его происхождением: Ваня – из простонародья, а его противник-«плут» – выходец из бояр, тщательно скрывающий «лукавство»: он злится из-за потери царских милостей, обдумывая план «пришлеца / Потурить вон из дворца» [7, с. 114], и посредством доноса готов беспочвенно очернить Ваню перед царем (царь прямо указывает своему стремянному суть конфликта: «На тебя донос, Ванюша» [7, с. 127]). С целью подбора компромата спальник активно подслушивает и подсматривает, отслеживая возможные промахи и ошибки Вани, намереваясь даже убить своего соперника для удаления «неумойки» из дворца: «Дай-ка я подкараулю, / А нешто, так я и пулю, / Не смигнув, умею слить, – / Лишь бы дурня уходить. / Донесу я в думе царской, / Что конюший государской – / Басурманин, ворожей, / Чернокнижник и злодей; / Что он с бесом хлеб-соль водит, / В церковь божию не ходит, / Католицкой держит крест / И постами мясо ест» [7, с. 114–115]. Это готовый портрет доносчика, тайно выведывающего секреты других, но при этом притворяющегося «глухим, близоруким и немым». А не вникающий в суть дела царь легко впадает в гнев и скор на расправу («Ты поплатишься со мной: / На правез – в решетку – на кол! / Вон, холоп!» [7, с. 120]). Данные примеры указывают на типичность козней, доносов, злопыхательства, интриг во дворце в стремлении заслужить благосклонность царя за счет расправы с более удачливым соперником.

В задействованном в сказке описании социального устройства несомненно узнается

государство во главе с царем; причем право на престол совсем не обязательно передается по наследству, и статус правителя может быть получен в результате прямых демократических выборов. Так, Иван становится государем после женитьбы на Царь-девице, которая, в свою очередь, не совсем легитимно унаследовала трон, т.к. на момент смерти старого царя она все еще пребывала на правах его невесты, а не законной супруги. Далеко не последнюю роль в процессе легитимизации нового правителя играет народ. После смерти царя в финале сказки Царь-девица решает проблему власти путем простого обращения («вещает») ко всем присутствующим, откровенно предлагая свою кандидатуру в качестве единственно возможной: «Царь велел вам долго жить! / Я хочу царицей быть. / Люба ль я вам? отвечайте! / Если любя, то признайте / Володетелем всего – / И супруга моего!» / Тут царица замолчала, / На Ивана показала. / «Люба, любя! – все кричат. – / За тебя хоть в самый ад! / Твоего ради талана / Признаем царя Ивана!» [7, с. 155]. После этого имя собственное героя уже не используется, в здравницах подвыпившего народа (очередное напоминание о пьянстве) звучит обобщенное: «Здравствуй, царь наш со царицей! / С распрекрасной Царь-девицей!» [7, с. 155], идентифицируя тем самым героя в качестве нового главы царства-государства.

Выводы и предложения. Таким образом, можно вывести заключение, что в сказке П.П. Ершова «Конек-горбунок» на примерах главных героев прослеживается воплощение двух полярных психотипов личности (Ваня и противостоящие ему персонажи) на основе комплекса базовых качеств, противоположных по своим характеристикам (умный/дурак, честный/лживый, хитрец/простак, вороватый/неподкупный, угодливый/гордый и т.п.). Действие сказочного повествования разворачива-

ется в стабильном обществе (основа которого зиждется на зажиточных семьях с крепкими родственными узами), его представители обладают набором неких социальных пороков (воровство, пьянство, мздоимство, распространение козней, сплетен, провокаций против неугодных лиц); вместе с тем несомненен факт, что выходец из социальных низов имеет шанс быть избранным государственным правителем.

Список использованной литературы:

1. Азадовский М.К. Литература и фольклор / М.К. Азадовский. – Л. : ГИХЛ, 1938. – 297 с.
2. Дереза Л.В. Русская литературная сказка первой половины XIX века : [монография] / Л.В. Дереза. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетров. ун-ту, 2001.
3. Лукошкова О.И. Система наименований персонажей в русской народной и литературной сказках первой половины XIX века (на материале произведений В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, П.П. Ершова) / О.И. Лукошкова. – Тюмень, 2000. – 156 с.
4. Лупанова И.П. Фольклорные основы сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок» / И.П. Лупанова // Ученые записки Петрозаводского университета. Серия «Исторические и филологические науки». – 1957. – Т. VI. – Вып. 1. – 192 с.
5. Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки / Э.В. Померанцева. – М. : Наука, 1965. – 126 с.
6. Синявский А.Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры / А.Д. Синявский. – М. : Аграф, 2001. – 464 с.
7. Сказки русских писателей / сост., вступ. статья и коммент. В.П. Аникина. – М. : Правда, 1985. – 672 с.
8. Толстяков А.П. Пушкин и «Конек-горбунок» П.П. Ершова / А.П. Толстяков // Временник Пушкинской комиссии. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 29–36. Фролова Л.А. Художественная природа сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок» / Л.А. Фролова. – Владивосток, 2002. – 199 с.

Ворова Т. П. Своєрідність репрезентації художнього світу в казці П.П. Єршова «Горбоконики»

Розглядається специфіка зображення художнього світу в казці П.П. Єршова «Горбоконики»; аналізуються поведінкові моделі персонажів-вихідців із селянського/дворянського оточення, при цьому основна увага концентрується на особливостях репрезентації психотипу особи головного героя Івана та полярних йому поведінкових характеристиках другорядних дійових осіб; досліджується специфічна структура казкового соціуму.

Ключові слова: психотип особи, кодекс морально-етичних принципів, поведінкові моделі.

Vorova T. The specificity of the representation of art world in the fairy tale “Magic Humpbacked Horse” by P.P. Yershov

The specificity of description of art world in the fairy tale “Magic Humpbacked Horse” by P.P. Yershov is regarded; in the tale expressed in verse the behavioural models of the personages (peasants/noblemen by origin) are analysed. As far as Ivan and the heroes of secondary importance (possessing features that are contrary to the characteristics of Ivan) are concerned, main attention is concentrated on the peculiarities of their psychological type of personality. The careful study is performed in the field of the specific structure of society represented in the investigated work of art.

Key words: psychological type of personality, code of moral and ethical principles, behavioural models.

УДК 821.111.09

З. Р. Дубравськакандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка**БІОГРАФІЧНЕ ПИСЬМО МАРТИНА ЕМІСА:
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Стаття вивчає проблему біографічного та мемуарного письма Мартіна Еміса крізь призму інтертекстуальності. У фокусі дослідницької уваги романи «Гроші: записка самогубця» та «Записки про Рейчел».

Ключові слова: біографічна проза, мемуарна проза, постмодернізм, англійська література, Мартін Еміс, інтертекстуальний аспект, інтертекст.

Постановка проблеми. Крізь призму біографічного письма Мартін Еміс використовує трансформовані художньо-стилістичні інтертекстуальні прийоми-вкраплення (цитати, алюзії, рамкові поєднання оповідних конструкцій, відсилання на джерела, довідникові гасла). Для письменника ці прийоми слугують інструментарієм, щоб витворити автономний простір для демонстрації постмодерного мислення. Його суттєвим складником є епістолярій, у масиві якого простежується виразний автопортрет письменника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Біографічне письмо в теоретичному ключі було предметом вивчення з боку численних українських (О. Галич [1], М. Зимомря [5], М. Крупа [7], М. Коцюбинська [6]) та зарубіжних (Дж. Вуд [12], В. Гапмеєр [11], Ж. Дерріда [2]) учених. Проте недослідженою залишається біографічна проза Мартіна Еміса як представника англійського постмодернізму. Деякі аспекти окресленої проблематики якщо й потрапляли в наукове поле окремих літературознавців, однак трактувалися здебільшого як одне з інформативних джерел авторської позиції.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є висвітлення особливості біографічного письма Мартіна Еміса крізь призму інтертекстуальності.

Виклад основного матеріалу. Творчість британського письменника Мартіна Еміса (нар. 1949 р.) – унікальне явище в англійській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Постмодерніст презентує саме таку індивідуально-творчу природу мистецтва слова, що залишила помітний слід в

англійському літературному процесі загалом і в біографічній прозі як невід’ємній його складовій частині зокрема [3, с. 9]. Перу М. Еміса належать такі відомі прозові полотна, як «Записки про Рейчел» (1973), «Мертві немовлята» (1975), «Інші люди. Таємнича історія» (1981), «Лондонські поля» (1989), «Інформація» (1995) та інші.

Не менш резонансним і почасти епатажними стали й такі великі епічні полотна М. Еміса: «Стріла часу, або Природа злочину» (1991), «Нічний поїзд» (1997), «Жовтий собака» (2003), «Будинок зустрічей» (2006), «Вагітна вдова» (2010) та низка інших.

Проза письменника вирізняється наративними моделями письма, сконцентрованим зусиллям зримо й рельєфно охопити процес розгортання духовного життєпису дійової особи. Художній текст, за оцінкою Марії Крупи, – це «пам’ятник художній свідомості автора, результат емоційно-інтелектуальних процесів, зафіксований словом». Тут важлива позатекстова даність, що реалізується у тексті. Вона повинна бути «глибоко прочитана і проаналізована, починаючи від заголовків, авторської рубрикації жанру і закінчуючи найменшими позначками для уважного читача: розділовими знаками, різного-роду виділеннями» [7, с. 101].

М. Еміс вдавався до моделювання інтертексту з метою витворення автономного простору для репрезентації постмодерного мислення. Він обирав різні наративні та стилістичні прийоми для написання своїх творів, орієнтуючись при цьому на статичну розповідь з однією основною сюжетною лінією, де авторська увага була звернена і на внутрішні психологічні переживання героя.

Біографічне письмо Мартіна Еміса невіддільне від епістолярію. Впадає в око ступінь довіри, що може єднати кореспонденція. На думку Михайлини Коцюбинської, листи – це проміжний жанр, бо в них «висвітлюється окремими вкрапленнями і щоденник, і вірш у прозі, і публіцистичні пасажі, і лірична сповідь, і дидактичні розмисли. І цим переліком жанрова картина листа аж ніяк не вичерпується. Уже ця різноманітність жанрової характеристики зумовлює особливу поліфонічність листів, жвавість, розкутість і безпосередність охоплення різних сфер – подієвих, емоційних, інтелектуальних. Створюється ілюзія безпосереднього спілкування, доторку до живої людини, участі в реальних подіях (документальність, автентичність). Особа автора тут проступає подекуди виразніше й безпосередніше, ніж у його власній творчості, навіть якщо це твір ліричний» [6, с. 28].

Для представників постмодернізму важливим був жанр листування. Воно набуло в художній практиці значного поширення, хоч у XX ст. і цей жанр зазнав зримого занепаду.

За оцінкою Марії Крупи, «лист – надзвичайно важлива інтелектуальна спадщина, без якої неможливе всебічне вивчення: а) художньої словесності як явища певної історичної доби; б) феномена читача та його ролі у розвитку літератури; в) цілісного образу автора як носія художньо-інтелектуальної інформації; г) впливу художнього твору на формування мовної свідомості читача, його соціальної і національної активності, ставлення до зображуваних у творі явищ; ґ) правильності чи неправильності інтерпретації авторського тексту сучасниками» [7, с. 12].

Комбінації розмаїтих наративних технік свідчать про складність письма М. Еміса, позначеного неприхованим використанням інформації об'єктного (екстравертивний рівень) і суб'єктного (інтровертивний рівень) розмежування.

Глибше зануритись в матрицю твору та отримати чіткішу характеристику героїв допомагає листування. Тому письменник на сторінках роману «Записки про Рейчел» активно використовує практику переписки між головними героями:

«Dear Charles,

Thank you for your letter – at last! Shame on you for not writing me sooner! I am very pleased that you did so well in your exams. My o levels were not so good!?» [10, с. 59].

(«Дорогий Чарльзе!

Вдячна за твій лист – ну, нарешті! Як не со-

ромно, що не писав мені раніше! Рада, що ти так добре склав іспити. Мої результати не були такими гарними!»).

Як і в автобіографічному романі «Досвід», так і в «Записках про Рейчел» Мартін Еміс включає до листів авторські коментарі. У цьому листуванні читаємо: «I skimmed for the bits about how handsome I was. The final paragraph went...» («Я перебіг очима ту частину, у якій говорилося про те, який я молодець. В останньому абзаці мова йшла про...»). Отже, автор намагався підкреслити успіхи героя як у навчанні, так і серед дівчат. Та одразу після читання Чарльз береться до відписування. І вже наступним листом Мартін Еміс розкриває характер героя, його ставлення до Коко.

Якщо написання листа-відповіді до Коко зайняло лічені хвилини, то саме приготування до написання листа батькові – аж цілих сорок. Чарльз налаштовується, збирається з думками, шукає ручку, чорнильницю, записник... і пише лише дві фрази:

«Dear Father! This has not been easy letter to write» [10, с. 66]. («Дорогий батьку! Мені нелегко було писати цього листа»).

Наявні в романі й наративні дискурси. Так, напередодні двадцятиліття Чарльз Хайвей гортає щоденник. Йому впав у вічі запис, зроблений ним у день вісімнадцятиліття. З нього проступає спогад, коли Чарльзу виповнилося 8 літ і він набридав матері своїми безглуздими запитаннями, на які їй доводилось відповідати [10, с. 87].

Інший запис датований 1 серпня, без вказівки на рік, на який припав запис. Чарльз робить припущення, що цю нотатку було зроблено напередодні вісімнадцятиліття, коли він перебував на літніх канікулах у Лондоні. Цей запис містить елемент уявної насолоди, що диктує домагання бодай побачити лице зрілої жінки.

Чарльз пише листи батькам, дівчатам, друзям. Заслуговує на увагу його лист до редакції газети «Таймз».

Як Чарльз, так і його кохана Рейчел ведуть своєрідну гру, що зветься «Продовж цитату». Чарльз цитує рядки із «Пісень досвіду» («Грудка і камінь») В. Блейка, вимагаючи від неї продовження:

«Love seeketh only self to please,

To bind another to its delight,

Joys in another's loss of ease,

And builds a Hell in Heaven's despite»

[10, с. 148].

(«Любов не лиш про себе дбає,
Не плід це власних лиш спонук,
Але, як втішить інших, знає
Й буде рай з пекельних мук»).

(Переклад Віктора Марача).

Однак Рейчел відмовилася продовжити цитату, що дало можливість Чарльзу дійти висновку: вона не знає тексту В. Блейка.

Коли Чарльз Хайвей отримав підтвердження про зарахування до університету в Оксфорду, він пише листа коханій дівчині. Він зазначає вагоме для нього повідомлення:

«My dearest Rachel,

I don't know how anyone has ever managed to write this kind of letter – anyone who does is a coward and a shit and used to dishonesty, so I can only minimize all three of these by being as candid as possible. I got a feeling some week ago that what I felt for you was changing. I wasn't sure what the feeling was, but it wouldn't go away and it wouldn't change into anything else. I don't know how or why it happens; I know that it's the saddest thing in the world when it does.

But it is I who have changed, not you. So let me hope you feel (as I do) that it has been worth it, or that it will turn out to have been worth it, and let me beg your forgiveness. You are the most important thing that has ever happened to me» [10, с. 217].

(«Моя найдорожча Рейчел!

Я не знаю, як кому-небудь коли-небудь вдавалося написати подібного листа – будь-хто, кому вдавалося, просто боягуз, покидьок та безсовісна людина, так я зможу лише мінімізувати усі три риси, якщо буду щирим, наскільки це можливо. Декілька тижнів тому у мене з'явилося відчуття, що це, що я відчував до тебе, змінюється. Я не був упевнений, що це було за почуття, але воно не проходило і не замінювалося чимось іншим. Я не знаю, як і чому це відбувається; я знаю, що коли це відбувається, – це найпечальніше в світі.

Але змінився я сам, а не ти. Отже, дозволяй мені сподіватися, що ти (як і я) відчуваєш, що це було варте того, чи, як виявиться пізніше, що це було варте того, і дозволяй благодіяти тебе прощення. Ти – найважливіше, що коли-небудь зі мною траплялося. Ч.»).

У цих рядках міститься повторення слів (наприклад, «відчуття», «відчував»).

Смислове наповнення, що міститься у листах Чарльза, свідчить про його особливе ставлення до Коко. Усі ці вагання, роздуми, численні переписування свідчать про почуття до дівчини.

Бо наступний лист, який починає писати Чарльз Коко, в романі не подається, лише зазначено, що хлопець навіть не буде його переписувати [10, с. 217].

«Чарльз Хайвей не просто майбутній письменник – він творець доби постмодернізму, у якій процес записування має велике значення. А факт існування людини визначається залишеними опісля записками, щоденниками, документами. Записки Чарльза Хайвея – це не лише матеріал для планованого роману про формування його особистості, а й спосіб самоствердження, визначення його місця в суспільстві. Його ставлення до членів сім'ї визначається кількістю списаних ним сторінок, зошитів, записів у щоденнику» [4, с. 294].

Саме в листах відображено становлення головного героя Чарльза Хайвея як особистості, тобто від підлітка до дорослого. Саме листи творять той окремий простір для другорядних деталей, що відіграють в цьому процесі вагому роль. В образі Чарльза Хайвея легко розпізнати автора роману «Записки про Рейчел». Мартін Еміс панорамно описав свій життєпис передусім на сторінках роману «Досвід».

М. Еміс переконливо демонструє стильовий контекст у листах, вкладені ним у романі «Гроші: записка самогубця».

Для прикладу наведемо лист Селіни Стріт до Джона Селфа:

«John Darling,

Take me back. I can't believe you mean't those terrible things you said. How could you think such things of me. Send for me please, I don't know what to do if your not there to look after me.

Love, Your Selina XXXXXX

P. S. I'm pennylesse». [9, с. 68].

(«Джон, любий!

Я хочу повернутися, не вірю тому, що ти наговорив, ти, мабуть, просто погарячкував. Як ти міг таке подумати. Будь ласка, зателефонуй мені, навіть не знаю, що робитиму без тебе.

Цілую багато разів, твоя Селіна.

P. S. Я без копійки!»).

Далі Джон переходить до пошуків компрометуючих доказів. Ось, деталі: штамп та конверт десятиденної давнини, лист написаний на аркуші паперу з готелю-казино Цимбелін, зазначений телефонний номер. Хлопець намагається пригадати події того вечора і збагнути, що саме мала на увазі Селіна, пишучи «Я хочу повернутися».

Інша деталь: у подарунок від Мартіни Твен Джон Селф отримав книгу Джорджа Орвела

«Скотоферма». Якось, вставши зранку з похмілля, він починає її читати: «*Mr. Jones, of the Manor Farm, had locked the hen-houses for the night, I read, but was too drunk to remember to shut the pop-holes. I stretched, and rubbed my eyes. Was the whole book going to be like this? I can take a joke. I mean, did I detect some satirical intent here? Well, that was all right. I can take a joke*» [9, с. 130]. («Містер Джонс, власник ферми, позачиняв на ніч курники, – прочитав я, – але забув закрити лази, бо був дуже п'яним. Я потягнувся і протер очі. Невже так буде до самого кінця? Не видався мені часом, іронічний підтекст? Якщо так – то не заперечую. Жарти я люблю»).

Далі автор продовжує свою розповідь.

Персонаж аналізує те, що приховане поміж рядками: «*Mr. Jones, of the Manor Farm, had locked the hen-houses for the night, but was too drunk to remember to shut the pop-holes...I still don't know what pop-holes are. I've asked around. Fielding doesn't know. Felix doesn't know. The dictionary doesn't know. Do you?*» [9, с. 186–187]. («Містер Джонс, власник ферми, позачиняв на ніч курники, але забув закрити лази, оскільки був дуже п'яним. Я так і не з'ясував, що це за лази. Я спеціально запитував. Філдінг не знав. Фелікс не знав. Навіть у словнику не було. А Ви знаєте?»).

Текстовічним засобом служить наступний приклад інтертекстуальності: «*The creatures looked from pig to man, I read, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which*» [9, с. 191]. («Тварини, що були в саду, переводили погляд зі свиней на людей, – прочитав я, – і з людей на свиней, і знову зі свиней на людей, і неможливо було визначити: де люди, а де свині»). Багатоманіття інтертекстуальних прийомів насичують тло біографічної прози Мартіна Еміса та дають можливість відчувати творчу потужність британського постмодерніста.

Висновки. Така стратегія моделювання біографічного дискурсу зумовлює збереження ознак істинності з урахуванням прийому протиставлення, що домінує в прозі М. Еміса як репрезентативного представника постмодернізму. До специфіки цієї постмодерністської стратегії слід віднести інтертекстуальні прийоми (зокрема, парафрази), а також такі логічно мотивовані прийоми, як діалогічність, інтертекстуальність, варіативність, фрагментарність. Завдяки прийому розрізненого дискурсу М. Еміс творив основу для реально очікуваної ситуативної зу-

стрічі з читачем його художньої біографії, що особливо помітно на прикладі таких персонажів, як Чарльз Хайвей («Записки про Рейчел»), Джон Селф («Гроші: записка самогубця»). Цим самим виокремлено самоідентичність суб'єкта (щоденники, біографічні й мемуарні твори, записники, епістолярні тексти).

Список використаної літератури:

1. Галич О.А. Художня біографія: проблеми теорії та історії : [монографія] / О.А. Галич, О.О. Дацюк, Л.В. Мороз. – Рівне, 1999. – 94 с.
2. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицької]. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 617–632.
3. Дубравська З.Р. Жанрова специфіка художньої автобіографії Мартіна Еміса / З.Р. Дубравська // Zbiór raportów naukowych. «Postępy w nauce w ostatnich latach. Nowych rozwiązań». Część 5. (28.12.2012 – 30.12.2012). – Warszawa : Wydawca: Sp. z o. o. «Diamond trading tour», 2012. – Str. 9–12.
4. Дубравська З.Р. Творчість Мартіна Еміса: смислотворчі акценти інтерпретації образів / З.Р. Дубравська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / за ред. д.ф.н., проф. М.П. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2014. – Вип. 41. – С. 293–302.
5. Зимомря М. Текст. Система. Поетика жанру : [навчальний посібник]. – Вид. друге, допов. / за ред. Г. Семенюка, М. Зимомрі, М. Ткачука. – Київ – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. – 464 с.
6. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і Літера; Харків : Правозахисна група, 2001. – 300 с.
7. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / М. Крупа. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.
8. Amis M. Experience / M. Amis. – New York: Vintage, 2000. – 406 p.
9. Amis M. Money. A Suicide Note / M. Amis. – Penguin books, 1985. – 364 p.
10. Amis M. The Rachel Papers / M. Amis. – Harmondsworth : Penguin, 1984. – 224 p.
11. Gappmaier V. Narratibe and the self in British author-autobiography: Kingsley Amis, Martin Amis, Elizabeth Jane Howard / V. Gappmaier. – Wien, 2009. – 167 p.
12. Wood J. The Young Turk / J. Wood // Guardian, May 20, 2000. – P. 8.

Дубравская З. Р. Биографическое письмо Мартина Эмиса: интертекстуальный аспект

Статья изучает проблему биографического и мемуарного письма Мартина Эмиса в интертекстуальном аспекте. Проанализированы романы «Деньги: записка самоубийцы» и «Записки о Рейчел».

Ключевые слова: биографическая проза, мемуарная проза, постмодернизм, английская литература, Мартин Эмис, интертекстуальный аспект, интертекст.

Dubravska Z. Biographical writing of Martin Amis: intertextual aspect

The article deals with the autobiographical and memoir prose of Martin Amis through the intertextual aspect. The novels "Money: A Suicide Note" and "The Rachel Papers" are analyzed.

Key words: biographical prose, memoir prose, postmodernism, English Literature, Martin Amis, intertextual aspect, intertext.

К. В. Кам'янець

аспірант кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка

ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ ТА АВАНГАРДИСТСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ У П'ЄСІ ВІНДЕМА ЛЬЮІСА «ВОРОГ ЗІРОК»

У статті розглянуто феномен модерністичної експериментальної драми як приклад вортицистичного мистецтва та демонстрацію його практичного втілення. На матеріалі репрезентативного зразка п'єси «Ворог Зірок» В. Льюїса проаналізовано її контекст, витоки, філософський складник, основні ідеї та композиційні частини. Продемонстровано явище зародження театру абсурду в ранній модерністичний період. Виявлено присутність аспектів модерністичної творчості, таких як експеримент із формою, філософське підґрунтя, елітарність, змішування видів мистецтва. Підкреслено поєднання модерністичних аспектів із характерними рисами творчості В. Льюїса.

Ключові слова: Віндем Льюїс, вортицизм, драма, п'єса, театр абсурду.

Постановка проблеми. Мистецькі настрої початку ХХ століття були зумовлені глобальними суспільними змінами та прискоренням розвитку цивілізації. Зміни в навколишньому світі мали своє відображення в художній творчості. Нові філософські тенденції впливали на естетичні погляди митців та їхні позиції. На тлі оновлення філософської думки, поширенням став також і мистецький експеримент. Індивідуалістичні філософські напрями набирали популярності серед європейської інтелігенції. В англійському модерністичному середовищі поряд із Фрідріхом Ніцше важливу позицію займав індивідуаліст Макс Штірнер. Впливи його індивідуалістичного та «егоїстичного» трактування знаходимо в багатьох англійських модерністичних творах раннього ХХ століття. Серед них – п'єса «Ворог зірок» Віндема Льюїса, опублікована 1914 року в першому випуску журналу БЛАСТ поряд із маніфестами та поезією Езри Паунда як доповнення та увиразнення змістом і формою маніфести вортицизму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки явище вортицистичної драми не набуло значного поширення в мистецьких колах і залишилося на рівні раннього модерністичного експерименту, дослідження його теж не отримали широкого резонансу. Проте в західному літературознавстві все ж присутні спроби аналізу феномену. Наприклад, Скот Кляйн пропонує

порівняльну характеристику «Ворога Зірок» та «континентальних» експериментів – творчості футуристів, зокрема російських. Автор виділяє теоретичність п'єси як ключову відмінність твору В. Льюїса. У нашій статті цей аспект також розкрито з боку унеможливлення постановки п'єси, що доповнює її теоретичність, але й також становить частину перформативного прийому. В українському літературознавстві раніше тема не була досліджена.

Мета статті – виявити основні характеристики вортицистичної драми, знайти її місце в парадигмі модерністичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи назву п'єси «Ворог зірок», варто насамперед пам'ятати про витоки мистецтва вортицизму, а також про ідейні акценти континентальних авангардистських напрямів, що мали безпосередній вплив на формування естетичних поглядів її автора. Маніфест італійського футуризму закінчується словами: «Гордо випростані на вершині світу, ми кидаємо ще раз наш виклик зорям!..» [3, с. 116]. У контексті маніфесту італійських авангардистів «виклик зіркам» трактується як неймовірна сміливість і необмеженість людських можливостей, пов'язана з футуристичним духом. Натомість у своїй філософській п'єсі В. Льюїс заглиблюється в одне з можливих значень «виклику зіркам», відмінне від оптимістичного розуміння Ф. Марінетті, а саме неможливість перемоги людини над не досяжним.

Унікальною рисою п'єси, яка виділяє її серед інших творів В. Льюїса, а також надає їй характеристик такої, що випереджує свій час, є атмосфера часу і місця дії п'єси: це – постапокаліптичний антураж і похмуре, антиутопічне майбутнє. Уже в середині XX століття такі антиутопічні мотиви складатимуть одну з провідних тем в англійській літературі. Постапокаліптичні обриси зруйнованості та часова неприв'язаність п'єси нагадує зразкову п'єсу театру абсурду та «найвизначнішу п'єсу XX століття» – «Чекаючи на Годо» Семюела Беккета, написану 1949 року.

«Ворог зірок» розпочинається «оголошенням», у якому подано типову для драматургічного твору ремарку про місце дії та персонажів. Місцевість для постановки, запропонована в оголошенні, – це похмурий, тьмянний цирк, в темряві й тиші, наповнений «нащадками». Опис свідчить не про оптимістичний погляд у майбутнє, характерний для маніфесту футуристів, а навпаки – про песимістичне та декадентське сприйняття дійсності. Образ цирку вкотре постає у творчості В. Льюїса і трактується як негативне явище, що асоціюється з ненависним авангардизмом вікторіанством та його занепадницькими розвагами. Зображаючи похмурий, гротескний цирк майбутнього як місце постановки власної п'єси, автор висловлює своє бачення суспільства, яке з часом використовуватиме занепалий цирк як мистецьку арену. Похмурість цирку В. Льюїса має викликати агресію та неприязнь до цього явища: така провокація є співвідносною з прийомами створення маніфестів вортицизму.

Провокаційність образу цирку пов'язана з ідеями В. Льюїса про оновлення англійського гумору, які він неодноразово висловлював у маніфестах: «BLAST HUMOUR Quack ENGLISH drug for stupidity and sleepiness. Arch enemy of REAL, conventionalizing like gunshot freezing supple REAL in ferocious chemistry of laughter» [5, с. 17]. Детальніше ідеї оновлення англійського гумору автор подав у епілозі до роману «Тарр», де він критикував Ч. Чапліна – ідола англійського гумору початку XX століття: «The worship (or craze, we call it) of Charlie Chaplin is a mad substitution of a chaotic tickling for all the other more organically important ticklings of life» [7, с. 320]. Цирк як лейтмотив його творчості можна трактувати як символ цього занепалого гумору, а також, враховуючи іронічність і блюзнірство, як ключові елементи розуміння твор-

чості автора, можна вважати, що він обирає цирк символом іронічності та несерйозності у власному мистецтві.

Загалом цирк як негативний символ мистецтва є наскрізною темою творчого доробку письменника. Персонажами п'єси в оголошенні автор називає типових обивателів цирку: двох «язичницьких» клоунів, похмурих тварин в одноразових клітках, цинічних атлетів. Схожий склад другорядних персонажів та атмосферу автор відтворює у своєму першому оповіданні «Акробати», де дія відбувається в цирку. Присутність «нащадків» в описі постановки свідчить про авангардизм В. Льюїса. Новаторським у п'єсі є подання не лише дії та акторів, а також уявного глядача. Глядацька публіка таким чином набуває свого образу, до того ж автор програмує реакцію, яка від неї очікується: «AUDIENCE LOOKS DOWN INTO SCENE, AS THOUGH IT WERE A HUT ROLLED HALF ON ITS BACK, DOOR UPWARDS, CHARACTERS GIDDILY MOUNTING IN ITS OPENING» [5, с. 60].

Через образ глядацької аудиторії проектується час запланованої постановки п'єси – через тисячу років: «A noise falls on the cream of Posterity, assembled in silent banks. One hears the gnats' song of the Thirtieth centuries» [5, с. 61]. Ф. Марінетті в маніфесті футуризму стверджує, що, згідно із футуристичною ідеалістикою, нащадки повинні творити нове та знищувати попереднє мистецтво на благо прогресу: «Коли ж нам виповниться по сорок, тоді інші, молодші й дужчі за нас, просто викинуть нас, мов які непотрібні рукописи, у сміттєвий кошик. І ми цього жадаємо!» [3, с. 115]. На противагу переконанням італійського теоретика авангардизму публіка в п'єсі В. Льюїса слухає пісні «трьохтисячних», драматург передбачає довголіття для свого мистецтва. Це суперечить баченням італійських засновників футуризму.

«Оголошення про п'єсу» закінчується словами «Very well acted by you and me» [5, с. 55]. Випереджаючи зміст п'єси, автор створює конфлікт єдності часу і дії, що позначає від канону класичної драматургії. З перших сторінок у «фірмовому» стилі Льюїсового блюзнірства читачеві відкривається інтенція п'єси, відмінна від класичної. Відповідь на футуристичні заклики італійських авангардистів та констатація відмінності та унікальності вортицизму як прямо викладені у формі п'єси, втілюючи модерністичну розбіжність форми і змісту.

Після «оголошення про п'єсу» в журналі

опубліковані картини В. Льюїса, остання з яких має назву «Enemy of the Stars», що збігається з назвою драматургічного твору. На малюнку, виконаному в вортицистичному стилі, зображена людина із телескопом або ж тіло якої перетікає в телескоп. Завдяки схожості назв творів та їх змісту можна стверджувати, що ескіз є ілюстрацією до п'єси.

У своїй праці «Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману», О. Бандровська розглядає тему техніки в європейській літературі XX століття в поєднанні з тілесним аспектом та осмислює трактування технологічного через антропологічний аспект як поширене бачення. Першопочатківцями, що пропонували технологію як продовження людського тіла О. Бандровська називає італійських футуристів на чолі з Ф. Марінетті: «Засновник «машинного» мистецтва, палкий бунтівник проти канонів, Ф. Марінетті розуміє машину як «найнеобхідніше продовження людського тіла» і вбачає нову концепцію творчості у зрощуванні людини і машини: «...на наших очах народжується новий кентавр – людина на мотоциклі, а перші ангели злітають у небо на крилах аеропланів» [1, с. 242]. Зображаючи людину-телескоп як ілюстрацію в єдності з драматичною постановкою, В. Льюїс робить спробу за допомогою мистецтва зобразити навіть більш віддалене та сміливе майбутнє, аніж це робили італійські футуристи. Єдність людини і техніки згодом знайде розкриття в науковій фантастиці, буде проблематизованою в численних творах наукової фантастики та залишиться актуальною в художній літературі. Зображення початкових уявлень про андроїдність – можливість технічного удосконалення людського тіла – випередило постмодерністичний експеримент з тілесністю.

Тематично-проблематичний комплекс «Ворога зірок» пов'язаний із «людиною-телескопом»: головний герой п'єси, на ім'я Аргол – це створіння, що милується зірками та безпосередньо взаємодіє з ними: «The first stars appear and Argol comes out of the hut. This is his cue. The stars are his cast» [5, с. 61]. Слово «створіння» заміняє поняття «людина», оскільки персонажам п'єси властиві не завжди людські риси. Зі слів оповідача зрозуміло, що Аргол є режисером п'єси, ролі в якій виконують зірки. Таким чином, виклик, що кинули італійські футуристи, застосувавши метафору зірок, був прийнятий В. Льюїсом і переосмислений у його дебютній

п'єсі. Відповідно, центральний персонаж перетворюється на носія ідей автора.

Системі персонажів у п'єсі притаманна насамперед ієрархія. Аргол – головний герой, виведений «надлюдиною», намагається дотримуватися філософії німецького філософа середини XIX століття М. Штірнера про сутність особистості, досягнути якої можна, лише ізолювавши себе від решти суспільства. Суспільство та особистість у філософії М. Штірнера є протилежними та несумісними явищами. Аргол намагається методом ізоляції позбутися суспільного впливу. У дебютному романі «Тарр» автор також демонструє образ митця, який методом байдужості та ізоляції від соціуму стає вищим за суспільство та перетворюється на «мистецтво», яке автор наприкінці роману протиставляє «життю». Аргол представляє архетип митця, наскрізний у ранній творчості В. Льюїса, і, на думку багатьох дослідників його творчості, символізує самого автора.

Нижче Аргола за ієрархією знаходиться Ханп – слуга, якому притаманна вірність собаці, який, проте, не підтримує ідеї та задуми Аргола про підкорення зірок та побудову своєї особистості в ізоляції. Аргол, не шкодуючи сил, лупцює Ханпа, так само як Аргола лупцював його дядечко. Завдяки цьому читач розуміє, що ієрархія не складається з одного вищого та одного нижчого створіння і що домінація є ланцюговою реакцією. Важливо зауважити, що Ханп не проти лупцювань, оскільки вбачає у своєму низькому положенні вигоду. Пошук власної користі в усьому – ключовий постулат індивідуалістичної філософії М. Штірнера; отже, можна стверджувати, що Ханп хоч і нижче створіння, але теж слідує їй, що свідчить про авторське бачення майбутнього, де ця життєва позиція набуде максимального поширення. Ті із англійських модерністів, що підтримували футуристичні погляди, бачили майбутнє як ідеалізоване суспільство, де актуальні на початку XX століття філософські та світоглядні позиції набули більшого розвитку та масового поширення. Наприклад, на філософії індивідуального анархізму М. Штірнера базується також головна ідея модерністичного часопису «Егоїст», заснованого Дорою Марсден 1914 року з метою поширення ідеології серед суспільства.

Архетип володаря і слуги зустрічається через 40 років у драмі абсурду. «В очікуванні на Году» С. Беккета, персонажна система якої побудована на принципі двійництва та опозиції:

пара персонажів на імена Поццо і Лакі становлять дуєт володаря та слуги, які, тим не менш, взаємовпливають один на одного з однаковою силою, як спостерігає Н.В. Кулинич: «Це Поццо, який втілює образ господаря-експлуататора, та Лакі, його слуга. Проте таке протиставлення є неоднозначним, оскільки під час діалогу з'ясовується, що Поццо також страждає, є моральною жертвою свого слуги: "Поццо (зі стогоном хапається за голову). Я більше не можу... терпіти... що він робить... ви не знаєте... це жахливо... нехай він йде... (Потрясає руками)... я збожеволію... (Без сил падає, обличчя у долонях)... Я більше не можу... не можу..." [4, с. 32]. У другій дії Поццо і Лакі навіть уподібнюються один одному зовнішньо – Поццо втрачає усі свої атрибути влади, вже не орієнтується у часі (не має годинника та не відчуває потреби знати час) та просторі (сліпий). Отже, ролі ведучого/веденого, власника/слуги, які виконують персонажі С. Беккета, є потенційно взаємозамінними» [2, с. 181]. Як і в драмі абсурду, домінантність Аргола над Ханпом теж завершується: вкінці п'єси Ханп вбиває свого господаря, таким чином взявши верх над ним. Літературознавець Скотт Кляйн трактує п'єсу як філософську, вбачаючи Аргола й Ханпа як частини однієї особистості, всередині якої відбувається внутрішня боротьба.

Як стверджує українська дослідниця О. Бандровська, «ім'я, будучи вербалізованою сутністю літературного персонажа, смисловим ядром його образу, є одним із шляхів до інтерпретації художнього твору» [1, с. 359]. Традиційно для європейської літератури автори створювали імена персонажів, які були додатковим значенням образів. Наприклад, у творах Ч. Діккенса чи В. Теккерея деякі імена літературних персонажів було виведено за межі літературного твору та використано в алюзіях та термінології, вжитій у філософському контексті. Персонажі класичних творів вживаються як назви психотипів людських характерів не лише в науковому середовищі, але й у повсякденній мові (Гамлет, Ромео, Дон-Кіхот, тощо). Дж. Джойс створив власну міфопоетику, застосовувавши імена та сюжети, що допомогли вивести текст у позачасовий простір.

Так само, як і драмі абсурду, що розвинулася роками пізніше, ніж драма вортицизму, у п'єсі «Ворог зірок» присутні так звані «speaking names». Аргол – ім'я, співзвучне із назвою реальної небесної зірки «Алголь», Алголь (від

арабського – чудовисько; грецького – медуза) — змінна зоря, друга за блиском у сузір'ї Персея, прототип затемнюваних змінних. На зображеннях сузір'я Алголь розташований на місці ока відрубаної голови Медузи. Цикл її мерехтіння становить 70 годин. Зірка вважається найнещасливішою зорею з усіх або ж навіть «демонічною зорею». Трактуючи ім'я головного героя з погляду традиції англійської літератури, можна стверджувати, що в ньому закладена ідея поразки та невдачі у боротьбі із самим собою.

Поняття ворога та протистояння вкотре з'являється у творчості В. Льюїса. У п'єсі акцентовано невпинну боротьбу головного героя на ім'я Аргол із самим собою. Він же є ворогом зірок, тобто ворогом ночі, яка опускалася на нього у вигляді зірок та розпочиналася боротьба: «Once more the stars had come down. Arghol used his fists» [5, с. 74]; «The night had come on suddenly. Stars like clear rain soaked chilly into him» [5, с. 77]. Поняття ворога вписано в глибоку філософську концепцію письменника, яка демонструє не тимчасовий агресивний настрій, а боротьбу, що є невід'ємною частиною життя. З міркувань «аби жити, потрібно боротися» автор розглядає боротьбу як еквівалент життя, руху, існування. Можна зробити висновок про те, що вортицистична ідеологія межувала з провідними філософськими течіями свого часу, а також навмисно ігнорувала християнські постулати чи навіть риторику як відлуння «старого» світу.

Як і в драмі абсурду, у вортицистичній драмі присутнє філософське підґрунтя. Загальновідомо, що драма абсурду базується на філософії екзистенціалізму. В. Льюїс керувався працею М. Штірнера «Єдиний і його власність» 1845 року, яка є ключовою в становленні анархічного індивідуалізму. Принципи становлення індивідуальності митця у маніфестах В. Льюїса базуються на ідеології М. Штірнера, ними керується у своїх поривах центральний персонаж п'єси Аргол, а також вони відображені в романі «Тарр». Проте, як зазначив С. Кляйн: «"Ворог зірок" – це оповідь про невдачу» [6, с. 232]. Обґрунтовуючи це тим, що згідно із сюжетом п'єси Арголу не вдалося здобути повної незалежності чи сили методом ізоляції та, як результат, слабка істота – Ханп – отримала над ним верх, поки той спав.

Важливо також зауважити, що в самій п'єсі згадується праця М. Штірнера, яку Аргол наприкінці останньої дії злісно закриває та жбурляє у вікно: «The thirdb book, stalely open, which

he took up to shut, was the "Einiugne und Sein Eigenkeit". / Stirnir. / One of seven arrows in his martyr mind. / Poof! he flung it out of the window» [5, с. 76-77]. Цей момент наприкінці останньої дії символізує розчарування Аргола в обраному шляху, а його смерть від руки слуги здається навіть очікуваною та блаженною. Трактуючи систему персонажів як складові частини однієї особистості, можна вважати, що у ній «життя» взяло верх над «мистецтвом». Іншими словами, одна із авторських інтенцій – заперечити філософію М. Штірнера та довести її утопічність і неможливість втілення. Неможливість постановки п'єси втілює інтенцію зображення «провалу» та неможливості, викладену в п'єсі невербальним, перформативним методом, що з'явився на початку XX століття в межах творчості європейського футуристичного авангардизму.

Інші філософські ідеї, що поширювались на межі XIX і XX століть, також було проблематизовано в п'єсі. Образ слуги Ханпа межує між собакою та людиною. Йому притаманні характеристики людини – ходить на двох ногах, палить цигарки тощо, але одночасно має манери собаки, вірного своєму господарю, щиро його любить та покінує з собою, не витримавши болю від його втрати. Тема «людина-звір» знаходить своє відображення також у пізніших творах В. Льюїса та походить від ідей Ф. Ніцше, якими захоплювався автор і які різними способами намагався втілити у своїй творчості.

Тематика людини-пса спостерігається впродовж розвитку світової літератури та має найрізноманітніші трактування. Собака – одна з найближчих звірів у людському побуті, яка залишається невід'ємною частиною людського середовища впродовж тисячоліть, а тому є невичерпним джерелом символів і літературних асоціацій. Незважаючи на те, що собака зазвичай символізує вірність та дружбу, гібрид людини і собаки зазвичай зображено як емблему жалюгідності чи звіриної відсутності самоконтролю. Російський письменник М. Булгаков використав образ людини-пса як символ зміщення ієрархії в суспільстві, водночас демонструючи собаку без людських домішків як чисте та благородне створіння.

Важливим для аналізу п'єси є зовнішній аспект публікації. Будучи опублікованим у тому ж випуску журналу «Бласт», що і маніфести вортицизму, обидва твори стверджують протилежні позиції, адже маніфести хоча і наповнені взаємозаперечними тезами, через особливості

жанру не допускають сумніву в правильності індивідуалізації мистецтва, тоді як п'єса, у свою чергу, демонструє розчарування в ідеології. «Вортицистичний парадокс» присутній не лише в окремих творах В. Льюїса, а й в інтертекстальному контексті його робіт.

Особливість творчості В. Льюїса полягає у його бажанні не відокремлювати образотворче мистецтво від письма та керуватися тими ж принципами для створення всіх робіт. Саме тому літературну діяльність В. Льюїса не можна вивчати окремо від його образотворчого мистецтва. Одним із наявних прикладів є картини автора, опубліковані в журналі як частина п'єси. Деякі із них, на перших погляд, не мають нічого спільного із сюжетом, та при уважному вивченні можуть розглядатися як ілюстрації до твору, покликані створити відповідну атмосферу та асоціативні образи в читача. Абстрактні елементи в картинах В. Льюїса спонукали його до перенесення цих ідей в художню літературу. Намагаючись відтворити вортицистичне сприйняття художника, автор вдавався до гіперболізації, абсурду, заперечення, завдяки чому його творчість випередила свій час та передбачила багато майбутніх літературних тенденцій.

Як і маніфести вортицизму, дебютна п'єса В. Льюїса пов'язана з образотворчою мистецькою традицією автора. Основна характеристика, що поєднує дебютну п'єсу із вортицистичними маніфестами пов'язана з акцентацією форми художнього твору. У п'єсі «Ворог Зірок» форма акцентована навіть більшою мірою, ніж це виражено у маніфестах. Тоді як маніфести, окрім форми, також виконують функцію маніфестації ідей, «Ворог Зірок» висловлює актуальну філософську проблематику внутрішньої боротьби людини, і можна стверджувати, що п'єсі не властива драматургічна мета. У п'єсі дуже мало сценічної дії, яка є невід'ємною частиною театральної постановки. Разом із тим довгим, вдумливим описам реакцій, емоцій та відчуттів присвячено більше об'єму тексту, ніж діалогам. Очевидно, передача подій на сцені була б викликом для режисера та акторів, тому, існують підстави вважати, що п'єса орієнтована на прочитання – кінцевий задум твору.

З іншого боку, на наш погляд, правомірно стверджувати, що автор навмисне поглибив та ускладнив емоції персонажів, аби надати п'єсі елітарності та складності виконання. що узгоджується з модерністичною концепцією мистецтва. Власне, якщо передбачати телеекрані-

зацію, то постановка стає ймовірнішою, проте складнощів при передачі образів не уникнути. Як зазначає автор: «Disrespect or mocking is followed, in spiritualistic seances, with offended silence on part of the spooks. Such silence, not discernedly offended, now followed» [5, с. 71]. This focused disciples' physical repulsion: nausea of humility added. Perfect tyrannic contempt: but chocking respect; curiosity; consciousness of defeat» [5, с. 71]. Таким чином, стає очевидним, що авторська інтенція полягала у створенні п'єси для прочитання, а не для постановки.

Окрім пристосованості п'єси до радше кінематографічної екранізації, аніж сценічної постановки, варто акцентувати увагу на часовій неприв'язаності твору. Впродовж усієї п'єси немає жодних згадок про елементи, які б свідчили про ту чи іншу епоху. Завдяки цьому створюється атмосфера часового вакууму, у якому уява читача малює ті історичні умови, які імпонують саме йому на момент прочитання. Внутрішні переживання також пов'язані із боротьбою головного героя із самим собою, за винятком рідкісних зовнішніх подразників. Психологія роздвоєння особистості, пошуку власного Я та сенсу «себе» – універсальна проблема людства, не прив'язана до однієї конкретної філософської течії чи часової епохи. Тоді як, наприклад, у романі «Тарр» всі життєві позиції, місце дії тощо упізнаються як актуальні в Європі на початку XX століття.

На нашу думку, така часова невизначеність є навмисною. Це своєрідний вихід за межі часу, в позачасовий, тобто екзистенційний простір, що також є характерним для модерністів. На нашу думку, В. Льюїс передусім орієнтований на майбутнє, що підтверджується введенням не просто «глядача» в персонажну систему твору,

а глядача майбутнього, названого автором «нащадками».

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити, що п'єса «Ворог зірок» достеменно вписується в творчу парадигму митця, яка вбачається в усіх творах цього періоду – в оповіданні «Аркобати» 1909 року, в маніфестах вортицизму 1914 року та в першому його романі «Тарр» 1918 року. Вона наділена унікальними якостями елітарного модерністичного мистецтва та філософської драматургії. Правомірно також стверджувати, що В. Льюїс як один із перших англійських авангардистів суттєво випередив свій час, а його перша п'єса є свідченням модерністичного новаторства автора.

Список використаної літератури:

1. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : [монографія] / О. Бандровська. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
2. Кулинич Н.В. Фрагментизація образу людини у п'єсах С. Беккета / Н.В. Кулинич // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Острозька академія». – Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – Випуск 36. – 2013. – с.181-183.
3. Марінетті Ф.Т. Маніфест футуризму / Ф.Т. Марінетті // пер. О. Мокровольського // Журнал «Всесвіт». – № 9-10. – 2009. – С. 112–116.
4. Becket S. Waiting for Godot / S. Becket. – Stuttgart : Reclam, 2011. – 150p.
5. Blast / Ed. Wyndham Lewis. – 1914. – No. 1. – 160 p.
6. Klein S. The Experiment of the Vortecist Drama: Wyndham Lewis and "Enemy of the Stars" / S. Klein [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.jstor.org/stable/441848?seq=1#page_scan_tab_contents.
7. Lewis W. Tarr / W. Lewis. – London : The Egoist Ltd., 1918. – 320 p.

Камьянец Е. В. Философские мотивы и авангардистский театральный эксперимент в пьесе Уиндема Льюиса «Враг звезд»

В статье рассмотрен феномен модернистской экспериментальной драмы в качестве примера вортицистичного искусства и демонстрации его практического воплощения. На материале репрезентативного образца пьесы «Враг звезд» В. Льюиса, проанализирован ее контекст, истоки, философская составляющая, основные идеи и композиционные части. Продемонстрировано зарождение театра абсурда в ранней модернистских период. Обнаружено присутствие аспектов модернистического творчества, таких как эксперимент с формой, философская подоплека, элитарность, смешение видов искусства. Подчеркнуто сочетание общих модернистских аспектов с характерными чертами творчества В. Льюиса.

Ключевые слова: Виндем Льюис, драма, пьеса, театр абсурда, вортицизм.

Kamyanets K. Philosophical motives and the avant-garde drama experiment in Wyndham Lewis's "Enemy of the Stars"

The article discusses the phenomena of the modernist experiment drama as piece of vorticist art and a sample of its practical implementation. The paper offers a reading of the play "Enemy of the Stars" by W. Lewis, the analysis of its context, origins, philosophical background, main ideas and compositional elements. As the result of the analysis, the formation of the Theatre of the Absurd is found in the early modernist period. The article discovers the elements of the modernist arts in the play: the experimental form, philosophical basis, elitism and a blend of different arts. The alignment of W. Lewis's individual artistic features with the common modernist traits is highlighted.

Key words: Wyndam Lewis, drama, play, vorticism, theater of the absurd.

УДК 821.111

Б. В. Корнелюккандидат філологічних наук,
Класичний приватний університет

«IN LOVE, WHO RESPECTS FRIEND?»: ПАРАДОКС ФІНАЛЬНОЇ СЦЕНИ КОМЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА «ДВА ВЕРОНЦІ»

Статтю присвячено аналізу фінальної сцени комедії В. Шекспіра «Два веронці», що, попри незгасаючий інтерес фахівців у галузі літератури до творчості Великого Барда, залишається недостатньо вивченою та навіть малозрозумілою. З огляду на отримані в ході проведеного дослідження результати твір має підкреслено іронічний характер, показуючи ставлення видатного драматурга до «кодексу джентльмена» ренесансної Англії. Виявляється, що іронія п'єси, яка з легкістю прочитувалась елизаветинськими глядачами, полягає у невідповідності дій та вчинків юних веронців тим обставинам, у яких вони опинилися. Чинячи як благородні джентльмени, вони насправді до фіналу комедії втрачають навіть статус добропорядних громадян: вигнанець Валентин стає очільником розбійницької зграї, а Протей, поступово скокуючись у прірву зрад та лицемірства, погрожує Сильвії з'валтуванням. Однак твір, втілюючи ренесансний дух оптимізму, все ж закінчується щасливо: друзі пробачають одне одного і знаходять своє кохання. Така зміна настрою можлива, адже герої комедії ще дуже молоді, тому драматург сподівається, що згадані життєві перипетії дозволять їм подорослішати і цінувати вірну дружбу та незрадливе кохання.

Ключові слова: комедія, іронія, парадокс, елизаветинська доба, соціокультурний контекст.

Постановка проблеми. Мистецький геній Вільяма Шекспіра значною мірою визначив характер періоду, що вважається першою «золотою добою» в історії культури Англії. Великий Бард створив цілу низку яскравих та самобутніх творів, що вражають змістовою багатовимірністю, концептуальною насиченістю та естетичною самобутністю. Останнім часом у західному літературознавстві з'явилася ціла низка дослідницьких праць, присвячених творам видатного драматурга, що довгий час перебували на периферії наукового інтересу фахівців цієї галузі. Однією із таких п'єс є романтична комедія «Два веронці», що все ще залишається маловивченою. Саме цим фактом і зумовлений вибір теми представленої розвідки, спрямованої на розгадку парадоксу фінальної сцени комедії.

Актуальність цієї статті полягає в інтенсифікації у сучасному літературознавстві наукового інтересу до інтерпретації Шекспірових творів. Такі дослідження, з одного боку, дають змогу краще зрозуміти авторські інтенції та особливості художнього мислення драматурга, з іншого – сприяють апробації найрізноманітніших дослідницьких підходів та методик.

Метою статті є визначення специфіки сприйняття парадоксального фіналу комедії «Два веронці» реципієнтами елизаветинської доби. Задля цього колізії п'єси проаналізовано крізь призму соціокультурного контексту та етико-психологічних стереотипів, що визначали природу світобачення глядачів-елизаветинців.

Виклад основного матеріалу. Романтична комедія «Два веронці» посідає особливе місце серед ранніх творів Вільяма Шекспіра. Її тематичний діапазон виявляється по-ренесансному широким: не оминаючи увагою жодного із почуттів, що народжуються у душі закоханої молодої людини (гідність, любов, ревності, підступність, зрада), Великий Бард водночас створює яскраві образи, які зачаровують своєю оптимістичною тональністю, вигадливістю і розумом. Герої Шекспіра живуть в ім'я кохання, щиро вірять у силу почуттів. Їхні надзвичайні віра та рішучість на перший погляд видаються алогічними і парадоксальними. Однак веронці є дітьми свого часу, які діють згідно з неписаним «кодексом честі джентльмена» епохи Відродження, який може здатися сучасному читачеві надміру ідеалізованим чи навіть абсурдним. Таким чином, банальне нерозуміння аксіологічних орієнтацій персонажів В. Шекспіра багато в чому визначи-

ло майбутню долю комедії і спричинило виникнення своєрідного курйозу: цей твір найрідше з усіх п'єс видатного англійського драматурга ставився на театральній сцені [1, с. 76].

Західні фахівці в галузі літературознавства вважають цю комедію першою серед написаних п'єс В. Шекспіра [3, с. 135]. Як доказ цьому вони наводять один із ранніх переліків творів Великого Барда, створений у 1598 р. письменником-єлизаветинцем Френсісом Мерезом, який відкривається твором під назвою «Джентльмени з Верони» [2, с. 390]. Е. Діксон припускає, що комедія була написана у період між 1589 та 1590 роками [4, с. 321].

У радянському літературознавстві за цим твором міцно закріпилася репутація першої і загалом не досить вдалої спроби Великого Барда в жанрі романтичної комедії. Авторитетні західні спеціалісти також сприймають цю п'єсу досить неоднозначно, характеризуючи її, з одного боку, як джерело розробки сюжетів і персонажів у пізніших комедіях драматурга, а з іншого – як символ непохитної віри молодого автора в ідеалізовані приписи єлизаветинської моралі [3, с. 138; 4, с. 324]. Такі уявлення щодо комедії зазвичай аргументовано певною схематичністю композиції, численними неточностями в тексті твору, широким використанням евфуїстичної мови та психологічною необґрунтованістю вчинків персонажів [1, с. 78; 3, с. 137; 4, с. 323].

Проте найбільш спірним питанням залишається саме фінальна сцена п'єси, що не лише видається поспішною і недостатньо переконливою, а й породжує у реципієнта, що не володіє фоновими знаннями з контексту етико-естетичних цінностей англійського Відродження, почуття розчарованості та «мистецької ошуканості». Отже, у цілому маємо констатувати, що в українській та зарубіжній літературознавчій науці досить рідко робилися спроби проаналізувати суперечності фіналу «Двох воронців» крізь призму орієнтирів ренесансного світобачення з використанням досягнень сучасної теорії комічного. Втім, саме такий підхід видається найбільш виправданим і продуктивним.

Звернімося безпосередньо до подій комедії. Дія останньої сцени п'ятого акту п'єси відбувається у лісі неподалік Мілана. Протей рятує Сильвію з полону лісових розбійників. Коли дівчина продовжує відштовхувати його, юнак вирішує узяти її кохання силою, не знаючи, що

за ними спостерігає Валентин, який у вигнанні очолив розбійницьку ватагу:

PROTEUS:

Nay, if the gentle spirit of moving words
Can no way change you to a milder form,
I'll woo you like a soldier, at arms' end,

And love you 'gainst the nature of love – force
ye [9, с. 25].

Валентин з'являється зі свого сховку і звинувачує веронця у підступності та зраді дружби. У п'яти наступних рядках п'єси Протей щиро вибачається і ватажок лісових розбійників не лише без вагань пробачає юнака, а й пропонує колишньому супротивнику свою кохану Сильвію:

And, that my love may appear plain and free,
All that was mine in Silvia I give thee [9, с. 25].

Зауважимо, що на сьогодні відомо декілька варіантів прочитання фінальної сцени цієї комедії англійського Барда. Так, зокрема, Р. Квіллер-Кауч, керуючись тим, що до наших часів не дійшов оригінальний рукопис твору, вважає, що п'єса була невдало скорочена одним із католицьких цензур, що здійснював переписування комедії [7, с. 15]. Водночас В. Роскі стверджує, що «Два верноці» – це «така собі карикатура на кохання, що сатирично висміює банальність його сприйняття; присутній у ній і прихований бурлеск» [8, с. 210]. Учений, як бачимо, вважає, що абсурдність і парадоксальність фіналу твору є свідомим задумом драматурга. Існує також думка, що веронці Валентин і Протей символізують дві протилежності внутрішнього світу митця – мінливу та константну – що, втім, легко примирюються у коханні, усуваючи згадану дихотомію [5, с. 395]. К. Ліч наголошує, що розв'язка твору демонструє віру молодого В. Шекспіра у християнське всепрощення та лицарську щедрість, водночас ознаменовуючи перевагу героїчної дружби над романтичним коханням [6, с. 103].

Втім, на нашу думку, жодна із запропонованих інтерпретацій не може вважатися вдалою. Не слід, зокрема, вважати комедію авторським маніфестом благородної чоловічої дружби, яка вивищується над пристрасним коханням – почуттям, що досить часто руйнує незрадливу любов. Незважаючи на те, що одним із джерел сюжету твору стала історія Тітуса і Гісіппуса з «Декамерону» Дж. Боккаччо (Шекспір найімовірніше знав її з англомовного переказу Т. Еліота), дружбу Валентина та Протея навряд чи можна назвати героїчною. Друзі Боккаччо схожі один на одного не лише своєю зовнішністю та

поведінкою, їх єднає глибинна спільність поглядів на життя, цей духовний зв'язок виявляється нерозривним ("two souls in body twayne"). Натомість дружба героїв В. Шекспіра з позицій епохи Відродження є радше товариською, при цьому один із них (Протей) намагається у всьому наслідувати іншого (Валентина). Переконливим свідченням цього є очевидна різниця у поглядах молодих людей на кохання. Прикметно, що запальний діалог юнаків є досить гострим та емоційним: любовні переживання Протея Валентин характеризує, використовуючи такі пасажі як "sluggardising" (неробство) та "shapeless idleness" (безформенні лінощі), крім того, у властивій йому евфуїстичній манері Валентин називає закоханого веронця дурнем:

VALENTINE:

However, but a folly bought with wit,
Or else a wit by folly vanquished.

PROTEUS:

So, by your circumstance, you call me fool.

VALENTINE:

So, by your circumstance, I fear you'll prove [9, с. 31].

Неоднозначно можна тлумачити і благородне зречення Валентином коханої в ім'я відродження дружби. Слова героя комедії В. Шекспіра "All that was mine in Silvia I give thee" можуть означати, наприклад, що Протей відтепер зможе поділяти взаємну повагу та приязнь, що існує між Валентином і Джулією. Тобто юнак не мав на увазі фактичного зречення, а лише натякав на поновлення товариських взаємин.

Як бачимо, всі вищезгадані інтерпретації фінальної сцени «Двох веронців» В. Шекспіра пояснюють парадоксальність розв'язки, не звертаючись до історичного та культурного контексту епохи, в яку було створено цей твір. Ігнорування сміхових, іронічних елементів призводить до надмірно спрощеного тлумачення змісту комедії, що виправдовує незрозумілі моменти недосвідченістю драматурга і жанровими обмеженнями романтичної комедії.

Вважаємо, що цей твір Великого Барда присвячений проблемі дорослішання, здобуття життєвого досвіду, становлення справжнього джентльмена. При цьому іронічність комедії В. Шекспіра проявляється навіть в іменах головних героїв, які драматург обрав не випадково. Так, на початку твору Протей, ім'я якого походить від давньогрецького божества, що могло змінювати свою подобу, постає справжнім утіленням вірності і відданості в коханні. Натомість

Валентин, чиє ім'я за ренесансною традицією у літературі давали ідеальним коханцям, зневажливо нехтує цим почуттям, яке, на думку молодого веронця, лише губить людину.

Не менш іронічною є і назва комедії, що в оригіналі звучить як "The Two Gentlemen of Verona". При цьому у свідомості читача виникає образ мужніх і благородних друзів, що відповідають критеріям, які висувались в епоху Відродження до джентльменів: вони понад усе цінують гідність і вірність у коханні й дружбі, поважають людей, що за ієрархією займають вище положення, завжди готові прийти на допомогу прекрасній дамі, ігноруючи власний зиск і не опікуючись самозбереженням. Натомість у творі образи «джентльменів» втілюють недосвідчені юнаки, що обирають не імператив активної дії, а піддаються пустому словесному декларуванню, при цьому стають запеклими супротивниками.

Зауважимо, що жіночі персонажі (Джулія і Сильвія) на контрасті з веронськими юнаками виявляються справді рішучими і незрадливими. Вони не просто красиво говорять про силу любові, а здатні на ризик заради її спасіння: Джулія, перевдягнувшись юнаком, вирушає вслід за коханим, а Сильвія заради зустрічі із вигнанцем Валентином утікає з рідного міста. Залишаючись суперницями, дві дівчини ніколи не опускаються до сварок чи зради.

Цікаво, що, характеризуючи Джулію, донька міланського герцога використовує лексему "gentlewoman": "A virtuous gentlewoman, mild, and beautiful" [9, с. 29]. Натомість Протей і Валентин називаються джентльменами лише в заголовку. Тут варто звернути особливу увагу на те, що іронічність заголовку п'єси не передана в українськомовній та російськомовній перекладацьких версіях цього твору – у перекладі І. Стешенко українською мовою комедія називається «Два веронці», а в перекладі М. Кузміна російською мовою – «Два веронца». Таким чином не відтворено контрасту, що виникає внаслідок протиставлення якостей ідеального ренесансного джентльмена фактичним рисам героїв твору. Вбачається, що така перекладацька концепція порушує авторський задум, віддаляючи нас від адекватного розуміння фінальної сцени п'єси.

Перейдемо безпосередньо до аналізу розв'язки твору В. Шекспіра. В останньому акті юнаки чинять як джентльмени: Валентин пробачає зрадливого земляка і віддає йому свою даму серця, демонструючи при цьому благо-

родне всепрощення і лицарську щедрість. Однак розглянемо ситуацію, у якій перебувають веронці наприкінці комедії. Валентин, не спромігшись ошукати міланського герцога, опинився у вигнанні, де очолив зграю лісових розбійників. Протей, що миттєво зраджує Джулію (“... and so is Julia that I love – that I did love, for now my love is thawed” [9, с. 32]), Валентина (“I cannot now prove constant to myself without some treachery us’d to Valentine” [9, с. 32]), оголошуючи його своїм ворогом, Туріо (“... and now I must be as unjust to Turio” [9, с. 32]), керується зовсім не лицарським принципом “In love, who respects friend?” [9, с. 32]. Його останнім кроком на шляху підлості стає намір зґвалтувати Сильвію. При цьому Валентин, звинувачуючи юнака, не стає на захист скривдженої коханої, а наголошує на особистій образі: “The private wound is deepest!” [9, с. 33]. То чи можна за таких обставин вважати веронців джентльменами? Вкрай неочікуваною є їхня поведінка у фіналі, що й має викликати іронічну усмішку глядача, який повинен зрозуміти недоречність учинків юнаків тим обставинам, у яких вони опинилися. Проте, вочевидь, драматург сподівається, що, пройшовши крізь горнило життєвих випробувань, герої п’єси подорослішають і стануть джентльменами вже не на словах. Саме тому у фінальній сцені вчувається авторський оптимізм, що й завершує комедію на романтичній ноті майбутнього щастя Валентина з Сильвією та Протея із Джулією.

Висновки і пропозиції. Таким чином, комедія має підкреслено іронічний характер, показуючи ставлення видатного драматурга до «кодексу джентльмена» ренесансної Англії. У процесі роботи встановлено також, що в окремих випадках авторська іронія не відтворена у перекладі, тобто взагалі не може бути сприйнята вітчизняним читачем: уже сам заголовок комедії, що в оригіналі містить слово “gentlemen”, випущене під час перекладу, покликаний створювати комічний ефект. Безперечно, комізм твору має соціально-детермінований характер і тому його сприйняття напряду залежить від наявності фонових знань про англійське Відродження. Таким чином, розуміння соціальних і культурних реалій доби, поєднане з використанням надбань сучасної теорії комічного, дозволило по-новому витлумачити останню сцену «Двох веронців», розв’язавши парадокс алогізму та навіть абсурдності вчинків персонажів.

Виявляється, що іронія п’єси, яка з легкістю прочитувалась єлизаветинськими глядачами, полягає у невідповідності дій і вчинків юних веронців тим обставинам, у яких вони опинилися. Чинячи як благородні джентльмени, вони насправді до фіналу комедії втрачають навіть статус добропорядних громадян: вигнанець Валентин стає очільником розбійницької зграї, а Протей, поступово скочуючись у прірву зрад та лицемірства, погрожує Сильвії зґвалтуванням. Авторська іронія тут звучить із відчутною гіркотою та драматизмом, адже молоді люди опиняються у ситуації, що є безвихідною з позицій сучасного світосприйняття. Однак твір, втілюючи ренесансний дух оптимізму, все ж закінчується щасливо: друзі пробачають один одного і знаходять своє кохання. Така зміна настрою можлива, адже герої комедії ще дуже молоді, тому драматург сподівається, що згадані життєві перипетії дозволять їм подорослішати і цінувати вірну дружбу та незрадливе кохання.

Список використаної літератури:

1. Bevington D. Introduction: The Two Gentlemen of Verona / D. Bevington // The Complete Works of Shakespeare. – 4th edn. – New York : HarperCollins, 1992. – P. 75–77.
2. Brown J.R. Shakespeare and His Comedies / J.R. Brown. – 2nd ed. – London : Methuen & Co., Ltd., 1962. – 653 p.
3. Chambers E.K. Shakespeare: A Survey / E.K. Chambers. – New York : Hill & Wang, 1958. – 364 p.
4. Dickson A. The Rough Guide to Shakespeare: The Two Gentlemen of Verona / A. Dickson. – London : Rough Guides, 2006. – 458 p.
5. Dowden E. Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art / E. Dowden. – 3rd ed. – New York : Harper and Brothers, 1974. – 548 p.
6. Leech C. The Two Gentlemen of Verona. The Arden Shakespeare / C. Leech. – London : Methuen, 1969. – 127 p.
7. Quiller-Couch A. Introduction / A. Quiller-Couch, J. Dover Wilson // The Two Gentlemen of Verona: New Cambridge Shakespeare. – New York : Macmillan – P. 11–23.
8. Rossky W. The Two Gentlemen of Verona as Burlesque / W. Rossky // English Literary Renaissance. – 1982. – Vol. 12. – Issue 2. – P. 210–219.
9. Shakespeare W. The Oxford Shakespeare. The Complete Works / ed. by J. Jowett, W. Montgomery, G. Taylor, S. Wells. – New York : Oxford University Press, 1986. – 1344 p.

Корнелюк Б. В. «In love, who respects friend?»: парадокс финальной сцены комедии Вильяма Шекспира «Два веронца»

Статья посвящена анализу финальной сцены комедии В. Шекспира «Два веронца», которая, несмотря на неугасающий интерес специалистов в области литературы к творчеству Великого Барда, остается недостаточно изученной и часто малопонятной. В процессе анализа пьесы было установлено, что она имеет подчеркнуто иронический характер, показывая отношение выдающегося драматурга к «кодексу джентльмена» ренессансной Англии. Ирония этого произведения, которая с легкостью читалась елизаветинскими зрителями, заключается в несоответствии действий и поступков юных веронцев тем обстоятельствам, в которых они оказались. Действуя как благородные джентльмены, они на самом деле до финала комедии теряют даже статус добропорядочных граждан: изгнанник Валентин становится главой разбойничьей ватаги, а Протей, постепенно скатываясь в пропасть измен и лицемерия, угрожает Сильвии изнасилованием. Однако произведение, воплощая ренессансный дух оптимизма, все же заканчивается счастливо: друзья прощают друг друга и находят свою любовь. Такая смена настроения возможна, ведь герои комедии еще очень молоды, поэтому драматург надеется, что упомянутые жизненные перипетии позволят им повзрослеть и дорожить ценностями верной дружбы и любви без измен.

Ключевые слова: комедия, ирония, парадокс, елизаветинская эпоха, социокультурный контекст.

Korneliuk B. "In love, who respects friend?": the paradox of the finale of William Shakespeare's comedy "The Two Gentlemen of Verona"

The article is devoted to analysis of the final scene of the early Shakespeare's comedy "Two Gentlemen of Verona", which, despite the enduring interest of specialists in the field of literature to the works of the Great Bard, remains understudied and sometimes even obscure. On the pages of numerous Western studies of the play, we can observe a significant trend towards a simplified interpretation of the controversial scenes, particularly the finale. Its paradox is explained by the lack of experience of the young playwright, who had only been on the path of developing his creative capabilities. The results obtained in the course of the study provide the evidence to argue that the comedy has ironic character, showing the attitude of the outstanding playwright to the so called "gentleman's code" of Renaissance England. It turns out that the irony of the play, which was easily detected and decoded by the Elizabethan audience lies in the mismatch of actions and behavior of the young noblemen of Verona to the circumstances in which they found themselves. Persistently acting as noble gentlemen, until the finale of the comedy they even lose the status of decent citizens: the banished Valentine becomes the head of the criminal pack, Proteus, gradually slipping into the abyss of infidelity and hypocrisy, even threatens to rape Silvia. The author's irony here sounds with a noticeable bitterness and drama, because young people are in a situation that is hopeless from the standpoint of the modern worldview. However, the work, which embodies the Renaissance spirit of optimism, all ends happily: friends forgive each other and find love. This change of mood is possible, because the characters of comedy are still very young, so the playwright hopes that the vicissitudes of life will allow them to grow up and to cherish the values of real friendship and true love.

Key words: comedy, irony, paradox, Elizabethan era, social and cultural context.

У. Д. Матвійчукздобувач кафедри української літератури імені академіка М. Возняка
Львівського національного університету імені Івана Франка

МЕТАФОРИЧНА АКУСТИКА ТВОРЧОСТІ Б.-І. АНТОНИЧА

У статті проаналізовано музичну метафорику творчості Б.-І. Антонича, яка розвивається в образах музичних інструментів. Розкрито поняття «музичність» на основі інтерпретації смислових значень музичних метафор. Виокремлено основні естетичні функції музичних образів на рівні взаємодії з іншими немусичними метафорами.

Ключові слова: синтез мистецтв, музичність, метафора, образи музичних інструментів, символ.

Постановка проблеми. Творчість Б.-І. Антонича посідає визначне місце не лише в українській літературі, а й у світовому літературному контексті. У XX столітті вихід на літературну арену поета світового рівня засвідчила збірка «Три перстені», яка вразила своїм багатством поетичних образів, струменем музичності, а найбільше – «невпійманістю краси», яку Б.-І. Антонич відкрив для читачької аудиторії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Певний час творчість Б.-І. Антонича не була яскраво представлена у літературознавстві. З 60-х років XX століття починається активна інтерпретація лірики поета. Про це свідчать розвідки Д. Павличка [1], М. Ільницького [2]. Поряд з українськими літературознавцями творчість Б.-І. Антонича досліджували й іноземні науковці: М. Неврлий [3], О. Зілинський [4], М. Ласло-Куцюк [5], Н. Гілевич [6].

Нове прочитання та осмислення поетичної творчості Б.-І. Антонича бачимо у XXI столітті, початок якого ознаменувався виходом численних літературознавчих розвідок, які стосувалися найрізноманітніших питань. Крім того, були здійснені нові видання творів поета українською та іноземними мовами. Зокрема, варто відзначити збірку «Велика гармонія» у перекладі Михайла Найдана, в якій уперше було опубліковано всі поезії книги англійською мовою.

Чимало дослідників творчості Б.-І. Антонича серед багатьох оригінальних рис його творів виокремлюють саме «музичність», зокрема, Л. Стефановська [7], І. Даниленко [8], М. Науменко [9], М. Ільницький [10], А. Бондаренко [11].

Цей музичний аспект творчості розкритий не тільки у літературознавчих працях. Він повернув до себе увагу і композиторів. Зокрема, А. Рудницький працював над музичним оформленням опери «Довбуш»; І. Майчик, який був родом також із Лемківщини, поклав на музику вірші Б.-І. Антонича.

Музичність як одна з визначальних рис творчості Б.-І. Антонича розвивається на всіх рівнях поетичного твору: ритмічному, фонічному, лексичному та структурному. Але саме багатство музичних метафор у кількісному та змістовому відношенні спонукає до нових досліджень, метою яких є відшукати нові виміри поетичного слова у міжмистецькому діапазоні.

Виклад основного матеріалу. Творчість Б.-І. Антонича характеризується наявністю великої кількості образів музичних інструментів. Звернення до таких образів зумовлено тим, що поет мав здібності композитора, сам komponував музику і грав на скрипці.

Талант композитора, як відомо, полягає у тому, що він має особливе чуття до музичних інструментів. Нотна партитура може супроводжуватися вказівкою, для якого інструмента вона призначена. А коли композитор створює мелодію для оркестру, то це свідчить про високий рівень його майстерності.

Кожна збірка поета — це своєрідний оркестр метафор, значення яких розвиваються під акомпанемент певних музичних інструментів. У всіх поезіях Б.-І. Антонича нараховуємо 17 видів музичних інструментів. Серед них виокремлюємо духові (флейта, окарина, трембіта, саксофон, сопілка, кларнет, сурма), струнні (скрипка, арфа, гусле, ліра, лютня, гітара, мандоліна), клавішні (піаніно, фортепіано), ударні (бубон).

У своїх спогадах наречена письменника О. Олійник серед зацікавлень поета виокремлювала техніку, кіно, медицину, малярство, поезію, спорт. Та найбільше, за її словами, Б.-І. Антонич цікавився музикою. Вже у сьомому класі виступав із скрипковим солом на шевченківському концерті. «В тому часі постають його перші композиції, як ось марш, що його опісля грала ціла гімназія» [12, с. 29].

Тому й не випадково, що скрипка є найпоширенішим образом музичних інструментів у творчості Б.-І. Антонича. Її знаходимо у всіх поетичних збірках, за винятком «Книги Лева».

Центральним образом скрипка постає у збірці «Три перстені». В однойменній поезії збірки поряд із цим образом музичного інструмента бачимо ще й такі музичні образи: «роса музична», «співний корінь», «окрилена струна», «співає скриня». Образ скрипки наснажений глибокою символічністю. Можливо, це символ натхнення. При цьому образі є епітет «крилата». Він ще більше увиразнює цей символ. Далі йде «роса музична». Митець дуже влучно поєднує ці два образи: музика і роса. Саме звучання слів у поєднанні ніби наповнене особливою мелодією. У скрипці, яку можна ще проінтерпретувати як натхненну душу, спить роса музична. Вона уособлює у собі звуки. Але саме такі звуки, характерною рисою яких є чистота, тому що першою асоціацією, яка спадає на думку, є вода. Ця натхненна музика очищує душу. Образ роси музичної засвідчує особливе відчуття звуків, яке було властиве Б.-І. Антоничу, оскільки ця поезія звертає нашу увагу на незвичайні звичності життя: послухати як спадають роси і почути їхню музику. На початку наступної строфи – у скрині «співний корінь». Чому саме у скрині? Якщо далі читати, то знаходимо зілля, віск, насіння, предмети, які можна пов'язувати з давніми віруваннями наших предків, з різними магічними діями. Скриня ніби узагальнює надбання народу: історія, культура, релігія та ін. Прикметник «співний» походить від співу. Письменник наголошує на тому, що пісня була і є важливим національним атрибутом українців. Ліричний герой спонукає «окрилену струну» дзвеніти «весні шаленій і любові». У вірші «Автопортрет» знаходимо «божевілля», а тут – «шаленство». Але особливістю музичного образу у вірші «Три перстені» є те, що Б.-І. Антонич вказує на мету звучання «свої струни», напевно, мету творчості – творити заради любові, оскільки пора

весни – це пора кохання, як бачимо з поезії «Елегія про ключі від кохання».

Часто образ скрипки автор поєднує з образом іншого музичного інструмента, як наприклад, у поезії «Елегія про ключі від кохання», де почуття кохання автор передає через образи фортепіано та скрипки. Завдяки цим музичним інструментам поет максималізує звучання цього почуття: «Дзвонила в сто фортепіанних омелюдійнена весна. Смички, мов луки, вигинала і веретена обертала, ячала сотнею скрипок» [13, с. 123–124]. У наступній частині вірша читаємо: «Ночами грала окарина» [13, с. 124]. На фоні цієї музики і співу ковалів і теслів шукає ліричний герой слова кохання, креслить кохання мапу. І ця мапа є не що інше, як мрії, які він малює у своїй уяві, що вестимуть його у незбагненні, але чарівні світи. Під впливом цього високого почуття він здійснить найбільше відкриття людства – відкриє себе для світу і буде готовий освітлювати його смолоскипом щасливого серця.

Образ скрипки є дуже багатограним в аспекті естетичного бачення. Це видно на прикладі таких поезій: «Елегія про перстень пісні» (де сад порівнюється із скрипкою, яку налаштовує місяць), «Князь» (скрипки вітають молодого поета), «До весни» (автор передає душевний стан ліричного героя, на який впливає пора «весни весільної», створюючи образ скрипок, окрилених співом), «Елегія про перстень ночі» (образ скрипок підсилює переживання ліричного героя, який бачить видіння, породжені ніччю).

Ще одним ключовим образом музичного інструмента у творчості Б.-І. Антонича є арфа, метафоричне значення якої особливо розвивається у поетичній збірці «Велика гармонія».

Б.-І. Антонич розвиває естетичні параметри образу арфи, надаючи йому функції всюдисущості: «Земля – арфа мільйоннострунна, арфа золотострунна», «Земля – золотострунна арфа Твоєї слави» (“Te Deum laudamus”) [13, с. 92]. Музика проникає у сутність часу, бо щонайліричний герой виспівує псалом до Бога. Звуки арф доповнюються музикою скрипок, і все те звучання автор знаменує гармонією, яка полягає у вічному прагненні істинного пізнання.

Метафоричні значення образів музичних інструментів розвиваються залежно від їхніх музичних властивостей. Ніжний, дзвінкий, сріблястий звук арфи стає акомпанементом вечірньої мелодії, яка налаштовується під Божий камертон (“Musica noctis”). Ліричний герой прагне досягти цієї висоти душевного звучання, упо-

дібнюючись до арфи у руках Бога («Вкажи захопленим очам Твою дорогу, / Хай арфою Твоєю стану я» («Magnificat») [13, с. 113].

У поезії «Ave Maria» образ арфи набуває символічного значення: «вгамуй енгармонійних струн на арфі серця дроз. Ave Maria», «енгармонійний скрегіт арфи серця заспокій. / Ave Maria» [13, с. 101]. Струни серця ліричного героя звучать нечисто, їм бракує духовної пружності, щоб досягнути своєї природної висоти. Ліричний герой починає новий день із зивання імені Божої Матері, яке і є тією потрібною нотою налаштування у музиці життя: «Імення – пісня сонячна, гармонія, надія» [13, с. 101].

І. Даниленко виокремлює музичність як особливу рису релігійних образів у поезіях Б.-І. Антонича, зазначає, що музична природа вищих сил, до яких поет звертався задля інтелектуального та метафізичного пізнання світу, зумовлює особливості поетики його творів. Навмисне заломлення релігійного в музичному відображається в образно-композиційній структурі всіх його віршів-молитов «Великої гармонії», де Б.-І. Антонич описує вищі сили за допомогою низки музичних понять, які постають основою для метафор і метонімії [8, с. 124–125].

У збірці «Велика гармонія» метафоричне звучання музичних інструментів пов'язане насамперед із прагненням ліричного героя хвалити Небесного Царя. Завдяки використанню образів музичних інструментів Б.-І. Антонич намагається досягнути велич Бога. Поет шукає найвідповідніших звуків, щоб описати відчуття Божої присутності у своїй душі. Б.-І. Антонич персоніфікує музичні образи, уподібнюючи ліричного героя до музичного інструмента (арфи, скрипки). Вони служать засобами чи то способами, завдяки яким ліричний герой здійснює своє життєве покликання, наближаючись до пізнання сутності людського буття.

Л. Стефановська вказує на те, що музика проникає і в усі образні системи поезій письменника, створюючи синестезійні картини, які унаочнюють спосіб ширення музичної стихії. У творах Б.-І. Антонича музична лексика не існує сама по собі. Як віртуоз поет уміє оригінально функціоналізувати її. Він узалежнює інструментовку від семантичного шару тексту [7, с. 218].

Б.-І. Антонич неодноразово у своїй творчості зображує природу як безперервну музику буття, при цьому використовуючи образи певних музичних інструментів. У циклі поезій «Зриви і крила» (збірка «Привітання життя») маємо вірш

«Божевільна риба», в який автор вносить образ флейти: «Дзюрить, дзичить, дзюрчить, дзирчить вода, / мелодії грає на каміння флейті» [13, с. 46]. Виконавцем музики тут стає вода, а інструментом – каміння. І цей інструмент користується переважно високими регістрами. Одразу виникає образ річки, де водні струмені пробиваються між камінням, наче звук, що проходить крізь канал флейти. Ці рядки є прелюдією до розгортання авторської думки про творчість та її сутність. Поет уподібнюється до риби, яка, докладаючи всіх зусиль, виривається із своєї життєвої стихії в інший світ у пошуках сонця як символу пізнання. Але це пізнання настільки яскраве, що не під силу людським очам.

Симфонія природи також розвивається у поезії «Концерт» (збірка «Зелена Євангелія»). У цьому вірші автор розширює сфери музичного звучання. Тут анімізуються солісти («лиш у зозуль прамові / прадавній корінь «ку» у горде сольо лине» [13, с. 200]), музика перетворюється у вогонь: «ніч музики кип'яток наливши в лійку сині» [13, с. 201]. Мелодія підсилюється хорами рослин. Її чути з глибин землі («коріння ста дубів – підземні ліри грають» [13, с. 201]). Усе навколо видозмінюється в оркестрову яму театру, з якої пробивається прамова флейта, суть музики, яку важко досягнути ліричному героєві («А я вже віддиху зловити більш не можу / і падаю, мов пень, у ями й вири гимнів» [13, с. 202]).

На думку Д. Павличка, вірш «Концерт» є прикладом дивовижного поєднання живопису й музики. «Спів» не тільки в «повінь», не лише у «квітковий пил» переходить, а й обертається в «запах», в «окріп мелодії». Даючи в «Концерті» образ «підземних лір», коренів світла і співу, Б.-І. Антонич не просто милується загадковим хаосом, неприборканою стихією музичності чи фантастичними спектрами кольорів у природі – він прагне збагнути закорінену та виявлену в силі поетичного слова таїну єдності всіх людських відчуттів [14, с. 34–35].

Однією з характерних рис образів музичних інструментів у творчості Б.-І. Антонича є їх соляризація: «затихлу ліру сонця ніс дельфін на захід» («Баляда про пророка Йону», збірка «Книга Лева»), «Від'їду вже з долонями на лірі сонця сходу, співаючи хвалу надлюдським і рослинним бурям» («Дім за зорею», збірка «Зелена Євангелія»), «ось бубон ранку – кругле сонце; і ранок б'є у сонця бубон» («Вербель», збірка «Ротації»), «і зорі – діри в флейті ночі» («Концерт», збірка «Зелена Євангелія»).

Солярні образи у поєднанні з музичними набувають нових значеннєвих функцій (місяць «настроює, мов скрипку, сад» («Елегія про перстень пісні», збірка «Три перстені»), «в устах зорі тростина флейти» («Золотоморе», збірка «Зелена Євангелія»).

Завдяки використанню образів музичних інструментів Б.-І. Антонич розширює естетичний вимір ідейних параметрів своєї лірики. Зокрема, тема творчості розкривається у нових оригінальних відтінках. У «Пісні про чорні лаври» (збірка «Книга Лева») Б.-І. Антонич намагається передати найглибші відчуття митця у процесі розкриття метафоричних можливостей слова. Читаємо: «бо сірість слова не музикою, а кров'ю поїть, / а кров – музика в флейтах жил червона – грає з туги» [13, с. 163]. Глухі звуки флейти пронизують процес творчості і додають йому відтінку таємничості, тривожності. Музика піднімається угору – «на шпиль натхнення пнеться» і «стає на грані нічого і вічного». Так і творчість прагне досягнути вічності, але все ж зупиняється на межі дійсності і невідомості, бо твір завжди залишає за собою момент невичерпності значень.

Тема кохання розвивається крізь призму образів скрипки і кларнета. В «Елегії про ключі від кохання» завдяки образу цього музичного інструмента автор передає масштабність безцінного почуття («весна ... ячала сотнею скрипок»). У поезії «Весільна» (збірка «Зелена Євангелія») образ скрипки постає символом незбагненої тривоги («чому пригасла скрипка трохи, / чому тремтить твоя долоня»). Подібні мотиви смутку прочитуємо у вірші «Сутінь»: «Долоні сну в весінніх сінях / лягли на струн прощальним шумі. / В твоїх очах блакитна сутінь. / Не дно кларнета – дно задуми!» [13, с. 167].

Образи музичних інструментів у творчості Б.-І. Антонича відіграють важливу роль у розвитку метафоричного й естетичного вимірів поетичних творів письменника. Вони впливають на метафоричне функціонування інших – як музичних, так і немусичних – образів, надають їм нового смислового відтінку. Бачимо, що автор залучає різні за звучанням інструменти відповідно до тональності змісту вірша, що вказує на тонку композиторську чутливість Б.-І. Антонича.

Висновки і пропозиції. Діапазон метафоричних значень образів музичних інструментів значною мірою залежить від тематичних параметрів поетичних творів Б.-І. Антонича. Часто

автор використовує образ музичного інструмента для вираження якоїсь ідеї відповідно до його музичних властивостей. Наприклад, як відомо, скрипка – це найвищий за регістром інструмент. Високі поривання ліричного героя у стані закоханості супроводжуються музикою цього інструмента. Високим регістром відзначається і флейта. Її автор зображує у поезіях, де ліричний герой прагне досягти певних висот (сонця як символу пізнання). Арфі властивий сріблястий, дзвінкий, ніжний звук, тому Б.-І. Антонич не випадково так часто використовує цей образ у збірці «Велика гармонія».

Дослідження музичного аспекту творчості письменника відкриває перед нами нового Антонича, Антонича-композитора у віршах, де слова перетворюються у звуки, витворюючи мелодію тієї «іншої дійсності», яку поет відкривав для себе все життя.

Список використаної літератури:

1. Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії / Д. Павличко // Весни розспіваної князь. – Л., 1989.
2. Ільницький М.М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості / М.М. Ільницький. – К. : Рад. письменник, 1991. – 207 с.
3. Неврлий М. Минуле й сучасне: Збірник слов'янознавчих праць / Микола Неврлий. – К. : Смолоскип, 2009. – 953 с.
4. Зілинський О. Дім за зорею / О. Зілинський // УСЕ для школи. Українська література. 10 клас ; упоряд. І. Старовойт. – 2001.
5. Ласло-Куцюк М. Все на світі має свою душу. До 85-річчя від дня народження Богдана-Ігоря Антонича / М. Ласло-Куцюк // Дивослово. – 1994. – № 10–11.
6. Гілевич Н. Гідність поезії – гідність Батьківщини. До 85-річчя від дня народження Богдана-Ігоря Антонича / Н. Гілевич // Дивослово. – 1994. – № 10–11.
7. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Л. Стефановська. – К. : Критика, 2006. – 312 с.
8. Даниленко І. Молитовна лірика Богдана-Ігоря Антонича: до питання про світогляд поета / І. Даниленко // Мистецтво творять шал і розум. Творчість Богдана-Ігоря Антонича: рецепції та інтерпретації : зб. наук. праць. – Львів, 2011. – 512 с. – С. 122–133.
9. Науменко Н. Райдуга звуків і почуттів. Порівняльне дослідження звуко-кольорової образності поезії А. Рембо і Б.-І. Антонича / Н. Науменко // Дивослово. – 2005. – № 3.
10. Ільницький М. «Концерт» Б.-І. Антонича: виміри музичної структури поетичного тексту / М. Ільницький // Слово і час. – 2008. – № 9.

- 11.Бондаренко А. Словесні маски «дитини буття» в художньому мовомисленні Б.-І. Антонича / А. Бондаренко // Слово і час. – 2001. – № 1.
 - 12.Калинець І. Знане і незнане про Антонича. – Львів : Друкарські куншти, 2010. – 140 с.
 - 13.Антонич Б.-І. Повне зібрання творів / Б.-І. Антонич ; передм. М. Ільницького ; упор. і ком. Д. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
 - 14.Павличко Д. Перстень життя: Літературний портрет Богдана-Ігоря Антонича / Д. Павличко. – К. : Веселка, 2003. – 46 с.
-

Матвийчук У. Д. Метафорическая акустика творчества Б.-И. Антонича

В статье проанализирована музыкальная метафорика творчества Б.-И. Антонича, которая развивается в образах музыкальных инструментов. Раскрыто понятие «музыкальность» на основе интерпретации смысловых значений музыкальных метафор. Выделены основные эстетические функции музыкальных образов на уровне взаимодействия с другими немusicalными метафорами.

Ключевые слова: синтез искусств, музыкальность, метафора, образы музыкальных инструментов, символ.

Matviychuk U. Metaphorical acoustics of B.-I. Antonych's creativity

The article analyzes the musical metaphors of B.-I. Antonych's creativity that is represented by the images of musical instruments. The concept of "musicionship" is based on interpretation of the meanings of the musical metaphors. The main aesthetic features of the music images are determined at the level of interaction with other non-musical metaphors.

Key words: synthesis of arts, musicionship, metaphor, images of musical instruments, symbol.

УДК 821.512.161

І. В. Прушковськадоктор філологічних наук, доцент,
доцент кафедри тюркології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ДРАМА СВОБОДИ У ЖИТТІ ТУРЕЦЬКОГО БЛАЗНЯ (РОМАН Е. ТІМУРА «СПИСОК КЛОУНА»)

У статті розглядаються особливості функціонування екзистенціальної філософії у романі турецького автора Емре Тімура «Список клоуна» та її реалізація у персоносфері твору через інтерпретацію взаємозв'язку долі та людської духовності. Філософська канва твору розкриває боротьбу людського «Я», що розчавлюється дійсністю.

Ключові слова: екзистенціальна філософія, філософсько-культурний інтертекст, турецька література, Емре Тімур.

Постановка проблеми. Сучасний вітчизняний гуманітарний дискурс виявляє чималий інтерес до турецької літератури, що зумовлено її неординарною іманентною природою, а також довготривалим плідним діалогом між Україною та Туреччиною. Присудження Нобелівської премії Орхану Памуку сприяло відчутній інтенсифікації інтересу до турецької культури, створивши сприятливу атмосферу для сучасних тюркологічних досліджень. Попри те, що турецька літературна спадщина має неабияку популярність серед читачів і науковців, доволі високий її відсоток усе ще не поцінований в Україні належною мірою.

Метою статті є визначення особливостей функціонування екзистенціальної філософії у романі турецького автора Емре Тімура «Список клоуна» та її реалізація у персоносфері твору.

Виклад основного матеріалу. Ідеї екзистенціалізму ввійшли до турецького наукового простору у 40-х рр. XX ст., коли разом із перекладом праці Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм» з'явилася наукова розвідка Гільмі Зії Улькена «Що таке екзистенціалізм». Дослідженнями функціонування екзистенціальної філософії у турецькій художній літературі займаються турецькі літературознавці, зокрема Мустафа Курт, Тугба Челік та ін. Першими майстрами турецького художнього слова, яких надихнули міркування екзистенціалістів, стали Саїт Фаїк Абасияник («Живе одна змія у Алемдаг», 1954 р.) та Агмет Хамді Танпинар («Сни Абдуллаха Ефенді», 1943 р.). Нове

філософське віяння уже на початку 50-х рр. XX ст. змінило вектор творчої діяльності таких соціал-реалістів, як Гюнер Сюмер, Феріт Едгю, Агмет Октай, Орхан Дуру, Демір Озлю. У 60-ті рр. минулого століття з'явилася друга творча хвиля екзистенціального спрямування. Навколо журналу «А» об'єдналися відомі письменники, поети, такі як Едіп Джансевер, Джемаль Сюрейя, Тургут Уяр, Ільхан Берк, Ердал Оз, Аднан Озьялчинер, які вміло несли в маси ідеї Сартра, Кафки, Камю. Популяризатором екзистенціальної філософії серед літературних кіл став також журнал «Дегішім» (1961–1962 рр., 12 номерів), сторінки якого наповнювалися перекладами творів західних екзистенціалістів, критичними статтями, власне творами турецьких авторів «нової хвилі». 1960–1970-ті рр. стають максимально плідними щодо перекладів турецькою мовою філософських і літературних творів західних авторів-екзистенціалістів. Широкий доступ до першоджерел сприяв поширенню екзистенціальних ідей серед турецьких майстрів слова, чимраз виразніше викликаючи полеміку серед наукового світу Туреччини.

Упродовж другої половини XX – на початку XXI ст. найвиразнішими представниками турецької екзистенціальної художньої прози лишаються Демір Озлю (1935 р.) і Орхан Дуру (1933–2009 рр.). Зацікавлюють екзистенціальною тематикою і представники нового покоління літераторів, такі як Гюрсель Корат і Емре Тімур. Роман Емре Тімура «Список клоуна» (2015 р.) прокладає своєрідний місток між минулим і теперішнім століттям, «екзистенціальний ланцюг», який не переривався у турецькій літера-

турі зі згаданого перекладу Сартра і не втратив своєї міцності у XXI ст.

В основу роману Емре Тімура покладено ідеї екзистенціалізму, піднімаються питання абсурдності буття, страху, відчаю, смерті, страждання. Головний герой роману – це чоловік середнього віку, освічений, одружений, батько трьох дітей. Його вибір – шлях свободи чи то заради самоствердження, як видається на перший погляд, чи то заради самознищення – спонукає читача до роздумів про самозаперечення, яке, за філософією екзистенціалістів, є основою людського існування. Автор репрезентує свого героя як людину без імені, якого всі, і він сам, називають Клоуном. До слова, феномен клоуна актуалізується у турецькій літературі у першій половині XX ст. (Галіде Едіп Адівар «Сінеклі Баккал», 1935 р.) і має подальший масштабний розвиток у різножанрових літературних творах (оповідання Н. Ондероглу, поезія Т. Уяра, М. Чарбоа, Ш. Гюль Атар, О. Гьокдала, есеї Н. Кьосе, А. Окта, М.А. Киличбая та ін.) [3; 4; 5; 6; 8; 9; 10]. Зазвичай турецькі автори вдаються до створення образу блазня, маркуючи певні періоди життя своїх героїв, стан їхньої душі. Блазень із роману Е. Тімура перебуває у психологічній кризі, постійно протидіє суспільству з його нав'язливими мораллю й ідеалами. Е. Тімур застосовує прийом розповіді від першої особи, екзистенційні нотки відчутні вже з перших рядків роману. Головний герой вбачає вищу життєву цінність у свободі власної особистості, тому він із легкістю розповідає, як покинув дружину, дітей, офісну роботу і мандрує чужим йому містом, перетворившись на безхатченка, одинака-мізантропа. Читачеві подекуди важко усвідомити, що людина з певним соціальним статусом може з власної волі перевернути життя догори дном: *«Були в мене діти, дружина. Але раптом я став відчувати себе якимось дивно, з'явився величезний знак питання, порожнеча, яка з часом ставала все більшою, і я не в змозі був її заповнити... Лікарі мені теж не допомогли. Якби ж вони замість заспокійливих ліків дали мені рецепт секрету життя... Це наче вдягти на людину при смерті маску клоуна. Ні, мені така маска ні до чого»* [7, с. 12–13]. За Сартром, бути вільним означає мати можливість змінюватись і мати здатність діяти у світі людей [2, с. 47]. Головний герой роману, відчуваючи себе вільним у виборі, погоджується приміряти на себе образ клоуна, який допоміг йому стати «видимим», влитись у соціум: *«Я раптом відчув, що мене*

помічають, бачать. Раніше я міг лежати на підлозі лікарні непритомний, ніхто навіть не цікавився моїм станом. І раптом люди стали помічати мене. І тільки мене. Відчув себе ніяково» [7, с. 22]. Занедужавши, головний герой потрапляє до лікарні. Не маючи досить грошей, він не може отримати кваліфікованої допомоги і, побачивши «лікарняного» клоуна, випадково опиняється на його місці. За домовленістю із медперсоналом герой роману раз на тиждень підробляє у лікарні, розважаючи хворих дітей. Кожна нова репліка нашого героя підтверджує його ставлення до власного нового «Я»: *«Я вдягнув найдурніший у світі одяг – штани на помочах і страшну блузу... А цей штучний червоний ніс, який тхне соплями, бо його вже тисячі разів надягали...»* [7, с. 22–23]; *«Раптом я відчув себе апаратом для сміху, лялькою з крамниці, повією. І клоун, і повія фарбують обличчя заради грошей, а продаються марно, як дивно...»* [7, с. 23]; *«В образі клоуна я був не коміком, а посміховиськом»* [7, с. 24]. Незважаючи на неприязнь до нового образу, маска клоуна сприяє налагодженню і розвитку відносин головного героя із людьми: завдяки їй герой контактує з дітьми, любов і увага яких частково заповнюють порожнечу від розлуки із власними, він знайомиться із жінкою, Ханім Баян, представляючись Клоуном, прив'язується до неї, відчуває симпатію [7, с. 45].

У романі немає інтимних сцен чи то натяків на них, адже Е. Тімур як представник екзистенційної прози дотримується думки про необхідність відтворення імпульсу спілкування через страждання, через усвідомлення неможливості зближення з іншим екзистансом. Так, відвідуючи Ханім Баян, Клоун ділиться наболілим, плаче, виливає душу, шукає розради, але не може зблизитись із новою знайомою через страхи бути незрозумілим і відчуття неможливості стосунків. Символічною у цьому сенсі є цитата з Достоєвського, якою розпочинається роман Е. Тімура: *«Немає щастя у комфорті, його можна отримати лише через страждання»* [7, с. 9].

Маска клоуна допомагає герою жити подвійним життям, у якому він постійно балансує між саморозвитком і самознищенням. Напівголодне існування, відсутність душевної рівноваги унеможливають повноцінний розвиток особистості головного героя. Бажання позбутися гнітючих спогадів, втекти від себе, мук своєї свідомості навіває думки про самогубство. Відчуття свободи дій перетворюється на тягар: щонай

Клоун сходить на дах, стає на край і мріє про жаданий кінець, проте підсвідоме, іноді незрозуміле йому самому бажання жити буквально заважає зробити крок у безкінечність: *«Це може здатися комічним, але щоночі я виходжу на дах готелю, стаю на залізні перила на краю даху, тримаю рівновагу... Саме очікування падіння і думка про це – самогубство... Але я ніяк не впаду... Потім мене оповиває страх, або ж я знаходжу причину, яка спонукає мене до продовження життя. Я спускаюсь, іду в номер, засинаю... Певно, я скоро перетворюся на справжнього акробата... Насправді мене зупиняє бажання зрозуміти істину, своє власне «Я», суть життя, тому я мушу жити, як це не прикро...»* [7, с. 19].

Екзистенціалізм – це не спроба відібрати в людини бажання діяти, а намагання переконати людину у необхідності дій, які дозволяють їй існувати [2, с. 432]. Клоун Е. Тімура, заплутавшись у власних діях, намагається знайти правильний шлях вільного життя. Він плаче надії на самопізнання за допомогою Мудреця – напівміфологічного персонажа роману. Мудрець дає Клоуну життєві настанови, звертаючись до висловів відомих філософів, літераторів, створюючи тим самим поштовх для героя у напрямі усвідомлення правильності/неправильності своїх дій. Філософсько-культурний інтертекст, запропонований Е. Тімуром, є легко впізнаваним завдяки своїй маркованості і постає частиною гри-діалогу автора з реципієнтом. Він вводиться шляхом візуалізації того чи іншого вислову: відомі фрази з'являються на вивісці книжкового магазинчика, в якому працює Мудрець. Кожен читає вивіску по-своєму, як потребує його сьогоднішній душевний стан. Так, коли Клоун, здійснивши своє перше вбивство, приходить до Мудреця з нестерпним бажанням позбутися запаху крові, запаху жертви, то бачить на стіні вислів Ніцше «Той, хто забуває, виліковується» [7, с. 70]. Після довгої розмови з Мудрецем, Клоун знову кидає оком на напис, але цього разу до нього доносяться слова Сократа «Пізнай самого себе» [7, с. 79]. Прийшовши до Мудреця вдруге, Клоун намагається виправдати свою нестандартну поведінку стосовно оточуючих, вихваляючись і водночас жалючись свободою, яка спонукає до самотності. «Деякі півні вважають, що сонце сходить завдяки ним» [7, с. 98] – промовляє до головного героя Теодор Фонтане, вустами якого автор роману намагається привнести дидактичні нотки

до діалогу своїх героїв. Екзистенціальні голоси доносяться до героя від Камю: «Перша ознака розуміння – прагнення смерті» [7, с. 104]. Емре Тімур, наслідуючи філософію екзистенціалізму, постулює, що саме життєвий досвід кожної конкретної людини, її існування є висхідною реальністю. Суголосно М. Гайдеггеру [1] Е. Тімур говорить про те, що вибір людини передбачає необхідність поставити себе перед останньою можливістю свого буття – смертю, тим самим опиняючись перед обличчям «ніщо». Мудрець, усвідомлюючи, наскільки головний герой «загрався» у самогубство, пропонує провести ніч у свіжовиритій могилі, тим самим підштовхуючи Клоуна до вибору почути чи не почути, що у цю мить йому говорить «існування/буття»: *«Мудрець, кинувши мені ковдру, пішов... Чорна ніч. Я чи то заснув, чи то знепритомнів. А може й помер... Страх, наче змія, огортав моє тіло... Я прокинувся весь у багнюці. Земля мене не вбила, ба навпаки – вдихнула в мене нове життя... Перешіптування з мертвими, смерть і воскресіння стали важливими установками у моєму житті. Я тричі намагався вибратися з могили. Нарешті, зібравши всі сили, я, наче новонароджена дитина, опинився назовні, з ковдрою на спині, яка символізувала чи то плаценту, чи то пуповину»* [7, с. 109].

Екзистенціальне розуміння свободи проявляється у поведінці головного героя: у різних життєвих ситуаціях мають місце рівноцінні можливості подальшого розвитку подій. Клоунів не чужі долі маргінальних персонажів: чоловіка, який через брак грошей може втратити хвору дружину, сина-інваліда Ханім Баян, який лишився самотнім після смерті матері. Головний герой, заробивши чимало грошей, будучи піддослідним у випробовуванні небезпечних ліків, готовий віддати їх за спасіння жінки похилого віку. Він свідомо вирішує усиновити хвору дитину, якій потрібна постійна медична допомога. Водночас Клоун, маючи психологічну травму дитинства через те, що мати покинула його з батьком-деспотом, відчуває певну неприязнь до жінок (Ханім Баян є винятком). Блукаючи вулицями, він натрапляє на «розмальовану, просякнуту парфумами» жінку легкої поведінки і з легкістю її вбиває, проткнувши нутрощі гострим предметом, при цьому лишаючись непоміченим. Така свобода вибору поведінки хоч і призводить героя до мук совісті, проте спонукає до нових убивств, так само холоднокривних і жорстоких. У поведінці героя чітко простежу-

ються екзистенціальні нахили: почуття етики й моралі не є виправданими, совість або є, або її немає, світ-хаос не створює підстав для етики, і людина має можливість вільно обирати долю героя чи злочинця.

Справжня свобода – свобода екзистенціальна – починається на іншому боці соціальної сфери, у світі духовного життя особистості та реалізується через інтерпретацію своєї діяльності в контексті взаємозв'язку долі та людської духовності [2, с. 510]. Не оминає цих постулатів і Е. Тімур. Ще у передмові до роману він висловлює думку про те, що «екзистенціалізм не суперечить ісламу – він повністю відповідає його направленості» [7, с. 7]. Автор дотримується своїх тверджень і в самому тексті, занурюючи головного героя у релігійне буття. На шляху до пошуку власного «Я» Клоун зустрічає Дервіш Бея – уособлення ісламських істин, який, на відміну від Мудреця, керується виключно кораничним дискурсом:

– *Дервіш Бей, скажи-но, а чи всі гріхи може пробачити Всевишній?*

– *Так, якщо покаяться.*

– *Навіть якщо щось дуже погане, наприклад, убивство?*

– *Яким би не був гріх великим, усе одно Аллах – найвеличніший. Найгірше, що може бути, – це невизнання Аллаха.*

– *Тобто очищення від гріхів точно можливе?*

– *Я не сказав, що стовідсотково. Обов'язково треба каятись і каятись, і обіцяти знову не робити, вірувати, здійснювати поклоніння... У релігії не обов'язково, щоб усе відбувалося через фізичну дію. Багато є прописів того, якою має бути душа мусульманина, як віруючий має вірити у долю... [7, с. 145].*

Людина може усвідомлювати чи не усвідомлювати своє екзистенціальне завдання, виконання якого спонукає до правильного життя, – таким є філософський меседж автора твору. Розв'язка твору є очікуваною і водночас неординарною: Клоун, осягнувши суть свого екзистенціального завдання, починає позиціонувати себе як Мудрець. Свобода головного героя – це вибір власного буття, яке є доволі драматичним.

Висновки і пропозиції. У романі Е. Тімура, який є справжнім калейдоскопом складних екзистенційних ситуацій та психологічних колізій, вражає ефектність художньої експлікації філософських ідей екзистенціалізму, а також масштабність репрезентації ісламського контексту. Інтертекстуальні елементи цитатного формату підсилюють екзистенціальне спрямування твору. Можемо зробити висновок, що роман Е. Тімура суголосний із провідними ідеями екзистенціального вчення, такими як самотність людини у світі, відчуття страху, свобода вибору, боротьба людського «Я», що розчавлюється дійсністю. Пропонований у розвідці фактичний матеріал спонукає до подальших наукових досліджень, націлених на з'ясування характеру втілення вищезгаданих ідей і концептів як в інших турецьких романах цього періоду, так і в інших жанрах.

Список використаної літератури:

1. Мартін Гайдеггер очима сучасників : [збірка] / пер. з нім. М.Д. Култаєва ; відп. ред. Л.А. Ситниченко. – К. : Стило, 2002. – 128 с.
2. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Ж. Сартр ; пер. В. Лях, П. Тарашук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 855 с.
3. Kılıçbay M.A. Soyтары Gülmez sırtır / Ali Memet Kılıçbay. – Ankara : İmge kitabevi yayınları, 2004. – 189 s.
4. Köse N. Soyтары özgürlüğü / Nursel Köse. – İstanbul : Destek yayınları, 2016. – 256 s.
5. Oktay A. Şeytan, Melek, Soyтары / Ahmet Oktay. – İstanbul : Doğan Kitap, 2004. – 253 s.
6. Önderoğlu N. Mutsuz palyaçolar örgütü / Neslihan Önderoğlu. – İstanbul : Günışığı kitaplığı, 2016. – 140 s.
7. Timur E. Palyaçonun listesi / Emre Timur. – İstanbul : Son çağ, 2015. – 191 s.
8. Atar Ş.G. Palyaço / Ş. Gül Atar [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gulatar.com.tr>.
9. Çarboğa M. Palyaço / Murathan Çarboğa [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://murathan-carboga.blogspot.com>.
10. Uyar T. Palyaço / Turgut Uyar [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://turgutuyar.blogspot.com/palyaco/487716>.

Прушковская И. В. Драма свободы в жизни турецкого клоуна (роман Э. Тимура «Список клоуна»)

В статье рассматриваются особенности функционирования экзистенциальной философии в романе турецкого автора Эмре Тимура «Список клоуна» и ее реализации в персоносфере произведения через интерпретацию взаимосвязи человеческой судьбы и духовности. Философская канва произведения представлена проблемой утверждения человеческого «Я», разрушаемого действительностью.

Ключевые слова: экзистенциальная философия, философско-культурный интертекст, турецкая литература, Эмре Тимур.

Prushkovska I. Drama of freedom in life of Turkish clown (novel of E. Timur “List of the clown”)

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of existential philosophy in the novel of Turkish author Emre Timur “List of the clown” and their implementation in personosphere of the novel through interpretation of the relationship of human destiny and spirituality. Philosophical essence of literary work reveals the struggle of the human “I” that is crushed by reality.

Key words: existential philosophy, philosophical and cultural intertext, Turkish literature, Emre Timur.

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 821.111

Т. В. Демко

аспірант кафедри світової літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка

ПОЕТ-ДИЗАЙНЕР: ВІЛЬЯМ БЛЕЙК. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ «ТРЕТЬОГО ТЕКСТУ»

Однаково обдарований талантами художника та поета, англійський митець Вільям Блейк – творець складних образів, що своєрідно поєднують текстовий та візуальний складники. У статті проаналізовано деякі особливості дизайну сторінок «ілюмінованого» друку, взаємодію тексту й картини на гравюрах Блейка. Описано авторські методи створення гравюри та філософські концепції, що стали передумовами творчих пошуків поета, дизайнера, винахідника Вільяма Блейка, для якого зміст і форма – рівноцінні інструменти передачі візіонерських одкровенень.

Ключові слова: В. Блейк, третій текст, пророчі поеми, дизайн, «Пісні досвіду і невинності».

Постановка проблеми. В історії літератури є митці, які не лише були обдаровані талантом до письма, а й могли на однаково високому та якісному рівні поєднувати працю в різних мистецьких сферах. Таких було небагато, проте особливе місце серед них посідає Вільям Блейк. Будучи одним із найкращих граверів свого часу, він належить і до поетів-романтиків першого порядку. У світі, де вузька спеціалізація підпорядковує всі вміння і таланти одному заняттю, такі поєднання не завжди знаходять розуміння серед сучасників. Т.С. Еліот назвав би це «шизофренією», його навіть обурювали спроби поетів писати філософські тексти [5, с. 36]. Але до ситуації Блейка варто шукати інший підхід.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема зв'язків різних мистецтв у творчості В. Блейка досліджена недостатньо. Серед найпомітніших – роботи відомих літературознавців С. Берендта [2] та Н. Фрая [5]. Вагомий внесок у поглиблення розуміння особливостей творчого діалогу письма та візуального мистецтва зробили також дослідник символізму В. Блейка С.Ф. Деймон [4], а також Дж. Віскомі [7]. На відміну від інших досліджень, інтермедіальні студії за-

ймають порівняно мало місця в загальній картині знань про англійського поета.

Метою статті є проблема зв'язку двох типів образів, які постають у творчості В. Блейка, – поетичного та візуального, а також осмислення художнього результату їх інтертекстуальної взаємодії, який визначаємо як «третій текст».

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві зроблено спробу аналізу гравюр В. Блейка з метою виявити нові сенси, що постають внаслідок цілісного та комплексного сприймання друкованої сторінки творів поета-художника, який сам не мислив окремо текст і малюнок та свідомо їх не розмежовував.

Виклад основного матеріалу. Ще в підлітковому віці він почав опановувати ремесло, що вимагало особливої посидючості й ретельності, – гравіювання. З раннього віку завдяки своєрідному характеру та неабиякій впертості він навчався вдома самостійно, тобто був автодидактом, а згодом під пильним наглядом майстрів-наставників розвинув у собі глибоке розуміння законів мистецтва та готувався увійти до світу митців. Але професія гравера в той час скоріше мала прикладне застосування. У XVIII сторіччі це ремесло не пов'язувалося з оригінальним створенням мистецького твору, а

радше сприймалось як механічне копіювання, що не потребує творчої роботи уяви [7, с. 42]. Та незалежно від свого кар'єрного спрямування Блейк, говорячи про себе, зазначає, що він «поет та художник» [3, с. 48]. Це набуває вагомого значення у світлі аналізу його «ілюмінованих» творів, де співіснують авторські поезія та малюнок.

Ситуація, коли поет чи письменник сам ілюструє власний твір, не є рідкісною (так робили багато літераторів, наприклад Едвард Лір чи Антуан де Сент-Екзюпері). Проте ключовою відмінністю Блейкового дизайну є те, що його ілюстрації – це не спроба ані полегшити розуміння тексту, ані спростити його лексико-семантичний рівень. Навпаки, автор розширює можливості слова, задає соціокультурний вектор сприйняття образів. Взаємодіючи, вони породжують новий дискурс і відкривають перспективу погляду на Блейкові літературні твори як єдність тексту з малюнком. Адже в результаті паралельної роботи над словом і зображенням в межах одного твору автор створює два типи образів: поетичний і візуальний.

У своєму житті Блейк зробив щонайменше три спроби розвинути власний альтернативний спосіб виробництва мистецького продукту. Найвагомішим і найбільш відомим став метод ілюмінованого гравіювання, що, за очікуваннями автора, мав зробити його незалежним від видавців і здешевити продукцію. Цей метод супроводжував його більшу частину життя та допомагав утілювати сміливі задуми, хоч і не приніс очікуваної фінансової нагороди. Другим способом стала ідея тиражування картин із використанням відбитків на картоні, що зазнала невдачі через технологічні вади матеріалів [5, с. 36]. Третім винаходом, про який загалом мало відомо, були «мобільні» фрески, намальовані на полотнах, які можна було б встановлювати на стіни, а потім знімати. Жодна із цих ідей не отримала належної підтримки.

Техніку рельєфного відтиску, яку він винайшов 1788 року, кількома роками згодом у своєму Проспекті він назвав «ілюмінованим друком», оголосивши, що його спосіб поєднує два ремесла, які до того виконувались різними людьми: виготовлення літерних кліше і власне гравіювання зображення. Новий спосіб друку був у чотири рази дешевший, ніж традиційний. Та найважливішим для Блейка було те, що тут одна людина є і поетом, і художником. Точних технічних деталей процесу ілюмінованого друку

автор не залишив, але практичну сторону методу реконструюють із його записів та за припущенням майстрів гравіювання. На мідні пластини майстер ручкою або пензликом наносив малюнок і текст чорнилами, стійкими до кислот. Далі мідну пластину занурював у розчин нітратної кислоти. У результаті на поверхні пластини утворювався рельєф, з якого можна було робити відтиск на папері. Після цього чорнилами гравер розмальовував рельєф, що виник; робив відтиск під пресом і підмальовував відбиток на папері акварельними фарбами.

Про те, як він уявляв собі цей спосіб друку, автор в притаманній йому алегоричній формі пише в трактаті *“The Marriage of Heaven and Hell”* (1790) [3, с. 46]. Він описує друкарню, що знаходиться в пеклі, і сам процес друку, тобто, як можна здогадатися, ілюмінованого гравіювання. Весь процес творіння книги складається із шести містичних актів, кожен з яких відбувається в окремому приміщенні друкарні за участю різних істот: Людини-Дракона, Змія, Орла, Левів, Безіменних форм і Людей. Таким чином знання передавалось між поколіннями: *“I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation”* [3, с. 47]. Ілюміновані книги, на думку поета, сплавляючи літературу і живопис, відчиняють «двері сприйняття» та прямо апелюють до уяви, пробуджують людину від «сну розуму».

Більшість досліджень, присвячених творчості Блейка, включно із такими вагомими працями як *“Fearful Symmetry”* Нортропа Фрая та *“A Blake Dictionary”* Фостера Деймона, не приділяють достатньої уваги ілюстраціям чи елементам дизайну. Залишаються також невідомими інтенції самого автора: яким чином читачі/глядачі повинні сприймати ці тексти. І що, власне, вважати за «текст»: виключно лексичний матеріал чи включно з дизайном? Про це пише дослідник Стефен Берендт у статті *“The ‘Third Text’ in Blake’s Illuminated Books”* [1]: зібравши часто суперечливі думки він приходить до висновку, що існує «третій текст» (він уводить це поняття) – метатекст, що не є тотожний жодному з його складників та не є їх сумою.

Вербальні та візуальні тексти, як зауважує дослідник, стимулюють різні естетичні та розумові реакції, що зумовлено окремою природою цих двох мистецтв, їхніми різними «вокабулярами» та системами референцій. Глядач сприймає картину цілком за лічені секунди, йому достатньо миті, аби зрозуміти загальний

настрій, впізнати форми, побачити кольори. Читач сприймає текст послідовно, що пов'язано і з фізіологічним механізмом читання, і з лінгвістичною природою тексту, елементи якого підпорядковані логіці.

У зв'язку з поєднанням двох мистецтв уможливується розгляд їхньої взаємодії з інтермедіального ракурсу. Впродовж недавнього часу інтермедіальні дослідження в літературознавстві охоплюють щоразу більше творів, фіксуючи вкраплення інших мистецтв у лексичні полотна літературних текстів. Літературний твір таким чином асимілює риси, притаманні тим видам мистецтва, елементи яких включені в нього: наприклад, зображальність живопису, експресію музики, скульптури та ін. Хоча саме поняття інтермедіальності завдячує своєю появою німецько-австрійському досліднику літератури А. Ганзен-Льове (1983), синтез мистецтв цікавив людство ще з часів античності, проявляючись впродовж багатьох століть у культурі, але особливо виразним став в один із переламних періодів мистецтва – добу романтизму. Пізнє ХХ сторіччя виробило науковий апарат для дослідження міжгалузевих мистецьких зв'язків, теоретично опираючись на праці М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Ж. Деррида, Р. Барта та інших науковців, що досліджували світ крізь призму мови й літератури як системи знаків. Примітно, що в 70-х роках виникненню поняття інтермедіальності передували дослідження проблеми *mutual illumination of the arts*, тобто взаємопроникності мистецтв.

Зайвим буде порушувати питання, що більш пріоритетне на сторінці «ілюмінованої» книги – вербальний чи візуальний текст. Такі «гетерогенні сторінки» з навмисно розведеними інтелектуальними й естетичними рівнями, на думку С. Берендта, приводять читача до самого смислу – окремо або у тандемі, до того, що наближено є схожим на суть.

У нотатках до картини “A Vision of the Last Judgment” поет дає читачу натяк, як слід сприймати його твори, як «увійти в них» [3, с. 1244] – тільки у співпраці разом із поетом-художником творити смисл.

Тут продуктивним для дослідження стає поняття «третього тексту», який виникає в результаті взаємодії вербального і візуального текстів в уяві читача/глядача. Для цього слід глянути на вміст «ілюмінованої» сторінки як на метатекст.

Хоч ілюміновані книги (особливо ранні і пізні) різні за структурою, як із літературного погля-

ду, так і з погляду дизайну, між ними є численні інтертекстуальні зв'язки та спільний почерк цілеспрямованого майстра. При цьому сторінки «Пісень невинності і досвіду» мають схожий між собою принцип організації. Кожна поезія цієї збірки розміщена на окремій сторінці разом з ілюстрацією, що певним чином взаємодіє зі словами чи літерами. Наприклад, на титульній сторінці збірки графічні елементи дизайну проникають у літери. З нижньої частини підіймаються язики полум'я і торкаються слів, а в літері S першого слова “Songs” є дві маленькі людські фігури. Ці риси дизайну покликані підкреслювати матеріальність тексту. У нижній частині тієї ж сторінки зображено Адама і Єву; дві постаті схилені до землі й оточені полум'ям, що свідчить про їх вигнання з Едему. Це символічне перехрестя, з одного боку, – ще стан невинності, з іншого – вже стан досвіду. Хоча в текстах збірки поезій немає згадки про Адама та Єву, їх зображення на фронтисписі прямо апелює до концептуального рівня «Пісень невинності і досвіду». Таким чином, взаємодія всіх елементів на сторінці ґенерує у сприйнятті читача «третій текст» як результат співтворчості автора і реципієнта.

Наступний приклад показує, як функціонує «третій текст» на сторінці із коротким поетичним твором. Більшість поезій зі збірок «Пісні невинності» і «Пісні досвіду» мають схожу структуру: візуальні елементи розміщені по краях і знизу, а текст поезії займає більшу частину сторінки. Ілюстрація до одного із найвідоміших в англійській поезії вірша «Тигр» неодноразово ставала предметом дискусій про талант Блейка як художника. У вірші звеличується могутня творча енергія, що дала життя прекрасній істоті – тигру. Численні критики висловлювали сумнів із приводу довершеності намальованого звіра, що й справді не вписується в межі естетичних канонів прекрасного, порушивши один із основних принципів, прописаних у тому ж вірші, – симетрії. Уся сторінка відверто несиметрична, а кольори (про що свідчать копії, що дійшли до наших днів) не відповідають образу яскравого й лютого звіра, що сяє в темних нічних лісах. Сторінка невеликих розмірів дає змогу миттєво оглянути вміст: читач, перш за все, помічає зображення тигра внизу сторінки та слово “The Tiger” вгорі. Ця подвійна, лексична та графічна, референція до одного концепту об'єднана на сторінці стовбуром дерева, від якого вглиб сторінки розгалужуються голілки; вони поділяють поезію на рівні частини,

ніби натякаючи на логічні паузи у невпинному акті творіння. У процесі читання тексту (включно з малюнком) два рівні накладаються, і читач сприймає збагачений образ тигра.

С. Берендт, досліджуючи специфіку сприйняття Блейкового тексту, зазначає, що це схоже на телепатичний зв'язок, коли читач входить "у світ чистого бачення, чистої ідеї" [2, с.93]. Це твердження походить зі слів самого Блейка, що в його видіннях, які він передав на сторінках своїх книг кожна лінія і кожне слово значущі. Кожна деталь покликана скерувати читача до розуміння, до звільнення уяви.

Висновки. Вільям Блейк став першим митцем, який зруйнував межу між світом уяви та фізичним світом, ставлячись до своїх візіонерських видінь і буденних картин із реального світу з однаковою англійською серйозністю та британським гумором. Він розбудовував свій внутрішній простір на фундаментах історичної пам'яті, руїнах античності, на легендах і міфах.

Вільям Блейк своїми текстами намагався передати візіонерські відкриття не тільки через зміст, а й через форму, використовуючи для цього два мистецтва, якими володів з однаковою майстерністю.

Список використаної літератури:

1. Behrendt S.C. Reading William Blake / Behrendt S.C. – Palgrave Macmillan Limited, 1992. – 196 p.
2. Behrendt S.C. "Something in My Eye": Irritants in Blake's Illuminated Texts / S.C. Behrendt // Blake in the Nineties. [ed. By S. Clark and D. Worrall]. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001. – P. 78–95.
3. Blake W. The Complete Poetry and Prose of William Blake / W. Blake [ed. by David V. Erdman]. – Berkeley and Los Angeles, CA : University of California Press, 1982. – 1414 p.
4. Damon S.F. A Blake Dictionary : The Ideas and Symbols of William Blake / S.F. Damon. – Hanover, N.H. : Dartmouth College Press, 2013. – 532 p.
5. Frye N. Poetry and Design in William Blake / N. Frye // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – Vol. 10, №. 1 (Sep., 1951). – P. 35-42
6. Hilton N. Blake's early works / N. Hilton // The Cambridge Companion to William Blake [ed. by M. Eaves]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 193-209.
7. Viscomi J. Illuminated printing / J. Viscomi // The Cambridge Companion to William Blake / ed. by M. Eaves. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 37-62.

Демко Т. В. Поэт-дизайнер: Уильям Блейк. Интермедиаальный аспект «третьего текста»

Одинаково одаренный талантами художника и поэта, английский художник Уильям Блейк – создатель сложных образов, которые своеобразно сочетают текстовую и визуальную составляющие. В статье проанализированы некоторые особенности дизайна страниц «иллюминированной» печати, взаимодействие текста и картинки на гравюрах Блейка. Описаны авторские методы создания гравюры и философские концепции, которые стали предпосылками творческих поисков поэта, дизайнера, изобретателя Уильяма Блейка, для которого содержание и форма – равноценные инструменты передачи визионерских откровений.

Ключевые слова: В. Блейк, третий текст, пророческие поэмы, дизайн, «Песни опыта и невинности».

Demko T. V. Poet and designer William Blake. Intermedial aspect of the "third text"

Equally gifted as an artist and a poet William Blake is a creator of complex images that in their special way combine textual and visual components. The article analyzes some features of "illuminated" pages design, the interaction of text and pictures of Blake's engravings. The article describes Blake's engraving methods and shows his inventor's side. Special attention is given to understanding the philosophical ideas of the author that predetermined his creative researches both in literature and painting.

Key words: W. Blake, "third text", prophetic poem, design, "Songs of Innocence and Experience".

О. О. Добринчук

кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри німецької мови
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ КАССАНДРИ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено проблемі функціонування традиційного сюжету, зокрема своєрідності трактування міфологічного образу Кассандри в сучасній літературі ХХІ ст. Досліджується еволюція цього образу в творах письменників, зокрема М. Харитонова «Кассандра» та У. Пігулевської «Кассандра». Проводиться порівняльний аналіз аксіологічних трансформацій, яких зазнав образ у задекларованих творах. Аналізуються форми переосмислення традиційного сюжету та образу.

Ключові слова: міфологічний образ, трансформація, традиційний сюжет та образ, жертва, самопожертва, семантичне значення.

Постановка проблеми. Проблема функціонування традиційних структур у літературі все частіше привертає увагу не лише дослідників, літературних критиків та літературознавців, а й письменників. Особливо яскраво ця проблема обговорюється саме у ХІХ – ХХ ст., що пов'язано з кризою позитивізму та визнанням того, що наука не в змозі пояснити все, що відбувається в суспільстві. Література ХХІ століття не залишається байдужою до традиційних сюжетів та образів і по-своєму переосмислює їх, все частіше використовуючи фантастичні обґрунтування вчинків та поведінки традиційних образів. Міф про провидицю Кассандру, мотив невизнаного пророка та антивоєнні настрої в інтерпретаціях письменників сучасності неодноразово зустрічаються в літературі ХХІ ст. Дослідження основних трансформацій традиційного образу, сюжету та мотивів, способів переосмислення та форм у творах письменників ХХІ століття визначає актуальність роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постановка проблеми трансформації традиційних сюжетів та образів у різних аспектах їх функціонування відображена у вітчизняних дослідженнях А. Нямцу [1], Г. Драненко [2], Г. Фоміної [3], Н. Якубовської [4] та закордонних, зокрема, Є. Мелетинського [5], К. Хюбнера [6], Т. Шарипіної [7], К. Бартча [8], Д. Бухмана [9]. Критичних публікацій, присвячених творчості письменників ХХІ століття, зокрема М. Харито-

нова [10] та У. Пігулевської [11], немає, що, на нашу думку, визначає новизну роботи.

Мета статті – виявити особливості художньої трансформації міфологічного образу Кассандри в творах М. Харитонова та У. Пігулевської.

Досягнення мети роботи передбачає реалізацію таких **завдань**:

- виявити спільні мотиви у творах;
- дати коротку характеристику персонажам;
- визначити основні форми переосмислення традиційного сюжету та образу.

Виклад основного матеріалу. Численних трансформацій у літературі ХХ – поч. ХХІ ст. зазнали саме міфологічні жіночі образи. Появляється це суперечливими та неоднозначними архетипними характеристиками класичних образів. З одного боку, жінка – це слабка та незахищене створіння, з іншого – вона вже здатна демонструвати силу духу, стійкість характеру, готовність до самопожертви. Роль жінки суттєво переосмислюється сучасними письменниками, якщо раніше її соціальним статусом були лише роль матері, дружини, господині, то у літературних обробках даного періоду їй надається право вибору, можливість демонструвати свою суспільну позицію, вирішувати важливі питання сучасності. А. Нямцу стверджує: «Жінка та суспільство, жінка та війна, жінка та чоловік, жінка, яка дає життя та забирає його, – ці опозиції у ХХ столітті набувають особливого морально-психологічного значення та звучання у зв'язку з принциповим «вільнодумством» світо-

вої літератури щодо загальновідомих традицій» [1, с. 81].

Варто зазначити, що більшість варіантів традиційних сюжетів та образів у літературі зорієнтовані, як правило, на сучасність. Трансформуючи той чи інший традиційний образ, деякі письменники осучаснюють його, називаючи його сучасним іменем та оточуючи реальними історичними постатями. Проте центральним залишається певний мотив, розробляючи який автор прагне донести свою думку.

Особливістю творів М. Харитонова та У. Пігульської є фантастичний елемент, неочікуваний поворот розвитку подій. Самі автори визначили жанр своїх творів як фантастичне оповідання («Кассандра» М. Харитонова (2007) та феміністична фантастична трагедія («Кассандра» У. Пігульської (2003).

Дослідниця Г.Н. Підлісна справедливо вважає: «У далеких від античної тематики літературних творах натрапляємо на певні вкраплення – розгорнені, оригінально трактовані запозичення з давньогрецьких міфів. Такі вкраплення допомагають передати високий пафос, досягти комедійного ефекту, вражати уяву несподіваним зіставленням, робити образ рельєфно-пластичним або викликати далекосяжні асоціації» [12, с. 37-38]. Цій думці повністю відповідає твір сучасного російського письменника М. Харитонова (справжнє ім'я К.А. Крилов) «Кассандра». Адже герой твору якісно відрізняється від свого прототипу. Авторська концепція мотиву провидіння відверто апокрифічна, тому що вона повністю руйнує традиційну семантику міфу. Герой фантастичного оповідання (до речі, чоловічої статі) зовсім не володіє пророчим даром, проте це не заважає йому «пророкувати». Про явну форму наближення елементів літературної традиції до сучасного континуума вказує не лише назва оповідання, а й «мотив Кассандри». Адже герой упевнений у тому, що знає майбутнє людства. Відбувається певне накладання семантики традиційного образу на конкретного персонажа. Автор не переносить усі семантичні характеристики міфологічного образу Кассандри на свого героя, а лише певні мотиви, зокрема, мотив невіри у пророкування та сильне прагнення попередити про загибель не лише рідного міста, а й усього людства.

Сюжет оповідання простий: Павло Олексійович звичайний мешканець міста Воровськ у Російській Федерації. У спадок йому дістається бібліотека дядька, який вираховував, що «го-

родок наш – это что-то вроде центра России. Только центра не в пространстве, а во времени. События, которые происходят в центре «хронотопа», в данном случае в Воровске, через какое-то время случаются и во всероссийском масштабе. С задержкой примерно в год, зато с увеличением, как бы это сказать, размера» [10, с. 3]. Герой наводить низку прикладів із сучасної історії й переконує читача в тому, що розрахунки правильні. Отже, Павло Олексійович за допомогою певних розрахунків встановив зв'язок між теперішніми подіями та їх наслідками у майбутньому. Героя не гризуть ані сумніви, ані моральні страждання, автор взагалі не приділяє увагу дослідженню морально-психологічного стану свого персонажа, він лише говорить: він «не псих, и справка у него есть» [10, с. 1].

Міфологічний образ провидиці Кассандри безпосередньо пов'язаний із темою війни. У своєму фантастичному оповіданні «Кассандра» російський письменник гіперболізує значення «пророкувань» свого героя, адже тема війни переростає в мотив кінця світу. Павло Олексійович – єдиний з усіх «Кассандр» настільки впевнений у своєму баченні майбутнього, що готовий віддати життя, аби врятувати людство: він ладен підірвати авто, на якому приїде президент РФ до міста Воровська, тому що ототожнює приїзд президента у Воровськ з приходом «Князя Мира Сего» на Землю. Настільки впевненою, рішучою та дієвою Кассандра могла бути лише у ХХІ ст., проте іронія долі полягає в тому, що вона – чоловік.

А ось письменниця У. Пігульська у своїй феміністичній фантастичній трагедії «Кассандра» цілком впевнена, що саме жінка-матір здатна зупинити війну, врятувати велику кількість людей та змінити долю. Віршована трагедія в один акт на перший погляд здається дуже класицистичною: головні герої – це боги Олімпу, провидиця Кассандра, її донька Хризомела та Хор; є зав'язка, кульмінація та розв'язка подій. На відміну від оповідання М. Харитонова, твір Урсули Пігульської не одразу вказує на форму наближення елементів літературної традиції до сучасного континуума, у ньому немає жодних сучасних елементів, окрім внутрішнього змісту.

Письменниця розповідає про Кассандру та її долю до початку Троянської війни. Така форма переосмислення традиційного сюжету надає можливість доповнити певні прогалини у долі провидиці. У. Пігульська пропонує свою власну історію пророчиці Кассандри; отже, використо-

вує такий вид трансформації традиційного матеріалу, як дописування.

Сюжет трагедії такий: Кассандра, тримаючи на руках свою маленьку доньку Хризомелу, прощається із нею, адже готова принести її в жертву заради спасіння Трої. Вона – пророчиця, яка втратила свій дар переконання, впевнена, що, якщо не стане їхньої спільної із богом Діонісом доньки, «жриці, какой не видел свет» [11, с. 2], то три могутні богині Афіна, Гера та Афродита не матимуть приводу для суперечки, адже не буде «яблука розбрату», тобто Хризомели. А отже, Паріс не визначить, яка з богинь найдостойніша отримати винагороду – «яблуко», не отримає в нагороду Єлену Прекрасну, а отже, не буде Троянської війни. Кассандра приносить у жертву свою доньку, «чтоб малой кровью кров большую предотвратит» [11, с. 2]. Вона розподіляє свою доньку між трьома богинями, щоб ті не сперечались і вбиває себе, впевнена, що «Рок обманут... Троя спасена» [11, с. 4]. Богиня Геката забирає обох із собою, проте не у царство Аїда, а туди, «где ждет другая доля / Обеих вас – очищенных и кровью и грехом» [11, с. 4].

Отже, що стосується сюжетного ходу подій, то з впевненістю можемо сказати, що сучасна авторка сміливо та кардинально переосмислює античний міф. У своїй трагедії У. Пігулевська піддає трансформації не лише один міф про Кассандру, вона звертається і до міфу про «яблуко розбрату» і до міфу про причину виникнення Троянської війни. Проте письменниця повністю руйнує семантику деяких міфів.

Мало що відомо про Кассандру до трагічних подій під Троєю. За міфом Кассандра була дуже вродливою, у неї закохався сам Аполлон. Він нагородив її даром пророцтва, а вона не відповіла йому взаємністю, саме тому бог передбачень покарав її, зробивши так, що у її пророцтва ніхто не вірив. У цьому аспекті У. Пігулевська не порушує семантику міфу: «И сонцеликий Аполлон, твоею матерью отвергнут, / В огневе дар её проклял, лишив навечно силы убежденья» [11, с. 2]. Кассандрі дійсно не вірять, її мучать видіння про загибель Трої. Проте не мотив «невизнаного пророка» стає центральним у трагедії У. Пігулевської. Авторка пропонує новий погляд на провидицю, яка здатна приймати важливі рішення, від яких залежить доля багатьох людей, – як на матір, яка здатна вбити власне дитя заради спасіння Трої.

Перше, що привертає увагу читача, – це поява такого персонажа, як донька Кассандри

та бога Діоніса на ім'я Хризомела. У загальноприйнятій версії у провидиці до Троянської війни дітей не було, деякі письменники називають Кассандру незайманою, Піндар називає її «дівою-пророчицею» [13, с. 146]. Сам зв'язок Кассандри та бога Діоніса теж є вигадкою. У літературній спадщині знаходимо версії про кохання Кассандри до Енея (М.З. Бредлі «Головня», К. Вольф «Кассандра»), про почуття до Агамемнона, проте жодної згадки про Діоніса. Існує версія, що після падіння Трої в Кассандри та Агамемнона народився син Теледем або, за іншою версією, близнюки Пелопс і Таледам. Про доньку Кассандри не знаходимо жодної інформації, отже, це знову ж таки фантастична вигадка письменниці XXI століття.

Донька провидиці Хризомела відіграє важливу роль у розкритті характеру міфологічного образу провидиці. Кассандра – любляча мати, їй надзвичайно важко прийняти таке рішення – принести в жертву власну дитину, і стати, як вона сама себе називає, «матерью-убийцей» [11, с. 1], «матерью-детоубийцей» [11, с. 4].

Хризомела, за новою версією письменниці, повинна була стати могутньою жрицею, яка могла б впливати на відносини богів та людей: «Хризомела, златое яблоко раздора, / Та, что служением своим любому из богов / Расположение народа могла вернуть?» [11, с. 2]. Отже, богині Гера, Афіна та Афродита повинні були б у майбутньому сперечатись не через вроду, а через Хризомелу, яка дала б обраній владу над народом. Пігулевська руйнує міф про «яблуко розбрату», називаючи справжню причину суперечки. Кассандра переконана, що все, що роблять Боги – це заради влади: «...вы, о суки, готовые за власть / Любого разорвать в клочки, / Играющие нами как в бирюльки, / С высоты Олимпа не слышащие крики боли тех, / Кого в иры порыве смели вы с игровой доски!» [11, с. 3]. Стає зрозумілим, що та з богинь, яка отримує прихильність Хризомели, отримує владу над людьми. У цьому аспекті авторка близько підійшла до визначення питання влади та впливу «богів» на людей у сучасному суспільстві. Про те, що люди – це лише іграшки у руках богів, говорить також німецький письменник Р. Хагельштанге у своєму романі «Іграшка богів» (1959). Отже, це питання хвилює письменницю сучасності не менше, ніж письменників попереднього століття.

Питання збройних конфліктів у XXI столітті не стає менш актуальним (2001 рік – почалась

війна в Афганістані, 2003 – початок війни в Іраку, 2008 – російсько-грузинська війна тощо), тому звернення письменниці до визначення причини та приводу Троянської війни є цілком зрозумілим. Авторка не відходить від загальноприйнятої версії про те, що причиною цієї війни стає Єлена Прекрасна, яку як винагороду отримує «предатель Парис» [11, с. 3]. «Парис, сластолюбивец жалкий, / За жену чужую в обмен готов / Твоё дитя отдать и погубить / Себя, тебя, её, весь род ваш и всю Трою!» [11, с. 2]. Проте Кассандра більш далекоглядна і шукає вирішення конфлікту глибше. Якщо не буде Хризомели, не буде предмету суперечки для трьох богинь, а отже, Парис не отримає Єлену Прекрасну і не буде Троянської війни.

Кассандра Пігулевської емоційна, чуйна, вразлива, вона щиро вірить у свої видіння, вона безтямно любить свою доньку. Вона переконана, що одна жертва може врятувати багатьох людей, Кассандра готова принести цю жертву – свою доньку. Отже, вона надзвичайно сильна духом та віддана своїм переконанням. Але героїня не може пробачити собі вбивство рідної дитини, тому вбиває і себе. Такою рішучою, сміливою, героїчною може бути жінка в ХХІ столітті. Кассандра-мати – це новий погляд на традиційний образ. На думку У. Пігулевської, саме Мати здатна змінити долю: «Пусть будет ей невыносимо больно, / Собой закроет для несчастий дверь. / И колесо судьбы поворотит способна / Рука, качающая колыбель» [11, с. 4]. Отже, на нашу думку, фантастична феміністична трагедія Урсули Пігулевської «Кассандра» – це своєрідна ода Матері.

Висновки та пропозиції. Простеживши еволюцію міфологічного образу провидиці Кассандри в творах М. Харитонова та У. Пігулевської, можна зробити висновок, що цей традиційний образ не втрачає своєї популярності та є доволі продуктивним у літературі ХХІ ст. Традиційний сюжет наповнюється новим ідейним змістом. Оповідання М. Харитонова сповнене сучасних елементів, на відміну від трагедії У. Пігулевської (осучаснення хронотопу, привнесення реалій синхронної авторів повсякденності, тощо). Герой російського письменника – чоловік, який прагне змінити долю та врятувати людство, героїня письменниці – мати, яка також воліє змінити долю та врятувати життя багатьох людей. Отже, спільним у цих двох творах є те, що Кассандра активна, вона діє рішучо та впевнено, чого не скажеш, напри-

клад, про Кассандру Г.Е. Носсака, К. Вольф, К. Черрі та інших письменників ХХ століття. Фантастичні елементи стають невід'ємною частиною творів письменників ХХІ століття. Мотив «невизнаного пророка» відходить на другий план. Основним стає мотив самопожертви заради спасіння інших людей. Пігулевську приваблює внутрішній світ героїні, її морально-психологічні переживання, на тлі яких вона намагається вирішити більш глобальні проблеми. Харитонова менш цікавлять почуття та переживання його героя. Але об'єднує цих двох персонажів сила духу, рішучість та цілковита впевненість у прийнятому рішенні.

Надалі, на наш погляд, перспективним є дослідження трансформацій інших традиційних сюжетів та образів троянського циклу міфів в інтерпретаціях письменників ХХІ століття, які досі не були досліджені.

Список використаної літератури:

1. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / А.Е. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.
2. Драненко Г.Ф. Життя античного міфу в літературі / Г.Ф. Драненко. – Чернівці : Золоті литаври, 2004. – 226 с.
3. Фоміна Г.В. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : [монографія] / Г.В. Фоміна, А.Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2010. – 256 с.
4. Якубовська Н.О. Гомерівська традиція в контексті літератури ХХ століття : [навчальний посібник] / Н.О. Якубовська. – Чернівці : Рута, 2004. – 38 с.
5. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 73-149.
6. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.
7. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии ХХ века (троянский цикл мифов) : дис. ... д-ра филологических наук : спец. 10.01.05. / Т.А. Шарыпина – М. : РГБ, 2007. – 532 с.
8. Bartsch K. "Tradition" als Problem der Literaturwissenschaft / K. Bartsch // Traditionen in der neueren österreichischen Literatur / [redigiert von H. Möcker]. – Wien : Österreichische Bundesverlag, 1980. – S. 152-162.
9. Buchmann D. Die Antike als Hilfstellung für die Moderne (mit besonderer Berücksichtigung der Werke von Franz Theodor Csokor) / D. Buchmann // Traditionen in der neueren ös-

- terreichischen Literatur / [redigiert von H. Möcker]. – Wien: Österreichische Bundesverlag, 1980. – S. 140-151.
10. Харитонов М. Кассандра / М. Харитонов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rulife.ru/mode/article/1311>.
11. Пигулевская У. Кассандра / У. Пигулевская [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://samlib.ru/p/pigulewskaja_u/cassandra.shtml.
12. Підлісна Г.Н. Антична література для всіх і кожного / Г.Н. Підлісна. – К. : Техніка, 2003. – 384 с.
13. Гигин. Мифы / Гигин ; пер. с лат. Д.О. Торшилова. – СПб : Алетейя, 2000. – С. 146.

Добрынчук О. О. Особенности трансформации мифологического образа Кассандры в литературе XXI века

Статья посвящена проблеме функционирования традиционного сюжета, в частности своеобразию трактовки мифологического образа Кассандры в современной литературе XXI века. В статье рассматривается вопрос эволюции данного образа в произведениях современных писателей, в частности М. Харитонова «Кассандра» и У. Пигулевской «Кассандра». Проводится сравнительный анализ аксиологических трансформаций, которые претерпел образ в задекларированных произведениях. Анализируются формы переосмысления традиционного сюжета и образа.

Ключевые слова: мифологический образ, трансформация, традиционный сюжет и образ, жертва, самопожертвование, семантическое значение.

Dobrynchuk O. O. Peculiarities of transformation of the mythological Cassandra character in the literature of the XXI century.

The article is devoted to the functioning of the traditional plot, including the identity of the interpretation of the mythological Cassandra character in contemporary literature of the XXI century. The article examines the evolution of the character in the works of contemporary writers, in particular M. Kharitonov's «Cassandra» and U. Pihulyevskaya's «Cassandra». The comparative analysis of axiological transformations, which the character has suffered in the declared works, is conducted. Forms of interpretations of traditional plot and character are also analyzed.

Key words: mythological character, transformation of traditional plot and character, sacrifice, self-sacrifice, semantic meaning.

А. М. Манько

аспірант кафедри української літератури
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка

ПОЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ «ДОЛЯ» У КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ІДІОСФЕРАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ІВАНА НИЗОВОГО

У статті здійснено спробу компаративного аналізу особливостей змалювання поетичного концепту «доля» у концептуальних ідіосферах Т. Шевченка та І. Низового. На основі великого обсягу поетичного матеріалу простежено спільні й відмінні риси в ідейно-змістовому плані та плані вираження концепту, що розглядається, у творчості обох митців.

Ключові слова: доля, ідіосфера, концепт, лірика.

Постановка проблеми. Проблема безталання віддавна хвилювала людей. Практично її висвітлювали люди мистецтва, зокрема митці художнього слова, як правило, такі твори мали автобіографічний характер. При цьому мотив долі в нерозривному поєднанні з її протилежним полюсом – недолею – набуває концептуального значення.

Широко і досить схоже представлений концепт «доля» у творчості поетів Тараса Шевченка та Івана Низового, що зумовлено життєписом обох митців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В. Калашник [1], Л. Кравець [2], А. Манько [3], Л. Масенко [4], В. Отрошко [5] у своїх мовознавчих та літературознавчих дослідженнях представляють спроби інтерпретацій концепту «доля» у творчому доробку Т. Шевченка, однак це питання, попри науковий розгляд, навряд чи можна вважати вичерпаним, адже кожне нове академічне дослідження стає поштовхом для подальших наукових узагальнень.

Концепт «доля» у творчості І. Низового досі не був представлений у наукових розвідках. Вивчення окремих мовознавчих і літературознавчих аспектів у творчості поета займалися О. Бондаренко [6, с. 3–12], Г. Виноградська [7], Л. Колесникова [8], О. Кравчук [9], А. Манько [10], О. Неживий [11], Л. Низова [12], І. Ніколаєнко [13], Т. Пінчук [14].

Мета статті – здійснити компаративне дослідження особливостей змалювання поетичного концепту «доля» у концептуальних ідіосферах Т. Шевченка та І. Низового.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні когнітивний напрям у вивченні художнього тексту стає все більш популярним. Центральним поняттям у ньому є концепт, а також одиниці нижчого порядку – підконцепти, вузлові форми реалізації концепту, та концептосфери або концептосистеми, що є сукупностями концептів певного індивіда.

І. Постолова і Л. Зана вважають, що «для глибшого аналізу твору доречно розподілити його цілісний семантичний простір на дрібніші значеннєві утворення – концепти» [15, с. 33].

Поняття концепту вживається у багатьох галузях науки. Не є винятком і літературознавство. І. Дишлюк у своїй розвідці виокремлює поняття поетичного концепту, який «у поетичному тексті виконує роль «емоційної координати» [16, с. 100], навколо якої обертаються інші образи, що разом і становлять сюжет поезії» [17, с. 32].

«Доля» – один із центральних поетичних концептів у концептуальній ідіосфері Т. Шевченка. І. Низовий, будучи гідним нащадком поетичного таланту Т. Шевченка та його послідовником, не оминає цього концепту й у власному творчому доробку. При цьому згадані концепти у творчості обох поетів звучать фактично в унісон: «*Писав Шевченко свій «Кобзар» / В наш час, / В моїм селі?! / Таж я вчитував у нім / Про себе, / Про мою / Сирітську долю, / Рідний дім / В колгоспному «раю»!*» (І. Низовий «Старі, пожовклі та крихкі...») [18, с. 19–20].

Л. Суворова зазначає, що «концептосфера автора (ідіосфера) конструється з системи асоціативних та конотативних вузлових центрів, своєрідної множини точок, які, нагадуючи

собою павутину, утворюють складну синтетично-аналітичну єдність. Зміст концептуального простору визначається культурним, науковим, загальнонаціональним досвідом автора, дискурсивними тенденціями, історичними умовами та світоглядно-філософськими орієнтирами тієї чи іншої епохи» [19, с. 299].

Доля – це «поняття, що виражає релігійно-ідеалістичне уявлення про надприродну силу, що зумовлює усі події у житті людей... У нефілософському смислі поняття долі вживається також для вираження збігу обставин у житті людини і цілого народу» [20, с. 467].

І. Дзюба у монографії «Тарас Шевченко. Життя і творчість» для характеристики долі Кобзаря підбирає такі епітети: «незвичайна», «ні з чим не зрівнянна» [21, с. 686]. Напівкріпацьке життя (24 роки кріпацького життя з 47 прожитих), 10 років у засланні, більше трьох років під постійним наглядом поліції – такі непрості життєві умови випали на долю великого українського Кобзаря, якому було відведено лише дев'ять років для життя вільною людиною. Натомість доля обдарувала митця багатьма талантами в різних галузях мистецтва: образотворчому, графічному, мистецтві художнього слова.

Д. Нитченко у своїй праці «Живий Шевченко» писав: «На своєму життєвому шляху наш поет мав дуже багато горя і поневірянь, чим, здається, не може похвалитись жодний письменник у світі, крім, хіба, українських письменників у підсовєтській Україні...» [22, с. 204]. Таким письменником і поетом був Іван Низовий (1942–2011 рр.).

І. Низовий зовсім рано лишився круглим сиротою: батька не знав, а матір загинула під обвалом у глинищі в півторарічному віці поета. Його будинок ще до народження поета було знищено ворожою бомбою, а притулком став сирий льох, де в січневу неgodу народився митець. Суворі життєві «університети», безгрошів'я, передчасна смерть від тяжкої хвороби [23] – такою була доля митця.

І. Низовий разом зі своєю старшою сестрою Людмилою виховувалися під надійним крилом бабусі, але жахливі нестатки суттєво розбавляли життя темними кольорами: *«Худючими були роки дитячі, / Однак була щаслива та пора! / Здавалося: в селі твоїм бідують, / Буває, що від слабості і мруть, / Зате ж повсюди / рай земний будують, / Про голод і не знаючи, мабуть... / Нічого, що коростяві ми стали / І ні в*

чому піти у перший клас...» (І. Низовий «Новела-спомин») [24, с. 106].

О. Бондаренко у своїй розвідці про Івана Низового зазначала: «Як вони виживали, чим годувалися, у що вдягалися – Господь один знає, бо лише Він рятував (і врятував) цих двох горобенят від лютої напасти, злих людей, вчинків, які могли зламати життя. Та ще – ота велика українська сільська моральність, яку витавровували колективізації, голодомори, ворожі навали, сибірські табори, тотальне споювання та зубожіння – і не витравили дотла. Та ще – дітклива й ніжна душа...» [6, с. 5].

І. Низовому, як і Т. Шевченку, була вготована не проста доля в історично складні для України часи, саме тому звернення до концепту «доля» в їхніх ідіосферах є неминучим і закономірним, виходячи із життєписів поетів.

У змалюванні концепту «доля» Т. Шевченко не пориває з народними традиціями. Цей концепт у його творчості в ідейно-змістовому плані та плані вираження часто тотожний національній міфологемі долі – це й богоданість долі, і добра доля та доля-фатум, і мотив пошуку долі, й антропоморфний образ жінки-долі, утворений шляхом персоніфікації, і наявність постійних епітетів та апостроф. У творчості ж І. Низового цей концепт набуває власне індивідуально-авторського забарвлення, хоча форми його художнього вираження мають досить багато спільних рис з ідіостилем його попередника.

Концепт «доля» у творчості обох митців виражено за допомогою образу, часто персоніфікованого, власної тяжкої долі, долі інших ліричних героїв (жінки, сироти, козака тощо) та загалом долі свого народу як збірного образу.

У ліриці обох поетів утверджується думка про унікальність людської долі. Людська доля – це конкретна дорога, для кожного своя, якою людина за власним бажанням чи проти волі мусить торувати впродовж життя: *«У всякого своя доля / І свій шлях широкий: / Той мурує, той руйнує...»* (Т. Шевченко «Сон» («У всякого своя доля...»)) [25, с. 206]; *«це доля що образ дороги / прибрала / не розставивши міт / не намітивши орієнтирів / не назвавшись ніяк / в незбагненне кудись потекла...»* (І. Низовий «така довга-предовга-довжезна дорога...») [24, с. 76].

Будучи глибоко віруючими людьми, хоча й часто виступаючи богоборцями, митці змальовують концепт «доля» не простим збігом обставин у житті людини, а надприродною силою, якою Бог наділяє кожного від народження. У Т. Шев-

ченка читаємо: «Господь не забуде... / І пошле їм добру долю / Од віка до віка» (Т. Шевченко «Псалми Давидові», псалом 132 «Чи є що краще, лучче в світі...») [25, с. 303]; «Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, боже, / То дай злої! злої!» (Т. Шевченко «Минають дні, минають ночі...») [25, с. 306]; «Тихенько богу помолюсь. / Молися й ти, з святого неба / На тебе, серце, не зійшла / Твоя і доля і недоля» (Т. Шевченко «І станом гнучим, і красою...») [25, с. 510]; «Пошли їй, господи, подай! / Подай їй долю на сім світі / І більш нічого не давай» (Т. Шевченко «N. N.» («Така, як ти, колись ліля...»)) [25, с. 538].

Про богоданість долі йдеться й у поезіях І. Низового: «...і вищої в житті не знаю честі, / аніж стоять хрестом на перехресті / своєї долі! Боже всеблагий, / наснаж мене» (І. Низовий «...і вищої в житті не знаю честі...») [26]; «І серце трудиться / з останніх, можливо, сил, / бо ж доля моя, безсудниця, / моїх не жаліє крил... / Пишу, щоб з пуття не збитися, – / для мене це, знаю вже, / важливіше, ніж молитися! / А Бог мене береже!» (І. Низовий «Неправда, що я знедолений...») [27, с. 69]; «Прожитим днем завдячую долі / І Господу на небесі, / І колоску, що в чистім полі / В росі купасться, в ясі» (І. Низовий «Прожитим днем завдячую долі...») [28, с. 54]; «Лиш двоє – Бог і скульптор – / Ліплять з глини / Безсмертний образ смертної людини. / Та тільки доля наша і дорога / Залежні від одного лише Бога» (І. Низовий «Вкотре – про відоме») [29, с. 161]; «На чужих манівцях заблуdivся. / Притомився – присів на моріг. / Помолився – подякував Богу, / Адже Він / Серед тисячі долі і доріг / Мені визначив долю таку / І дорогу!» (І. Низовий «Ані чину тобі, ні звання...») [30, с. 30].

Аналізуючи творчий доробок обох митців, можна констатувати неоднозначне ставлення до своєї долі в поезіях Т. Шевченка та І. Низового.

Обидва поети зазначають, що їм була вготована немилостива доля перебування на чужині (у Т. Шевченка – поза межами Батьківщини, у І. Низового – поза межами малої батьківщини, у зросійщеному краї): «...Доля приборкала / Меж людьми чужими» (Т. Шевченко «Н. Маркевичу») [25, с. 65]; «Жив би оце у Марківці... / Жаль, що застряг в Луганську я, / де весь масив Зарічний / припнутий до базарчика, / мов дереза-коза... / Долею розциганською / втішився митар вічний...» (І. Низовий «Жив би оце у Марківці...») [31, с. 53]; «Ані в Сумах, ні в Львові вже не свій

я, / Хоч і кровний, та на віддалі зчужів: / Відщепився, розщепився і розвіявся / По бездоллю, де ні краю, ні межі...» (І. Низовий «Моє покаянне літо») [32, с. 85].

У Т. Шевченка та І. Низового доля найчастіше набуває трагічного звучання. Саме тому вона реалізується через поєднання зі словами, які уособлюють печаль, страждання, нещастя чи навіть смерть: «**Журбою** / Не накликаю собі долі, / Коли так не маю» (Т. Шевченко «Думи мої, думи мої...», 1839 р.) [25, с. 51]; «Із самого неба / **Долю виплачу сльозами...**» (Т. Шевченко «Наймичка») [25, с. 270]; «...А той рветься / З усієї сили / **За долею...** от-от догнав / І – бебех в могилу!» (Т. Шевченко «Невольник») [25, с. 237]; «Шукав долі в чужім полі / Та там і загинув. / **Умираючи**, дивився, / Де сонечко сяє...» (Т. Шевченко «Думка» («Тяжко-важко в світі жити...»)) [25, с. 23]; «Найду долю – одружусь, / Не найду – **втоплюся**» (Т. Шевченко «Як маю я журитися...») [25, с. 473]; «Чи доля так оце зробила? / Чи мати богу не молилась, / Як понесла мене? Що я – / Неначе люта змія / **Розтоптана в степу здихає, / Захода сонця дожидає.** / Отак-то я тепер терплю / Та **смерть** із степу **виглядаю**» (Т. Шевченко «Хіба самому написати...») [25, с. 485]; «**Ридать, і долю проклинають, / І сивіть, кленучи. / горе! / Умреш еси на самоті...**» (Т. Шевченко «Неофіти») [25, с. 519]; «Кленучи доленьку свою, / **Повісилась**» (Т. Шевченко «Колись-то це, во время оно...») [25, с. 567]; «Здається, всі вузли вже зав'язав, / І доля розв'язати їх безсила, / Та викотилась з віч **морська сльоза** / І всі вузли, мов шпаклі, розмочила» (І. Низовий «Здається, всі вузли вже зав'язав...») [33, с. 75]; «За кожен день, відпущений мені, / Я щиро вдячний Господу і Долі, / Терпляче переношу **смертні болі...**» (І. Низовий «За кожен день, відпущений мені...») [34, с. 15]; «Від **гіркоти** – чи доля вже така – / Став почуватись глибоко **нещасним, / Самотнім, як ніколи...**» (І. Низовий «Яка ж бо ти, калино, прегірка...») [34, с. 81]; «Чекалося / Світлішої долі. Одначе – / Не випало... Так починалося / **Життя моє напівсобаче** / І так **по-собачому скиглитись** / У старості! В клітці кімнати / **Заціпивсь до болю у вилицях** – / **По-людськи би не закричати!**...» (І. Низовий «Понижений до первозданності...») [35, с. 73–74].

В одних поезіях у запалі Т. Шевченко часто сам вдається до проклять своєї долі, в інших – діє опосередковано через своїх персонажів:

«Не питали б люде, що в мене болить, / Не питали б, за що проклинаю долю» (Т. Шевченко «Думи мої, думи мої», 1839 р.) [25, с. 50]; «Нумо знову / Людей і долю проклинати... / Долю за те, щоб не спала / Та нас доглядала. / А то бач, що наробила: / Кинула малого / На розпутті, та й байдуже» (Т. Шевченко «А нумо знову віршувать...») [25, с. 384]; «Будете орати / Мене стиха та, орючи, / Долю проклинати» (Т. Шевченко «Ой чого ти почорніло...») [25, с. 440]; «Бодай тобі, доле, / У морі втопитись, / Що не даєш мені й досі / Ні з ким полюбитись» (Т. Шевченко «Не топлю високою...») [25, с. 444]; «Дивуєтесь, що спотикаюсь, / Що вас і долю проклинаю, / І плачу тяжко, і, як ви...» (Т. Шевченко «Чи то недоля та неволя...») [25, с. 512].

Однак уже в інших поезіях спостерігається деяка смиренність, що є результатом глибоких роздумів над власною долею, життєвого досвіду, прагнення спокою та гармонії з собою. У такому спокійному сприйнятті долі поезії Т. Шевченка та І. Низового стають фактично співзвучними – у них вчувається дух гармонії та примирення з собою, зі своєю долею: «Самому чудно. А де ж дітись? / Що діяти і що почать? / Людей і долю проклинати / Не варт, їй-богу» (Т. Шевченко «Самому чудно. А де ж дітись?...») [25, с. 366]; «Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою. / Ходімо ж, доленько моя!» (Т. Шевченко «Доля») [25, с. 531]; «Прийшло до мене втомлене поліття / І роздуми достиглі принесло: / Хвилина щастя варта півстоліття, / Хвилина горя варта півстоліття... / Спасибі ж долі, що воно було – / Хвилин цих двох миттєве многоліття!» (І. Низовий «Прийшло до мене втомлене поліття...») [36, с. 27]; «На долю скаржитись таку / (постійну на моїм віку) / все ж грішно перед світом / і синьожовтоцвітом! / Було всілякого в житті, / що слабого жахало...» (І. Низовий «По оксамиту жовтизна...») [31, с. 29]; «Починаю дорожити кожним днем, / Подарованим чи долею, чи Богом, / Стережусь – вже не граюся з вогнем, / Вдячно кланяюся пройденим дорогам» (І. Низовий «Починаю дорожити кожним днем...») [37, с. 38].

Однак така смиренність стосовно власних долі у поезіях Т. Шевченка та І. Низового не є виявом слабкості чи байдужості. Це просто вияв фундаментальної християнської чесноти, а також перепочинок перед новим боєм із власною лихою долею та несправедливою долею свого

народу. Життєпис і творчий спадок обох яскраво свідчать про нескореність духу митців: «Споконвіку Прометей / Там орел карає, / Що день божий довбе ребра / Й серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живущої крові, – / Воно знову оживає / І сміється знову. / Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля» (Т. Шевченко «Кавказ») [25, с. 284]; «Радіючи, що долі не скорився / Під тягарем неспланих боргів; / Що не змірився з волею «богів / Земних» – їх розвінчала тимчасовість; / Що гідність не пропив свою і совість / І не піддався силі ворогів» (І. Низовий «Осінньопізнй, вийшов з берегів...») [38, с. 42].

Цікавими є приклади персоніфікації долі у творчості обох митців. У Т. Шевченка читаємо: «...А з торбини / Виглядає доля, / Мов дитинка; а він її / Лає, проклинає / І за чвертку закладає – / Ні, не покидає! / Як реп'ях той, учепиться / За латані поли... / Така-то доля тая, / Хоч і не шукайте: / Кого схоче – сама найде, / У колісці найде» (Т. Шевченко «Невольник») [25, с. 237]; «В того доля ходить полем – / Колоски збирає; / А моя десь, ледащиця, / За морем блукає» (Т. Шевченко «Думка» («Тяжко-важко в світі жити...»)) [25, с. 22]; «Пішов же я світ за очі, / Доля заховалася» (Т. Шевченко «Як маю я журитися...») [25, с. 473]; «Ти не лукавила зо мною, / Ти другом, братом і сестрою / Сіромі стала. Ти взяла / Мене, маленького, за руку / І в школу хлопця одвела... / Учися, серденько, колись / З нас будуть люде», – ти сказала... / А ти збрехала» (Т. Шевченко «Доля») [25, с. 531].

Персоніфікація долі властива й поезіям І. Низового, де вона, як і у творчості Т. Шевченка, набуває антропоморфічних жіночих рис «Хто єси? Що іси?» – / Мене доля пита, / Я ж кажу їй: / «Поет-самозванець!» ... / Я живу-доживаю – / Нічий! / Всюди знаний, / Як той сіроманець – / Страхолюдний блукалець нічний... / Я ж – поет-самозванець!» (І. Низовий «Я селяк, сирота-сірота...») [39, с. 18]; «Доля повелася надто грубо / З ніжністю моєю: / Поманила, / Обняла – / І поламала крила» (І. Низовий «Я прожив життя своє бездарно...») [40, с. 40]; «Обнімаю долю-недоріку / Над потоком вічної ріки... / Недоріку-долю обнімаю / І щасливим чуюся в житті» (І. Низовий «Не навчився жити – й не навчуся...») [41, с. 19].

Для лірики Т. Шевченка та І. Низового також характерне метафоричне введення концепту «доля» у пейзажні замальовки: «Та посійся добрим житом, / Долею полийся! / Розвернися

ж на всі боки, / Ниво-десятино!» (Т. Шевченко «Не нарікаю я на Бога...») [25, с. 575]; «Моє маленьке юнацьке серце / Вмістило в себе високе небо, / Вмістило в себе велике сонце, / Вмістило в себе весь світ під сонцем... / З великим світом, з гарячим сонцем / Воліє серце ділити долю – / І сльози щастя, і сльози болю» (І. Низовий «Моє маленьке юнацьке серце...») [42, с. 11]; «Посадив я нову деревину, / Не чужу, а свою деревину: / На безмежному полі долі – / Гомінкий пагінець тополі» (І. Низовий «Як рубали мою тополю...») [43, с. 28–29]; «І вже не погарцюю / Степом долі в пошуках коша – / В старця перевтілюсь волоцюга, / Злиднями придушена душа...» (І. Низовий «Все життя я прагнув ідеалу...») [44, с. 72].

Часто Т. Шевченко та І. Низовий небезпідставно вдаються до епітетів з негативною конотацією для зображення власних і людських долі. Серед них можна виокремити такі:

– **«страдницька»**: «безмежно втішений дарами / за долю страдницьку мою» (І. Низовий «Спасибі, осене, за сивий досвід...») [45, с. 120];

– **«примхлива»** або **«все примхлива»** – **оказіоналізм** І. Низового: «Порушується стала рівновага – / примхлива доля терези гоїдає» (І. Низовий «Порушується стала рівновага...») [46, с. 33]; «Дастьбо, повернеться лицем / До мене доля всепримхлива...» (І. Низовий «Дастьбо, повернеться лицем...») [47, с. 60]; «А щастя в інший бік гребе, / Твоєму протилежний, / Тож не обдурюй сам себе, / Що, буцім, незалежний / Від примхи долі» (І. Низовий «А щастя в інший бік гребе...») [48, с. 50]; «Не жура, що в кишені діра / І злидота з діри визири, – / Це лиш долі примхливої гра» (І. Низовий «І прийшла довгождана пора...») [49, с. 55];

– **«лукавая»**: «О доле! / Лукавая доле!» (Т. Шевченко «Княжна») [25, с. 350]; **«Як же тебе не проклинають, / Лукавая доле / Не проклену ж тебе, доле...»** (Т. Шевченко «А нумо знову віршувать...») [25, с. 384];

– **«зла»**: «Чому мені злої долі, / Чом віку не збавиш?» (Т. Шевченко «Наймичка») [25, с. 270]; «Озовітеся ж, заплачте, / Німії, зо мною / Над неправдою людською, / Над долею злою» (Т. Шевченко «Відьма») [25, с. 314]; «Тепер же злої тії долі, / Як бога, ждати довелося. / І жду її, і виглядаю» (Т. Шевченко «В неволі тяжко, хоча й волі...») [25, с. 335];

– **«лиха»**: «І Трахтемиров геть горою / Нечепурні свої хатки / Розкидав з долею лихою, / Мов п'яний старець торбинки» (Т. Шевчен-

ко «Сон» («Гори мої високії...»)) [25, с. 355]; «У тім селі на безталання / Та на погибель виріс я, – / Лихая доленька моя!...» (Т. Шевченко «Варнак») [25, с. 386]; «Там батько, плачучи з дітьми... / Не витерпів лихої долі, / Умер на панщині!» (Т. Шевченко «Якби ви пішли, паничі...») [25, с. 505];

– **«прегірка»**: «Та вже й не знаю, / Хто я є, / Хто син мій і дочка: / Чи в них – продовження моє, / Чи – доля прегірка...» (І. Низовий «Один мій дід – Великород...») [50, с. 12];

– **«собача»**: «Я в Луганську собі посміюся, / А в далекому Львові поплачу – / Пом'яну свою долю собачу / І людською долею втруся» (І. Низовий «Я в Луганську собі посміюся...») [40, с. 7].

Епітети з позитивною конотацією найчастіше використовуються поетами у змалюванні вимріяної долі, а не реального фатуму, який важким тягарем ліг на плечі обом авторам. У такому разі митцями використовуються епітети:

– **«легка»**: «Я так позаздрити хотів / «Хрещеникам легкої долі», / Бо сам собі осточортів, / Чужі присвоюючи болі. / І не позаздрив...» (І. Низовий «Про тих, самовдоволених») [50, с. 21];

– **«добрая»**: «...Молила, / Щоб доля добрая любила / Її дитину» (Т. Шевченко «І виріс я на чужині...») [25, с. 424];

– **«світла»**: «Живу в забутті та захланності, / В павучі потрапивши сіті / Нужи і злидоти. / Чекалося / Світлішої долі» (І. Низовий «Понижений до первозданності...») [35, с. 73–74];

– **«золота»**: «Даруй мені, о доле золота, / Пів-сонячного-променя / В кінці / Дороги!» (І. Низовий «Даруй мені, о доле золота...») [52, с. 122];

– **«свята»**: «Сиди ж один собі в кутку. / Не жди весни – святої долі! / Вона не зійде вже ніколи / Садочок твій позеленить, / Твою надію оновить!» (Т. Шевченко «Минули літа молодії...») [25, с. 579];

Для змалювання концепту «доля» Т. Шевченко та І. Низовий також вдаються до багатства риторичних фігур, зокрема:

– **риторичних запитань**: «Хто ж пошле нам спасеніє, / Верне добру долю?» (Т. Шевченко «Псалми Давидові», псалом 52) [25, с. 300]; «Чи є ж таки на сім світі / Слухняная доля? / Ох, якби-то...» (Т. Шевченко «Сова») [25, с. 199]; «Де та доля пишасться? / Чи то в шинках з багачами? / Чи то в степах з чумаками? / Чи то в полі на роздоллі / З вітром віється по волі?» (Т. Шевченко «Ой по горі роман цвіте...»)

[25, с. 538]; «Примхлива доле, / Що ж ти заподіяла мені?! / Серце кволе й голе, без броні, / Вщерть налляте незболимим болем» (І. Низовий «Мудрим вже ніколи я не стану...») [49, с. 56];

– **риторичних звертань**: «О доле моя! Моя країно! / Коли я вирвусь з цієї пустині?» (Т. Шевченко «А.О. Козачковському») [25, с. 370]; «Доленько моя! / Глянь на мене, чорнобриву, / Моя доле неправдива, / Безталанна я!» (Т. Шевченко «Якби мені черевики...») [25, с. 428]; «Доленько моя! / Не дай мені вік дівувати...» (Т. Шевченко «Якби мені, мамо, намисто...») [25, с. 447]; «Мов через мінне поле, / Йду по останніх днях... / Спасибі ж тобі, доле, / Хоч за Чумацький Шлях!» (І. Низовий «Мов через мінне поле...») [53]; «Даруй мені, о доле золота, / Хоч спогад променистий / На краю / Життя!» (І. Низовий «Даруй мені, о доле золота...») [52, с. 122];

– **риторичних окликів**: «О доле! Доленько моя! / О боже мій! О мій єдиний!» (Т. Шевченко «Варнак») [25, с. 386]; «Доле! Доле!» (Т. Шевченко «Г. З.» («Немає гірше, як в неволі...»)) [25, с. 407]; «Доле, нерозважному Івану / Дурману-вина бодай налий / Повну чару!» (І. Низовий «Мудрим вже ніколи я не стану...») [49, с. 56]; «Я голим прийшов / І піду / Голісінким – / Дякую долі! / А поки що голу біду / Вигулюю в голому полі» (І. Низовий «Я голим прийшов...») [54, с. 13].

Для творів Т. Шевченка та І. Низового характерне використання контрасту в змалюванні концепту «доля». Зазвичай молоді, наділені вродою та чистим серцем, люди постають у їхніх поезіях знедоленими, і на цьому митці наголошують не раз: «Ані щастя, ні долі. / Тільки дав мені бог / Красу – карії очі, / Та й ті виплакала / В самотині дівочій» (Т. Шевченко «Ой одна я, одна...») [25, с. 327]; «Злая ж доля / Колючим терном провела, / Знущалася над красою!» (Т. Шевченко «Марія») [25, с. 544]; «Нащо тобі та стьожка – / В тебе ж немає кіс. / Й нащо тобі ті коси – / Долі ж у тебе нема?!» (І. Низовий «За хутором в сонячних сонях...») [55, с. 29–30].

За принципом градації концепт «доля» у творчості поетів переходить у свій протилежний полюс – «недоля»: доля – лукава доля – зла доля – недоля або безталання. Такий перехід цілком умотивований життєвою дійсністю обох митців: «Ні, не дави, туманочку! / Сховай тільки в полі, / Щоб ніхто не знав, не бачив / Моєї недоли!» (Т. Шевченко «Наймичка») [25, с. 270]; «Може, озоветься / Безталання

невсипуще / І нам усміхнеться. / Поєднає з недолею / І з людьми і скаже / Спасибі нам ... / І встане вранці / Веселий, і забуде знов / Свою недолю. І в неволі / Познає рай...», «Розійдемось, рознесемо / В степи, в ліси свою недолю...» (Т. Шевченко «Відьма») [25, с. 314]; «Чи то недоля та неволя, / Чи то літа ті летячи / Розбили душу?» (Т. Шевченко «Чи то недоля та неволя...») [25, с. 511]; «З низів недонищених – Боже дитя – / чи то як прокляття, / чи то як знамення, / явився я світу, / в безродне життя / прийшов сиротою, без благословення / й призначення долі...» (І. Низовий «До своєї біографії») [56, с. 42]; «...Набравшись вражень, знову повернусь / Додому, де ні крихти, ні крихтини, / На аркуші паперу переймусь / Недолею народу і родини...» (І. Низовий «Погодувавши вуличних собак...») [57, с. 19]; «Великий гріх о цій порі померти, / Хоча все більш недоля дошкуля – / Останньої – трагічної – пожертви / Не прийме в квітні матінка-земля!» (І. Низовий «Зелені крильця трав...») [57, с. 14]; «Мене і болем доля обділила: / Загублена батьків моїх могила / Моє життя згорбатили навек» (І. Низовий «Мене і болем доля обділила...») [24, с. 13]; «Всім прощаю усе, / бо мені здоганяти пора / Свою долю-недолю потойбіч, / у вічному полі...» (І. Низовий «Ні добра, а тим паче життя...») [38, с. 20].

Висновки і пропозиції. Отже, концепт «доля» досить широко представлений у ліриці Т. Шевченка та І. Низового, що є цілком закономірним, виходячи з біографій обох митців. У творчій манері змалювання лихої долі стиль обох поетів є дуже схожим. Відмінним є лише той факт, що у своїй поезії Т. Шевченко є більш радикальним у своїх позиціях: його палке, гостре слово звучить більш гучногосло, тоді як для стилю викладу І. Низового в поезіях, де наявний концепт «доля», характерна здебільшого поміркованість, спокій та розсудливість, що простежується, однак, і в деяких поезіях самого Т. Шевченка. Подальший компаративний аналіз творчості митців дасть змогу провести більше паралелей у ліриці обох поетів, знайти прояви інтертекстуальності та розкрити особливості змалювання образу Кобзаря у поезіях І. Низового.

Список використаної літератури:

1. Калашник В.С. Концепт «доля» в поетичній картині світу Тараса Шевченка / В.С. Калашник // Людина та образ у світі мови: вибрані статті. – Харків, 2011. – С. 175–179.

2. Кравець Л. «Доле! Доле! Моя ти співана воле!» (концепт доля у поезії Т. Шевченка) / Л. Кравець // *Культура слова*. – 2014. – Вип. 80. – С. 141–151.
3. Манько А. Мотив долі в поезії Тараса Шевченка / А. Манько // *Творчість Тараса Шевченка в контексті доби : матер. VII Регіон. студ. наук.-практ. конф. (12 бер. 2013 р., м. Луганськ) / ред. кол.: В.Г. Фоменко, Т.П. Шестопалова, І.Є. Бойцун ; ДЗ «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка»*. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – С. 53–57.
4. Масенко Л. Концепт доля в поезії Т. Шевченка у зіставленні з польським *los* і російським *судьба* / Л. Масенко // *Українська мова*. – 2014. – № 4(52). – С. 3–11.
5. Отрошко В.А. Поняття долі у світорозумінні Т. Шевченка / В.А. Отрошко // *Шевченківські читання : матер. Всеукр. міждисц. сем. молодих учених, аспірантів і студентів (27 бер. 2014 р., м. Чернігів) / ред. кол.: В.А. Личковах, О.І. Крук, Н.А. Ємець, І.О. Гаценко, С.В. Киселиця ; ЧНТУ*. – Чернігів : Вид-во ЧНТУ, 2014. – С. 35–36.
6. Низовий І. Ніхто наді мною не пан : [вибр. Поезії] / І. Низовий ; упоряд. Л.І. Низова. – К. : Укр. пріоритет, 2017. – 384 с.
7. Виноградська Г. Спогади Івана Низового як одне з джерел до вивчення... / Г. Виноградська // *Поетичні майстерні*. – Самвидав. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=116519>.
8. Колесникова Л. Слово-символ як один з образних елементів поезії Івана Низового / Л. Колесникова // *Вісник ЛДПУ ім. Тараса Шевченка*. – 2000. – № 9 (29). – С. 190–193.
9. Кравчук О. Лінгвістичний аналіз поезії Івана Низового «Якщо приїдеш, то нічого...» / О. Кравчук // *Образне слово Луганщини : матер. XIV Всеукр. наук.-практ. конф. ім. В. Ужченка (15 трав. 2015 р., м. Старобільськ) / за заг. ред. проф. А.В. Нікітіної ; ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка»*. – Вип. 14. – Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2015. – С. 132–135.
10. Манько А. Постать Тараса Шевченка у творчому доробку І. Низового / А. Манько // *Творчість Тараса Шевченка в контексті доби : матер. IX Всеукр. студ. наук.-практ. конф-ції, присвяченої 95-річчю з дня заснування ун-ту / ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка»*. – Старобільськ : Б.в., 2016. – С. 33–36.
11. Неживий О.І. Художній світ і життєва правда Івана Низового / О.І. Неживий // *Сайт Полтавської обласної організації Національної спілки письменників України [Електронний ресурс]*. – Режим доступу : <http://www.poo-nspu.itava.org/2015/10/pravda-ivana-nyzovogo-nezhyvyj.html>.
12. Низова Л. Життя моє трива! / Л. Низова // *Поетичні майстерні*. – Самвидав. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=123972>.
13. Ніколаєнко І.О. Функціонування варіантів дієслівних форм у поезіях Івана Низового / І.О. Ніколаєнко // *Лінгвістика*. – 2012. – № 3(2). – С. 160–169.
14. Пінчук Т.С. Мотив рідного краю як смислова домінанта у поетичному доробку Івана Низового / Т.С. Пінчук // *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки»*. – 2014. – № 1(284). – Ч. I. – С. 96–104.
15. Постолова І.В. Літературознавчий аналіз художнього твору: функціонування поняття «концепт» / І.В. Постолова, Л.Ю. Зана // *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки»*. – 2011. – № 3(214). – Ч. II. – С. 32–43.
16. Ставицька Л.О. Мовні засоби вираження наскрізного образу як елемента індивідуальної естетичної системи / Л.О. Ставицька // *Семасіологія і словотвір*. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 98–102.
17. Дишлюк І.М. Теоретичні аспекти вивчення поетичного концепту / І.М. Дишлюк // *Концептологія в системі гуманітарних наук : зб. наук. праць за матер. Всеукр. наук.-практ. конфер.* – Полтава : ПДПУ, ФОП М.Ф. Гаража. – С. 30–33.
18. Низовий І.Д. Отак і живу / І.Д. Низовий. – Луганськ : Луга-принт, 2005. – 40 с.
19. Суворова Л.К. Художнє втілення концепту смерті в ліричних творах Тараса Шевченка / Л.К. Суворова // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. – 2014. – Вип. 6. – С. 299–304.
20. *Філософський словарь* / под. ред. И.Т. Фролова. – 5-е изд. – М. : Политиздат, 1987. – 590 с.
21. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І.М. Дзюба. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 720 с.
22. Чуб Д. Живий Шевченко: невігадані оповіді / Дмитро Чуб. – К. : Ярославів Вал, 2013. – 272 с.
23. Низовий Іван Данилович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Низовий_Іван_Данилович.
24. Низовий І.Д. Вівтар / І.Д. Низовий. – Луганськ : Райдуга, 1995. – 120 с.
25. Шевченко Т.Г. Кобзар / Т.Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.
26. Іван Низовий. ...і вищої в житті не знаю честі... / *Поетичні майстерні*. – Самвидав. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=123415>.
27. Низовий І.Д. Калини жар на полотні снігів / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2007. – 168 с.

28. Низовий І.Д. Село моє, Сула моя / І.Д. Низовий. – Луганськ : Луга-принт, 2005. – 92 с.
29. Низовий І.Д. Пролог до епілогу / І.Д. Низовий. – Луганськ : Луга-принт, 2004. – 200 с.
30. Низовий І.Д. Хрущі над вишнями / І.Д. Низовий. – Луганськ : Шлях, 1999. – 96 с.
31. Низовий І.Д. Лелечі клекоти в тумані / І.Д. Низовий. – Луганськ : Віртуальна реальність, 2010. – 264 с.
32. Низовий І.Д. Білолеbedія / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП В.І. Афанасьєва, 2008. – 108 с.
33. Низовий І.Д. Живу за юліанськими календами / І.Д. Низовий. – Луганськ: ПП В.І. Афанасьєва, 2010. – 220 с.
34. Низовий І.Д. Жура за журавлями / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2003. – 100 с.
35. Низовий І.Д. Дурман-трава / І.Д. Низовий. – Луганськ, 2003. – 96 с.
36. Низовий І.Д. Тобі моє серце / І.Д. Низовий. – Донецьк : Донбас, 1980. – 64 с.
37. Низовий І.Д. Збудило опівночі серце / І.Д. Низовий. – Луганськ : Осирис, 1998. – 84 с.
38. Низовий І.Д. Остання електричка на Ірпінь / І.Д. Низовий. – Луганськ : Укрроспромаш, 2001. – 88 с.
39. Низовий І.Д. Я з такої глибинки / І.Д. Низовий. – Луганськ : Русь, 1999. – 76 с.
40. Низовий І.Д. Сльоза небесна / І.Д. Низовий. – Луганськ : Укрроспромаш, 1997. – 56 с.
41. Низовий І.Д. Це – мій вертеп... Лірика відчаю і надії / І.Д. Низовий. – Луганськ : Луган. обл. орг-ція СПУ, 1996. – 76 с.
42. Низовий І.Д. Народжуються квіти / І.Д. Низовий. – Ужгород, 1964. – 46 с.
43. Низовий І.Д. І калина своя, і тополя / І.Д. Низовий. – Донецьк : Донбас, 1993. – 80 с.
44. Низовий І.Д. По промінчику доброти / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2003. – 80 с.
45. Низовий І.Д. Під жайворами, під журавлями / І.Д. Низовий. – Луганськ : ЧП В.Р. Сувальдо, 2010. – 128 с.
46. Низовий І.Д. Біла вежа – рідний Вавилон / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП В.І. Афанасьєва, 2007. – 116 с.
47. Низовий І.Д. Мажор в мінорі / І.Д. Низовий. – Луганськ : Світлиця, 2006. – 100 с.
48. Низовий І.Д. Передсвітень / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП Котова, 2003. – 76 с.
49. Низовий І.Д. Від травня до травня / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2002. – 88 с.
50. Низовий І.Д. Горобина ніч / І.Д. Низовий. – Луганськ, 1992. – 64 с.
51. Низовий І.Д. Поза раєм / І.Д. Низовий. – Луганськ : Укрроспромаш, 2001. – 200 с.
52. Низовий І. Мов через мінне поле... / Іван Низовий // Поетичні майстерні. – Самвидав. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=123412>.
53. Низовий І.Д. Білопілля-Верхосулля / І.Д. Низовий. – Луганськ : Укрроспромаш, 1997. – 68 с.
54. Низовий І.Д. Пракорінь / І.Д. Низовий. – Кременна : Вихід, 1993. – 44 с.
55. Низовий І.Д. Самопізнання / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП В.І. Афанасьєва, 2006. – 100 с.
56. Низовий І.Д. Значить більше, ніж просто пісня / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2002. – 80 с.

Манько А. Н. Поэтический концепт «судьба» в концептуальных идиосферах Тараса Шевченко и Ивана Низового

В статье осуществлена попытка компаративного анализа особенностей изображения поэтического концепта «судьба» в концептуальных идиосферах Т. Шевченко и И. Низового. На основе большого поэтического материала прослежены общие и отличительные черты в идейно-содержательном плане и плане выражения рассматриваемого концепта в творчестве обоих мастеров поэзии.

Ключевые слова: идиосфера, концепт, лирика, судьба.

Manko A. The poetic concept of “destiny” in the conceptual ideospheres of Taras Shevchenko and Ivan Nyzovyi

The attempt of comparative analysis of the concept “destiny” in T. Shevchenko and I. Nyzovyi’s lyrics is represented in this article. Similar and different features in the ideological plan and plan of expressing of the considered concept in the works of both artists are traced in the article on the basis of a lot of the poetic material.

Key words: destiny, ideosphere, concept, lyrics.

УДК 821.111+161.2 Монтеґю, Вовк

О. О. Смольницька

кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник відділу української філології
Науково-дослідного інституту українознавства
Міністерства освіти і науки України

ЛУНАРНА СИМВОЛІКА У ВІРШІ «A HYMN TO THE MOON»: ЛЕДІ МЕРІ ВОРТЛІ МОНТЕґЮ І ВИБРАНИХ ПОЕЗІЯХ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ У ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ

У статті здійснено спробу компаративного аналізу спільних лунарних мотивів у жінок, позначених активною життєвою позицією, письменниць та культуртрегерів – британської авторки леді Мері Вортлі Монтеґю та сучасної української письменниці у Бразилії Віри Вовк. Матеріалом аналізу є оригінал вірша Монтеґю, пропонується тезаурусний аспект поезій англійської та української авторок.

Ключові слова: переклад, символіка, компаративістика, міф, лунарний, Місяць, ніч, оніризм, британський, бразильський, латиноамериканський.

Постановка проблеми. «Жіноче письмо», фемінінна поезія, яка змістовно ширша за гендерний аспект, постає у колі українських та зарубіжних студій, проте для повнішого розуміння складних текстів необхідно враховувати загальносвітовий контекст. З огляду на це елітарна поезія вимагає різнобічного аналізу: лінгвістичного, поетологічного, компаративного, біографічного, культурологічного, гендерного, юнгіанського тощо. Також для усвідомлення різниці у гендерних моделях (наприклад, фемінітивах), ужитих у віршах, необхідно здійснювати порівняльний аналіз лексем оригіналу і перекладу. Таким чином, здобутки перекладознавства також повинні залучатися під час дослідження тексту чи текстів. Вітчизняне перекладознавство, теоретичне і практичне, так само як і художній переклад як явище, постійно формується, вимагаючи розширення орієнтирів, звернення до корпусу нових текстів. Відповідно, шар важливої для англійської класики поезії – наприклад, XVII – XVIII ст. – досі лишається terra incognita для української культури, якщо не згадувати конгеніальних перекладів В. Коптілова, Олени О'Лір, М. Стріхи та ін. Елітарність, перехід бароковості у класицизм, філософський підтекст, спільні з українською традицією поетичні та історичні принципи – все це

вимагає ретельного прочитання. Враховуючи ці проблеми, до уваги пропонується експериментальне зіставлення вибраних поезій двох письменниць, відомих своєю дипломатичною і культуртрегерською діяльністю, провідниць рідної культури в іншому світі (вже відомі вітчизняні компаративні студії про західних та східних поетів і державних діячів доби Відродження і бароко: [9; 12]; порівняння творчості британських і орієнтальних поетів, державних діячів: [13; 14]). Це **леді Мері Вортлі Монтеґю** (Монтаґю, Lady Mary Wortley Montagu, 1689–1762 pp.), авторка поезій, прози та «Турецьких листів» (“Turkish Embassy Letters”), цінних як перше європейське жіноче свідчення про Схід (докладніша біографічна довідка нижче) і **Віра Вовк** (автонім Віра Лідія Катерина Селянська, Віра Остапівна Селянська, Wira Selanski, 1926 р. н., Борислав, із 1939 р. в еміграції: Німеччина, Чехія, з 1952 р. – Ріо-де-Жанейро), поетеса, прозаїк, драматург, перекладачка, науковець, літературний критик, музиколог, художниця, композиторка, громадська і культурна діячка, лауреатка численних державних премій.

Поезія В. Вовк порівнювалась із творами Емми Андієвської (І. Жодані), Патриції Килини (Ольга Смольницька), тобто колегами за Нью-Йоркською групою (НЙГ), або комплексно відповідно до основного ядра НЙГ (О. Астаф'єв [1; 2], Т. Карабович та ін.), також із текстами

І. Франка (О. Смольницька) та ін., але британський дискурс не був задіяний. Відповідно, тексти леді Монтеґю і В. Вовк ще не порівнювалися, хоча ця спроба становить інтерес не лише складністю символіки, а й тим, що змальовуваний міф чи символ і у леді Монтеґю, і у В. Вовк часто виводиться з безпосереднього власного досвіду, важливу роль у якому відіграють мандри. Реальність осмислюється як міф, міф – квінтесенція реальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В англомовному дискурсі леді Монтеґю досить відома у дослідженнях з історії літератури, британської історії (посольська місія у Туреччині, Оттоманська Порто), поезії, а також медицини. Енциклопедія «Британніка» називає леді Монтеґю «найбільш колоритною англійською жінкою свого часу та яскраво-талановитою і різнобічною письменницею» (тут і далі переклад з англійської мій. – О.С.) [19]. Проте в українській науці та мистецтві ця персоналія досі не відкрита, попри неординарність її біографії і творчості, а також можливість історико-літературних паралелей, зокрема в гендерному аспекті. Натомість В. Вовк відкрита в Україні (Н. Анісімова, О. Астаф'єв [1; 2], О. Бровко, Ю. Григорчук, М. Гримич, А. Дрозда, І. Жодані, І. Калинець, М. Коцюбинська, С. Майданська, В. Мацько, С. Ожарівська, Т. Остапчук, В. Просалова, Л. Тарнашинська, В. Шевчук та ін.), США (Б. Бойчук, Л. Залеська Онишкевич), Польщі (Т. Карабович [18]) та ін. (вичерпна бібліографія на цю тему наведена у монографії: [5, с. 334–346]). Проте наведений перелік досліджень не претендує на вичерпність з огляду на створення В. Вовк нових текстів, а також особливий стиль авторки, позначений імпліцитним характером, своєрідним «принципом айсберга». На перший план у творах В. Вовк виступають архетипи, символи, міфологеми, міфеми, алюзії. Взаємозв'язок багатьох текстів цієї письменниці (зокрема, поетичних і прозових, поетичних і драматичних тощо) вимагає комплексного аналізу, а також контекстуального підходу. В. Вовк часто орієнтується на міфи різних народів, але пов'язує міф із сучасністю, пропонуючи магічний реалізм, міфологізм, неоміфологізм. Осмислення творчості В. Вовк викладено авторкою статті у понад 30-ти одноосібних публікаціях, тому варто зосередитися на обраній специфіці.

Мета статті – розглянути спільну лунарну (люнарну) символіку у вірші леді Монтеґю «A Hymn to the Moon» (1758 р.) і конкретних пое-

зіях В. Вовк, де наявне змальовання цієї проблеми. Відповідно, мета передбачає такі завдання:

1) дослідити біографічний та культуртрегерський аспекти в обох письменниць як умови формування творчої індивідуальності;

2) здійснити лінгвістичний, порівняльний, міфологічний, перекладознавчий аналіз творів, запропонувавши свій поетичний переклад вірша леді Монтеґю;

3) порівняти античний (у леді Монтеґю) та український і латиноамериканський (у В. Вовк) принципи змальовання ночі та символіки Місяця, а також дотичні образи-символи сну та видіння.

Виклад основного матеріалу. Біографічний і культуртрегерський аспекти.

1) **Леді Монтеґю:** англійська письменниця, мандрівниця. Походила з дуже освіченої герцогської родини П'єрпонт (Pierrepont). Дружина посла Британської імперії в Османській імперії. Текстова спадщина леді Монтеґю – поезії та корпус уже згадуваних виданих «Турецьких листів» («Turkish Embassy Letters»). Епістолярій вела англійською та французькою мовами. Відомий портрет у турецькому вбранні. Географія мандрів подружжя Монтеґю була широка: Франція (Париж), Німеччина, Голландія, Італія (як осередок мистецтв, чий вплив на англійську культуру був великим), Австрія (Відень), Швейцарія (звідки леді Монтеґю привезла ідеї Руссо), власне Туреччина (Істанбул тощо), Белград (тоді у складі Османської імперії), та ін. Прикметно, що леді Монтеґю відкривала країни, тоді мало знані європейцям. Вона виявила мотивацію і здібності до вивчення неєвропейських мов, зазначаючи, наприклад, у листі до Алехсандера Поупа (1717 р.): «Я справді вірю, що мені слід навчитися читати арабською, якщо я лишатимуся тут [у Белграді. – О.С.] кілька місяців» [20, р. 249]. Цей коментар показовий, бо арабську мову знали й активно вживали елітарні кола, з якими спілкувалася пара Монтеґю; також Леді Монтеґю писала про те, що досліджувала «деякі перські казки» (або взагалі прозу, наприклад, історії чи новели, бо в оригіналі: «some of the Persian tales») [20, р. 249] як рідкісну, потрібну для роботи книгу, або що власник житла в Адріанополі, дуже освічений Achmet Beu, який надав парі прихисток у зруйнованому битвою місті на германському фронтірі, навіть спочатку вважав, що леді Монтеґю розуміє перську мову, і пояснював гості принципи арабської поезії, котра, «як я спостерегла, твориться не такою кількістю складів, що у нас, переважно

альтернансом, а дуже мелодійним звучанням» [20, р. 249]. Леді Монтеґю позиціонувала себе як дипломат. Вона згадувала дебати з приводу різного розуміння звичаїв і свободи жінок. З Османської імперії леді Монтеґю привезла прогресивний на той час засіб щеплення віспи (варіоляцію), ось чому персона англійської діячки вивчається і у медичному аспекті. Леді Монтеґю спілкувалась із широким дипломатичним, мистецьким та ін. колом, фактично будучи ядром нового неформального салону. Лірика поетеси різноаспектна: любовна, філософська; листи у віршах – *epistles* (звертання до друзів – наприклад, уже згаданого А. Поупа); наслідування (*imitated*) – як-от Горация: ці тексти можна ідентифікувати і як авторські, пера леді Монтеґю, і як переспіви чи переклади (або протопереклади). Жанри: сонет, балада, елегія, ода тощо. Тексти позначені алегоричністю, але водночас і щирістю почуттів, емблематичним називанням чеснот, до яких апелює лірична героїня.

У пропонованому вірші наявна не лише алегорична данина духу тодішньої літератури (Місяць як божество, гаї, Ендиміон, кохання тощо), а й біографічний факт: 1712 р. поетеса (яку батько хотів видати заміж за іншого) втекла з коханим, сером Едвардом Вортлі Монтеґю, і таємно обвінчалась.

2) **В. Вовк**: народилася 2 січня 1926 р. у м. Бориславі (тоді – на території Польщі, тепер – Львівська область) у гуцульсько-бойківській сім'ї. Віра Селянська була похресницею митрополита Андрея Шептицького, який листувався з її батьком, лікарем Остапом Михайлом Селянським (цей архів зберігся). Дитинство провела в Кутах, де відвідувала польськомовну народну школу (1935–1938 рр.). (Докладніше біографія письменниці: [5, с. 20–62]). Цікавий псевдонім «Вовк»: за словами самої письменниці, це справжнє прізвище її діда Григорія, греко-католицького священика, який свідомо назвався Селянським, щоб бути ближчим до народу.

У 1945 р. родині довелося емігрувати до Дрездена, де Віра Селянська навчалася у середній дівочій школі імені Клари Шуманн. Остап Селянський загинув 13 лютого 1945 р. у Дрездені під час бомбардування. Про це В. Вовк писала у своїх «Спогадах» і біографічному щоденнику «Бабине літо» (2016 р.), надавши трагічній події релігійно-пронизливого звучання. Далі було життя у Німеччині. У цей період спостерігається амбівалентність становища українок: Віру Селянську і її матір населення нацистської

країни не сприймало як расово повноцінних (показово, що професору, до якого емігрантки прийшли найматись як прислуга, не сподобалась їхня освіченість, обізнаність із європейською літературою та німецькою класичною філологією). Але завдяки сприянню греко-католицького духовенства майбутня письменниця, попри згоріле матуральне свідоцтво (про закінчення гімназії), змогла отримати вищу освіту в Тюбінгені – і на сьогодні В. Вовк відома в наукових колах як германіст, причому базові іноземні мови у неї саме німецька і польська. У Тюбінгенському університеті *Fräulein Selanski* студіювала германістику, музикологію, порівняльне літературознавство. Її дисертація була присвячена маріології, а саме легендам про Діву Марію. Стажувалась у Колумбійському (Нью-Йорк) і Мюнхенському університетах, стала доктором філософії, професором німецької літератури. У 26 років отримала право викладати. З 1957 р. була завідувачем кафедри германістики в Державному Університеті Ріо-де-Жанейро. За словами В. Вовк, її бразильські студенти спочатку не хотіли вивчати європейську культуру, вважаючи, що вона належить до застарілої (можливо, це вплив американського погляду на «Старий Світ»), але згодом зацікавилися нею, і дехто пізніше навіть прославився як письменник: Клебіо Гонсалвес Родріґс, Клявдіо Араґан, Сезар Августо Проенса, Лея Муніз Діз, Олімпія Лейте, Ізете Муссель Баррозо. Помітний факт, що Бразилія як дуже своєрідний край зумовила особливості творчого світогляду В. Вовк: з одного боку, це постійний рух європейки вперед (і часто всупереч), з іншого – абсорбування до кінця ще не вивченої, але цікавої, неординарної культури. Цьому сприяють і численні подорожі В. Вовк Європою, США, Латинською Америкою, Сходом. Вище згадувався орієнтальний контекст (у леді Монтеґю): у В. Вовк він описаний у поезіях, а також у її «Спогадах», іншій мемуарній літературі, романі «Паломник» (2013 р.). Сьогодні В. Вовк – авторка близько 70 оригінальних книг (поезія, проза, драматургія, спогади, епістолярій, публіцистика) і численних перекладних. Жанри лірики, презентованої як канонічними, так і неканонічними формами, надзвичайно різноманітні (замовляння, заклинання, медитація, сонет, сонетоїд, балада, елегія, епістола, гайку або «гай-кай» тощо; верлібр, довільний вірш – але ці явища в авторки складно ритмізовані). Поезія філософська (на перший план виступає релігійна), любовна, сатирична тощо, причому

тематика взаємопов'язана. Контексти творів В. Вовк – біблійний (зокрема явище народного християнства) і власне язичницький (український, бразильський, германський, античний, єгипетський тощо).

Тезаурусний аналіз. 1. **Леді Монтеґю:** на перший погляд стиль вірша досить простий, але полісемантичність окремих ключових лексем створює труднощі для перекладу: **Місяць** – це *the Lover's guardian* – «добрий геній» (тоді впливається античний контекст: римські генії), «опікун», «попечитель», «страж»; це ж світило – *the Muse's aid* – «допомога», «сприяння», «підтримка» (тобто натхнення, надихання, творчість). Проблему для перекладу створює архаїзм (але на час написання вірша леді Монтеґю повноправне літературне слово) *thy* – «твій». У ґендерному аспекті леді Монтеґю описує Місяць як жіноче божество: *fair queen... the charms of young Endymion drew* [1, р. 218], тоді як українською впливає відтворення у чоловічому роді (проте докладніший аналіз наведено нижче). Бінарна опозиція **верх/низ**: *height – silent grove* (гай). Лірична героїня перебуває внизу, Ендиміон – лежить. Прикметно, що жіночий персонаж прагне сховатись: *veil'd the mantle of concealing night* [1, р. 218]: *concealing* – «маскувати», «замовчувати», «приховувати», «ховати». Це і покров (таємниці), і плащ, і антична маска. *Veil* – «вуаль», «серпанок» (хмарина, яка затуляє Місяць?), «покров», «пелена».

2. **В. Вовк:** тезаурус різноманітний: українські (зокрема, діалектні) лексеми, бразильські (португальські та тубільні), французькі, німецькі, латинські тощо, також архаїзми, неологізми. У збірці В. Вовк «Зоря провідна» (1955 р.) цікавий вірш «**Червоний місяць**»: «Тут ходить місяць догори рогами, / Як у моїм найкращім сні: / Червоний місяць Ґварані...» [3, с. 84]. *Ґварані* – це «індіанське плем'я» (В. Вовк) [3, с. 401]. Отже, це божество індіанців, яке героїня зустрічає в іншому просторі. Інший вірш цієї збірки – «**Бразильська ніч**», де фігурують екзотика і спека – атрибути південноамериканського світогляду та мистецтва, кольоративи червоні (спека – жар – кров – пристрасть): «Місяць – рожа розквітла / Тоне в пурпурному саяві. // Ніч, мов Анітра шалена...» [3, с. 83] (Анітра – арабська дівчина з твору Г. Ібсена «Пер Ґюнт»: еротична танцівниця просить Пера як пророка дати їй душу, чого той не може зробити). «**Затемнення Місяця**» (збірка «Чорні акації», 1961 р.): явище відбувається під час музики = творчості, нагадує міф:

«Кричать арани: / Смеркає місяць... / Земля тяжіє... / Сховала місяць / Аж до затьмарення / В своїм волоссі...» [3, с. 150–151]: *арара* – це «велика різнобарвна папуга» [3, с. 404]. Тут цей птах постає божеством, тотемом, провідником незбагнених явищ для людей. Вірш «**Чічікастенанґо**» (та сама збірка): риторичне питання демонструє Ерос і Танатос: «Місяць і зорі стають у вінок / Кохання чи смерти?» [3, с. 137]. *Чічікастенанґо* – це «гірське містечко в Ґватемалі» [3, с. 403]. З огляду на обсяг статті пропонується неповна вибірка віршів В. Вовк.

Символічний і контекстуальний аналіз.

1. **Місяць:** цей символ можна розглядати і як загальнопоетичний штамп, і як складний для аналізу.

В античному розрізі це світило проаналізоване достатньо, варто зосередитися на ґендері. Латинською *Luna* – жіночого роду (і варіант «люна» вживався неокласиками, зокрема у перекладах І. Качуровським). Проте є і *Lunus* – чоловічого роду. Отже, це давня архетипова божественна пара – можливо, архетип *Syzygie* (аналогічно – в українській міфології [4, с. 305]). Грецьке *Selena* – жіночого роду, звідси богиня Селена. Прикметно, що, на відміну від Артеміді (Діани), Селена як нічна іпостась не була цнотливою [16, с. 210] – це трактування можна розглядати і як емоційність (а не виключно як Ерос узагалі): Місяць – Мудрість = творчість = містицизм, не *ratio*, а почуття (інтуїція). Ось чому у леді Монтеґю змальовано ніч. За романтизму міфологема Місяця/Діани/Селени використовувалася навіть у пригодницькій літературі: так, у романі А. Дюма «Графиня де Монсоро» (1846 р., «*La Dame de Monsoreau*», правильніший переклад – «Пані де Монсоро», тобто Прекрасна Дама) Діана (прототип – Франсуаза) не дарма має ім'я войовничої богині Місяця і цноти, а вночі являється пораненому Бюссі, осяяна місяцем, наче сплячому Ендиміону. Вдень Місяць – Артеміда (Діана), вночі – Селена [17, с. 295]. Архангел Гавриїл – янгол Місяця, «місячний посланець возвіщає про друге, внутрішнє народження людини» [17, с. 296] (в Євангелії це християнство як нова віра). У В. Вовк лексема «Місяць» чоловічого роду, але все одно це не знімає проблеми, оскільки складність символу вимагає ретельного ставлення до змісту тексту. Річ у тім, що за бразильськими віруваннями Місяць – це подвійне (двостатеве) божество, андрогін, що перебуває то у жіночій, то у чоловічій, іпостасі (ця риса наявна

і в інших міфологічних моделях). Так, за одним із міфів Місяць спочатку був надзвичайно блідою дівчиною Капей, яка жила в темряві лісів та мала безмежні магічні властивості, керуючи ладом [8, с. 31]; потім божество вознеслося на небо. Цікаво, що спочатку люди не здогадувалися про ці властивості дівчини (один із принципів магічного реалізму: буденність дива). Інша легенда, про латаття Вікторію Регію, оповідає, що світлошкіра злотокося індіанка Найу (зовнішні риси смертної і солярні, і лунарні водночас, божественні) закохалась у Місяць, коли той був у чоловічій подобі, але не могла дістатися світила, і пристрасно молила його про прихильність. У розпачі втопившись, вона перетворилася на бліду лілею, що розпускається вночі у відповідь на місячне сяйво [8, с. 142–145]. А. Кофман розглядає Місяць у латиноамериканській літературі як суто жіночий образ, а також як протест ібероамериканських письменників проти європейського романтизму (тобто переосмислення образу-символу). Місячні культи були давніші, ніж солярні [6, с. 175], і ця архаїчність пояснює синтез еротичного (жіночого) і танатологічного в інтерпретації Місяця. У Халдеї та Вавилоні Місяць розглядався як старший, ніж Сонце: Сонце було нащадком Місяця, а саме це світило – остигле Сонце [17, с. 294]; леді Монтеґю у заключному рядку вірша згадує не тільки велич, а й холодність недоступного божества (*all thy greatness and thy coldness too* [1, р. 218]: холод – і у прямому, і у переносному розумінні). Вірш В. Вовк «Затемнення Місяця» відсилає до відбитих у міфах катаклізмів. У проаналізованих поезіях леді Монтеґю і В. Вовк Місяць постає у ролі повні, а не півмісяця.

2. **Ніч:** у давньогрецькій та римській міфології (на останню спиралася леді Монтеґю) – це складний образ, оскільки Нікта (Нікс) народилася із Хаосу, породила Танатоса (смерть), Гіпноса (сон) та ін. Перебуває у Тартарі [17, с. 346]. Ніч і Місяць мають іпостась і богині Гекати. З Хаосу (несвідомого) народжується творчість. Господь створив світ із хаосу. У В. Вовк ніч і явна, й імпліцитна – вірш «Орфей» (збірка «Елегії», 1956 р.): вечір [3, с. 111] = Тартар – темрява – ніч – творчість.

Бразильський і взагалі латиноамериканський контекст. Слід зазначити, що в іберійській культурі ніч постає як реальність. Це стосується як романського сприйняття (іспанського та португальського), так і змішаного (афро- чи індіано-бразильського), отже, є підстава стверджувати

про спільність принципів. В. Вовк у творчості обіграє міфи. Зокрема, архетипові бразильські міфи та легенди про ніч, якої спочатку не було; дочка Великого Змія відділила день від ночі, люди з непослуху випустили з горіха ніч, яка спричинила метаморфози у світі [8, с. 34]. Ніч – це творіння; у латиноамериканській культурі це й Ерос/Танатос. Як пояснює А. Кофман, ця культура позначена європейським впливом (щодо інфернальності ночі), але водночас переосмислює «традиційну дихотомію» [6, с. 168], уночі відбувається наближення до сакрального, тоді як день – це «статика», ніч – справжнє існування, а день – маскарад тощо [6, с. 169]. Ніч – це відкриття внутрішнього зору, диво, поезія; Ніч = жінка [6, с. 171]. Ніч сексуальна, оголена, чорна, профетична (це жриця), але водночас і танатологічна. Позірні, фізичні ознаки межують із містичними, імпліцитними, відбувається перетікання. Варто згадати й інший аспект ночі. У різних культурах, зокрема іберійській, впливає **чорно-білий дуалізм** цього символу: темрява – і білий Місяць, білі зірки: у леді Монтеґю лірична героїня блукає у «твоєму блідому промінні», *“By thy pale beams”* [1, р. 218] (проте в іберійській культурі Місяць і зелений, у В. Вовк – червоний: це й українське, і бразильське бачення; в українському фольклорі червоний Місяць «нагадував людям закривавлену голову» [4, с. 306], звідси вірування про Каїна та Авеля на поверхні цього світила). У вірші «Аріядна» (збірка «Жіночі маски», 1994 р.) – «жовтий серп місяця» [3, с. 277]. Дуалістична символіка ночі тут опосередкована: Аріядна стверджує: «енгармонійні душі / не записані в зорях / як моя діядема» [3, с. 278]: покинуту Тезеєм героїню покохав Діоніс і помістив її вінець між сузір'їв (Північна Корона). Або вірш «Ноктюрн» (збірка «Чорні акації») виразно демонструє архаїчну сутність ночі, причому творчість сусідує тут із вампіризмом (явищем, широко відомим і в європейській, і в латиноамериканській культурі), демонізується, Місяць постає коханцем і вампіро, але у Південній Америці такий демонізм природний: «О ночі, п'явки на ранах! / Гектична [мабуть, «гекатична», від імені Гекати. – О.С.] плямо неба, / Місяцю сходиш великий / Ссати море й лягати на груди / Камінно» [3, с. 141]. Інший вірш, «Ніч», ототожнює покров = мудрість: «Я радо несу під білим крилом / свої скарби таємні: / Камінні квіти невилитих сліз. / (Як прибій регочеться в грудях)» [3, с. 140]. *Біле крило* – це, можливо, місячне чи зоряне сяйво. Чорний

копір тут не називається, але мається на увазі. Атрибут ночі у цьому тексті – сузір'я П'ятьох Ран – тобто Південний Хрест [1, с. 404]. Ніч – це дуалізм душі. Так само у виразно нічному вірші леді Монтеґю. Її ніч скоріше антична – можливо, це етер і домислені несвідомим картини у темному небі [10, с. 37]. Анімуса ліричної героїні (як і у поезії В. Вовк) на фізичному рівні не видно, він буквально і в аспекті несвідомого схований п'ятою.

3. Сон, видіння (візія), галюцинація, оніризм. Поезія як сон наяву, акт творіння тут помітні завдяки виразній імпліцитній символіці, це вірші «з подвійним дном». Виразніше оніризм у леді Монтеґю і В. Вовк постає у зіставленні з поезіями авторів попередніх генерацій. Наприклад, у ліриці поета, воїна і дипломата сера Філіпа Сідні (Philip Sidney, 1551–1586 pp.), цикл сонетів «Астрофіл і Стелла» (у вітчизняній науці досліджували М. Стріха, С. Трош (Сластьон), В. Шереметьєва, українською поезії перекладали М. Стріха, О. Смольницька) це виразно наявне. Так, у 39-му сонеті ліричний герой звертається до сну як божества ("Come Sleep! O Sleep, the certain knot of peace, / The baiting place of wit, the balm of woe..." [11, с. 1]), причому в античному ключі це може бути і Морфей, і Гіпно́с: «О Сну, прилинь! / Це узи миру – Сон, / Утішний дім, для ран бальзаму благо, / Убогих наділя, лама полон, / Між вишиною й низом рівновага. // Ця тарча – щонайкраща з оборон, / Хай Одчай стріли посла виснаги; / У міжусобних війнах перепон / Я дань сплачу, якщо й твоя повага. // Глуха до слів, до дня сліпа світлиця, / Хай ложе прийме стомлену голову, / Трояндова вінчає плетениця: // Чи ласку я отримаю нову? / Явись мені у милості твердині, / О Стеллин лик, відчутніший, ніж нині» [11, с. 1–2]. Сон – це транс, творчість, узагалі сакральне, Ерос. Як і у леді Монтеґю та В. Вовк – натяк на Анімуса, у Ф. Сідні тут Аніма (Стелла) виразно не змальована, а лише названа. Виявлені деталі демонструють, що у поезії Сідні та леді Монтеґю простежується певна ланка до романтизму. Звичайно, це ще навіть не предромантизм і не проторомантизм, але міфічна основа несвідомого створює одну з передумов розвитку нового типу мислення. У британській поезії ці мотиви розвинуться вже наприкінці XVIII ст. (наприклад, лірика Е. Юнга, присвячена сну). Онірична основа українського романтизму, безперечно, також відіграє велику роль (у творчості В. Вовк оніризм розглянуто Ю. Григорчук – згадана монографія [5, с. 203–

212]). Показово, що леді Монтеґю не вважала себе (як і В. Вовк) засновницею нового стилю, школи чи типу мислення, але оригінальний підхід обох поетес демонструє інакше. Також оніризм у леді Монтеґю і В. Вовк безпосередньо пов'язаний із творчим екстазом (іспанською "marge" [15, с. 215]), а також розкутістю натхнення, близькою до камлання, магичною основою – дуенде. У В. Вовк це карнавалізація, містерія, узагалі синкретичне дійство. У леді Монтеґю лірична героїня причетна до нічної містерії.

Висновки і пропозиції. Здійснений аналіз підтверджує, що, незважаючи на різну хронологію та відмінності традицій, обидві письменниці мають багато спільного: базову освіту, витончений мистецький смак, знання інших культур завдяки власному досвіду тощо. Леді Монтеґю і В. Вовк – це і власне творчі особистості, і дипломатки, культуртрегери (провідниці власної культури в іншому, на той час «екзотичному», просторі, та провідниці іншої культури у своєму просторі), і вчені, і поліглоти (європейські мови, зокрема мертві, як латинська, що для жінок тоді було рідкістю, а також східні мови – у леді Монтеґю; європейські, зокрема мертві – латинська і самотужки вивчена давньогрецька – у В. Вовк, відкриті нею лексеми тубільних племен Бразилії тощо). У проаналізованих текстах наявна міфопоетична основа, причому помітні бінарні опозиції: *верх/низ* (Місяць – Земля; у центрі – постать екстатичної ліричної героїні, яка часто благає нічне світило); *білий/чорний* (Місяць – темрява; хоча у поезіях В. Вовк з огляду на латиноамериканський контекст ці кольори неоднозначні); міфологема хаосу (ніч, темрява), самотність у просторі, прагнення сховатися (гай у леді Монтеґю, що може бути і священним гаєм, як за античної доби, й аналогом печери або гроту з античних міфів; у В. Вовк це і гай узагалі, й екзотичний гай). Місяць постає божественним провідником. Наведені вірші медитативні і рефлексійні. Лірична героїня – це європейська жінка, інтелектуалка, часто – в іншому середовищі. Перебуваючи на горизонталі (земля, профанний світ, у який укорінена людина), героїня прагне досягти вертикалі (небо, Місяць). Під час читання віршів леді Монтеґю і В. Вовк впадає у вічі візуальність. Героїня може уявлятися в екстатичній молитовній позі – звівши руки у височінь. Дослідження має перспективу продовження з огляду на недостатньо вивчену багатоманітну діяльність леді Монтеґю, її неперекладені твори, а також постійно створювані

В. Вовк нові тексти й розширення культурної діяльності української письменниці.

Додаток 1. Lady Mary Wortley Montagu. "A Hymn to the Moon" (1758). Thou silver deity of secret night, / Direct my footsteps through the woodland shade; / Thou conscious witness of unknown delight, / The Lover's guardian, and the Muse's aid! // By thy pale beams I solitary rove, / To thee my tender grief confide; / Serenely sweet you gild the silent grove, / My friend, my goddess, and my guide. // E'en thee, fair queen, from thy amazing height, / The charms of young Endymion drew; / Veil'd with the mantle of concealing night; / With all thy greatness and thy coldness too [1, p. 218].

Додаток 2. Леді Мері Вортлі Монтеґу. Славень Місяцю (поетичний переклад Ольги Смольницької). О божество таємних чар нічних, / Скеруй мій крок у покрив лісовий; / Свідомий свідку невідомих втіх, / Наперсник Муз, Кохання вартовий! // Тобі печаль повідавши свою, / Сама блукаю в променях блідих, / Безхмарний мир в осяянім гаю, / Ти провідник і друг доріг моїх. // О королево, у височині, / Ендиміона чар твій полонив; / Вуаллю риси сховані нічні / У величі та холоді богів [7, с. 1–2].

Список використаної літератури:

1. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі: [монографія] / Олександр Астаф'єв. – К.: Наукова думка, 2000. – 268 с.
2. Астаф'єв О. Поети «Нью-Йоркської групи» / Олександр Астаф'єв. – Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя, 1995. – 30 с. (Література української діаспори. – Вип. 6).
3. Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К.: Родовід, 2000. – 422 с.
4. Войтович В.М. Українська міфологія / В.М. Войтович. – Вид. 4-те. – К.: Либідь, 2015. – 664 с.
5. Григорчук Ю.М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального / Ю.М. Григорчук. – Брустурів: Дискурс, 2016. – 364 с.
6. Кофман А.Ф. Латиноамериканський художественний образ мира / А.Ф. Кофман. – М.: Наследие, 1997. – 320 с.
7. Леді Мері Вортлі Монтеґу. Славень Місяцю / Леді Мері Вортлі Монтеґу (Lady Mary Wortley Montagu, 1689–1762) / з англ. пер. О. Смольницька. – 2017. – 2 с. (3 неопублікованого архіву Ольги Смольницької).
8. Мифы, сказки, легенды Бразилии / пер. с португ. – М.: Худ. лит.-ра, 1987. – 328 с.
9. Новикова М.О. Лірика Марії І Стюарт: гендерний та релігійний аспекти / М.О. Новикова, С.Е. Трош // Академія Наук Вищої школи України. – Наукові записки. – Т. IX. – К., 2016. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://anvsu.org.ua/index.files/naukovi%20vidannya.files/NZ_16_zmist.htm.
10. Салтыкова Е. Звездное небо. Свет и тьма / Е. Салтыкова // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство. Вып. 3 / [ред.-сост. Е.В. Дуков]. – М. – СПб.: Нестор-История, 2011. – С. 37.
11. Сідні Ф. Сонет 39 – Sonnet XXXIX (три версії перекладу) [білінгва] / Із циклу сонетів «Астрофіл і Стелла» («Астрофель і Стелла», "Astrophel and Stella") / Сер Філіп Сідні (Philip Sidney, 1551–1586) / з англ. пер. О. Смольницька. – 2017. – 3 с. (3 неопублікованого архіву Ольги Смольницької).
12. Смольницька О.О. Символ східної жінки-лідера у поетичній збірці Віри Вовк «Жіночі маски» (крескультурний аспект) / О.О. Смольницька // Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філологія». – 2016. – Вип. 15. – С. 54–65.
13. Стріха М. Про одну репліку пізньої римської поезії в Англії та в Криму в XVII столітті / Максим Стріха, Сабріє Трош // Слово і час. – 2016. – № 10. – С. 85–92.
14. Стріха М. Специфіка гендерних мотивів у творчості Філіпа Сідні та Бахадир Ґерай Хана І (Резмі): історико-біографічний та компаративний аспекти / Максим Стріха, Сабріє Трош // Слово і час. – 2016. – № 2. – С. 73–79.
15. Трофимова В. Дуэнде – «черный» дух культури фламенко / В. Трофимова // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство. Вып. 3 / [ред.-сост. Е.В. Дуков]. – М. – СПб.: Нестор-История, 2011. – С. 215.
16. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл / James Hall. Dictionary of subjects and symbols in art. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.
17. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: Астрель; АСТ, 2004. – 556 с.
18. Karabowicz T. Idiomatyczny dyskurs prawdy w tomiku wierszy poetki Wiry Wowk Kobiece maski / Tadeusz Karabowicz // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк; [пер. з укр. мови Т. Карабович]. – Люблін, 2014. – С. 139–144.
19. Lady Mary Wortley Montagu. Alternative Title: Mary Wortley Pierrepont / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/biography/Lady-Mary-Wortley-Montagu>.
20. Symonds E.M. Lady Mary Wortley Montagu and her times / Emily Morse Symonds. – London – New York: G. P. Putnam's, 1907. – 627 p.

Джерело ілюстративного матеріалу:

1. Montagu W. M.A Hymn to the Moon / Lady Mary Wortley Montagu // The Works of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu,

Including her correspondence, poems, and essays. Published by permission from her genuine papers. – In five volumes. – Vol. V. – London : Printed for Richard Phillips, 1803. – P. 218.

Смольницкая О. А. Лунарная символика в стихотворении «A Hymn to the Moon» леди Мэри Уортли Монтегю и избранных стихотворениях Веры Вовк: компаративный анализ в переводоведческом аспекте

В статье предпринята попытка компаративного анализа общих лунарных мотивов у известных активной жизненной позицией писательниц и культуртрегеров – британского автора леди Мэри Уортли Монтегю и современной украинской писательницы в Бразилии Веры Вовк. Материалом анализа служит оригинал стихотворения Монтегю, предлагается тезаурусный аспект поэзии английской и украинской женщин-авторов.

Ключевые слова: перевод, символика, литература, миф, лунарный, Луна, ночь, ониризм, британский, бразильский, латиноамериканский.

Smolnytska O. The lunar symbolic in the poem by Lady Mary Wortley Montagu “A Hymn to the Moon” and the selected poems by Vira Vovk: comparative analysis in the aspect of translation studies

The article deals with studying the comparative analysis of the similar lunar motifs in the works by famous because of their active principles feminine writers and Kulturtragers that are the British author Lady Mary Wortley Montagu and modern Ukrainian writer in Brazil Vira Vovk. The material of the analysis is the original of the poem by Montagu, the thesaurus aspect of the poetry of the mentioned English and Ukrainian feminine authors is given.

Key words: translation, symbolic, literature, myth, lunar, Moon, night, oneirismus, British, Brazilian, Latin American.

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 81'42

Т. О. Бехта

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
Львівського національного університету імені Івана Франка

ЛІНГВІСТИЧНІ МОДЕЛІ ТЕКСТОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті розкрито тенденцією переходу від вивчення тексту як інтегрованої структури до аналізу тексту як комунікативної системи у спектрі новітніх лінгвістичних моделей комунікування. Простежено комунікативні складники – повідомлення, код, канал – у взаємозв'язку з чинниками комунікації, функціями мови та соціокультурним контекстом дійсності.

Ключові слова: лінгвістична модель, комунікація, текстова комунікація, канал, код, повідомлення, чинники комунікації, функції мови.

Постановка проблеми. Одним із найбільших досягнень у визначенні науки про комунікацію на початку XXI століття стала Міжнародна енциклопедія комунікації (International Encyclopedia of Communication) у 12 томах (2008 р.) за редакцією В. Донзбаха (W. Donsbach). Вона засвідчила вагомий внесок у встановленні зв'язку між міриадами об'єктів науки про спілкування. Нині теорії і моделі комунікації, текстової зокрема, охоплюють сферу наукових студій, пов'язаних з аналізом складників комунікації: повідомлень (messages), кодів (codes) і каналів (channels) [19, с. 10]. Усі три складники тісно переплетені і перебувають у нерозривній взаємодії комунікативних зв'язків: канал комунікації пов'язаний з аналізом комунікативних технологій, вербальним, невербальним і візуальним типом передачі повідомлень комунікації. Код виконує різні функції, які асоціюються з розмаїтими типами комунікації – вербальною, невербальною і особливо візуальною, пов'язаною з різними комунікативними технологіями [19, с. 223–240]. Усі три складники по-своєму експлікують свій потенціал у різних комунікативних моделях.

Актуальність наукової розвідки лежить у площині досі нез'ясованих інновацій, пов'язаних з актуальним вивченням дієвості мови у нових

умовах комунікування у час новітніх технічних революцій. Тому існує потреба інтегрованого аналізу вербального й візуального сприйняття текстової комунікації. Стрімкий ріст обсягів візуальної інформації й усвідомлення ролі інтегрованих засобів різних семіотичних кодів виправдовує пошуки новітніх лінгвістичних моделей комунікації й адаптацію уже наявних моделей (докладно розписаних у теоретичному зрізі в монографії М. Макарова «Основи теории дискурса») [10, с. 33–40] задля адекватного наукового аналізу розмаїтих неоднорідних комунікативних повідомлень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зміни понятійної сфери лінгвістики шляхом вивчення дискурсної діяльності людини потребують перегляду й реінтерпретації моделей комунікації у текстах різних функціональних стилів, зокрема напрацьованими представниками Московської школи теорії тексту й комунікативної лінгвістики професора Г. Колшанського. За даними останніх досліджень [6, с. 13–33; 7, с. 5–27; 11, с. 24–32; 12, с. 50–57; 14, с. 88–97; 17, с. 6–38] під час текстового комунікування між творцем тексту і його одержувачем відбувається обмін знаннями, які втілені у їхній свідомості в моделях різноманітних типів. Утім, теперішній текст, зважаючи на його мультимедальний характер, може бути тріадним засобом текстового комунікування: вербальним, невер-

бальним, візуальним, котрий сприймає одержувач. Останній будує відповідну модель на тлі концептуальної системи, якою він керується на момент сприйняття тексту комунікування. Існування протиріччя між складною багатовимірною структурою вербалізованої моделі та лінійним характером мовлення (тексту) провадить до унеможливлення одномоментної передачі текстового комунікативного акту: виникає потреба формування нової моделі, через ословлення якої і відбувається творення тексту. А це, як справедливо зауважує А. Бернацька, потребує «синтезу мовних засобів спілкування з немовними, студій їхньої організації у єдиному процесі і тексті як його результаті» [4, с. 104–110].

Мета статті – описати тенденцію переходу від вивчення тексту як інтегрованої структури до аналізу тексту як комунікативної системи у спектрі новітніх лінгвістичних моделей комунікування.

Виклад основного матеріалу. У комунікативній лінгвістиці виокремлюють три моделі комунікації – *інформаційно-кодову* (передача повідомлення через кодові сигнали каналами зв'язку, де мовець (творець усного чи писемного дискурсу) зумисне відправляє слухачеві/читачеві певну думку); *інференційну* (ґрунтується на принципі виводимості знання); *інтеракційну* (відбувається як демонстрація смислів) [10, с. 33–40]. Для дослідження дискурсу важлива інтеракційна модель комунікації, де інтерпретація є головним призначенням спілкування між співбесідниками та, безумовно, критерієм її успіху. В ній важливим чинником є фонові знання – ситуативна прив'язаність, соціально-культурний контекст. Сукупність знань у тексті подана сукупністю моделей і становить відповідну семантичну інформацію, яка, у свою чергу, відображає уявлення автора про соціокультурні умови комунікування.

За нашими спостереженнями, аналіз лінгвістичних моделей текстової комунікації спонукає до розмежування лінійного і нелінійного підходів до їхньої будови, які, відповідно, репрезентують мову. У цьому розумінні показові дві моделі комунікації – лінійна (монологічна) модель Р. Якобсона і нелінійна (діалогічна) модель М. Бахтіна. Принагідно зауважимо, що функціональний аналіз мови у моделі Ф. де Соссюра, як і в моделі Р. Якобсона, поданий із позицій одного мовця, повідомлення якого повністю залежить тільки від його інтенцій і передається в одному напрямі [1, с. 468–472; 15, с. 193–231]. Шість функцій мови (*емотивна, референційна, поетична, фатична, металінгвістична, конативна*) за Р. Якобсоном, корелюють із «шістьма конститутивними чинниками вербальної комунікації» – (*адресант, контекст, повідомлення, контакт, код, адресат*) [15, с. 198]. Адже коли (наприклад, у лінгвопрагматичній термінології) адресант відправляє повідомлення адресату, воно вимагає контексту, коду і контакту. Ці шість чинників співвідносні із шістьма функціями мови:

Модель комунікації М. Бахтіна принципово відрізняється від запропонованої моделі Р. Якобсона (див. рис. 1.): тут будь-яке висловлення водночас скероване і вперед на слухача/читача, немовби передбачаючи майбутню відповідь, і назад на попереднє висловлення як репліка-відповідь на нього. Такі міркування М. Бахтіна є суттєвими для адекватного розуміння перебігу комунікативних актів: по-перше, неодмінною ознакою будь-якого висловлення є його адресованість (без слухача/читача немає мовця, без адресата немає адресанта); по-друге, будь-яке висловлення у трибі комунікації набуває смислу тільки в соціокультурному контексті, у конкретний час і в конкретному місці. Тобто «таке висловлення – хронотопне» [3, с. 245–280].

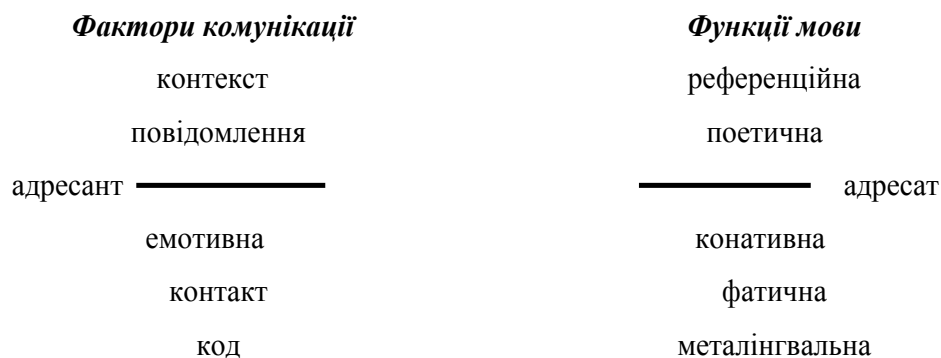


Рис. 1. Конститутивні чинники комунікації

Кожен компонент моделі комунікації виконує свою функцію. Серед них особливе місце посідає контекст – лінгвальний матеріал, що передує та йде слідом за словом або реченням [20, с. 45]. Із позицій дискурсноорієнтованого підходу контекст – це ситуація, що оточує висловлення. Терміном контекст послуговуються у широкому та вузькому значенні. У вузькому розумінні він стосується знання чинників поза певним текстом, у широкому – знань цих чинників, а також знань інших частин тексту [16, с. 24]. Такої ж думки дотримується і Н. Трошина, наголошуючи на двох аспектах контексту. Широкий (або прагматистичний) контекст формується на основі таких прагматичних факторів, як: фонові знання інтерпретатора (*культурні, історичні, психологічні, ситуативні*); прагматична інформація, закладена у соціокультурному контексті, що виявляється у стилістичних рисах лінгвальних одиниць, залучених у комунікативний акт. Вузький (або вербальний) контекст реалізується через лінгвальні одиниці та конструкції, які використані адресантом задля маніфестації своїх інтенцій [13, с. 83–84]. Можливість аналізу комунікативних рис мови полягає у тому, що здійснення інтерпретації усіх повідомлень відбувається через зведення їх до «загального найменування» завдяки «загальним знанням» та «конкретності вказівки» [9, с. 12].

Вивчення комунікативного складника тексту також сприяє дослідженню способів організації його інформаційного змісту. «Зміст тексту – це семантичний комплекс, який виникає у мисленні автора відповідно до задуму, мети та умов комунікації» [2, с. 13]. Саме зміст, яким обмінюються люди у процесі спілкування, визначає гносеологічну цінність комунікативного акту. «Комунікація та інформація – дві сторони одного і того ж явища» [8, с. 5]. Тобто йдеться про два аспекти мовленнєвого акту, що належать до найпоширенішого поділу мовних функцій на дві базові – комунікативну і когнітивну, в яких виявляється соціальна природа мови та людини як її носія.

Правильно складений літературно-художній текст – це організована цілісна структура, побудована відповідно до плану та мети автора-письменника [18, с. 284], який прогнозує і надає у тексті фонову інформацію для читачської аудиторії. У побудові репрезентації запланованого у тексті повідомлення письменник і читач виходять за його рамки. Читач використовує текст як базу даних для накопичення гіпотез стосовно того, про що в ньому йдеться, та оцінює її відповідно до своїх знань, робить висновки, нагромаджує припущення щодо подальшого розгортання текстового змісту і структури [18, с. 286].

У такій інтерактивній діяльності читач використовує два типи знань: загальні знання про природу світу та *концептуалізації* про світ, що сформувались у результаті попереднього читачького досвіду. Різноманітні дослідження як у галузі штучного інтелекту, так і в когнітивній психології показали, що загальні знання відіграють важливу роль у розумінні навіть простих речень та текстів. Наші знання про світ дозволяють розуміти еліптичні посилання на те, про що ми вже знаємо. Другий тип знань – *концептуалізації* – використовується читачем стосовно того, як працює передача інформації. Схематично завдання читача й автора у писемній текстовій комунікації можна показати так (рис. 2).

Письменник відбирає та організовує пропозиції для включення у текст відповідно до вимог жанру, передбачаючи наявність певних знань у читача [18, с. 287]. Він очікує на взаємодію тексту з інтерпретаційними навичками читача, його базою знань, завдяки чому той зможе відтворити у своїй уяві все, що передбачив автор. Завдання автора-письменника – надати достатню кількість правильно організованої інформації

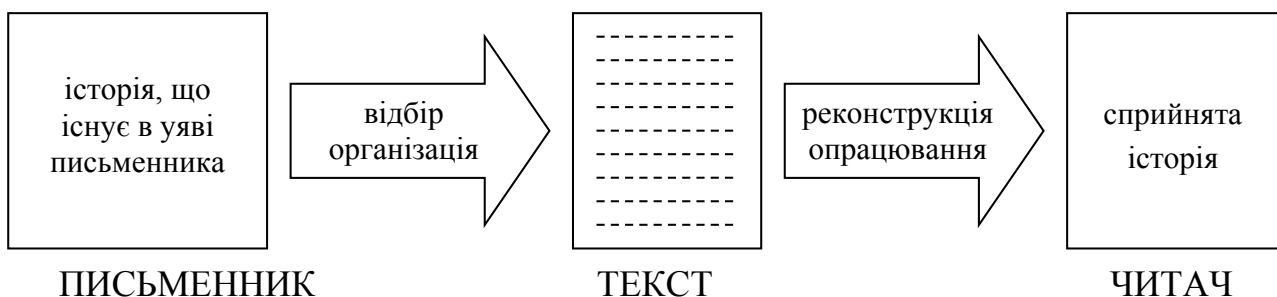


Рис. 2. Схематична репрезентація завдань читача і письменника у писемній комунікації

мації, що має привести читача до сприйняття запланованого повідомлення. Завдання читача – використати текст, щоб відтворити це повідомлення. Про що вже йшлося вище. На основі теорії про роль знань в опрацюванні зовнішніх даних виникли такі поняття, як *схеми, скрипти, сценарії, фрейми*. Хоча існують кваліфікаційні відмінності між цими поняттями, всі вони використовуються для опрацювання мови.

Широкий спектр функцій компонентів спілкування між людьми призводить до різного тлумачення однакових мовних висловлень у різних ситуаціях. Текст як словесне вираження комунікативного акту може ефективно вплинути на одержувача тоді, коли сподівання і творця тексту, і його одержувача достатньою мірою збігаються. У різних культурах виникає система правил структурування тексту, що дає змогу обмежувати варіативність його сприйняття. Спроби віднайти універсальні закони подання системи колективних знань про світ та їх адаптацію до вже відомої інформації робили ще античні філософи. У наш час С. Гусев звертає увагу на стандартну організацію давніх текстів та використання «мови формул», що полегшує спілкування і забезпечує однакове розуміння текстів усіма членами суспільства [5, с. 33]. Стереотипні взірці комунікативних одиниць перебувають у центрі студій когнітивної лінгвістики. Причиною звернення до когнітивного моделювання стали зміни в лінгвістиці у 70-ті рр. XX століття, які спричинили перегляд фундаментальних положень філологічної науки у ракурсі новітньої, когнітивно-дискурсної парадигми. У цій парадигмі актуальними є питання моделювання емпіричного знання у вигляді категорійних структур.

Висновки і пропозиції. Отже, теперішній текст розглядаємо на кшталт інструкції для складання лінгвістичної моделі комунікації, яка відповідає задуму творця тексту (відправника інформації) передати частину свого досвіду та намірам одержувача інформації (слухача/читача) цей досвід сприйняти. Завдяки лінгвістичним моделям текстова комунікація стає повноцінною за умови знань чи розуміння коду творця тексту. Значною мірою кодова своєрідність прогнозується соціокультурним контекстом. А отже, параметри комунікації і вибір коду задаються соціальним становищем і культурою, попереднім досвідом, зацікавленістю, а також системою дійсності, яка змальовується у тексті.

Список використаної літератури:

1. Антологія світової літературної критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
2. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста : [монография]. – М. : Наука, 1982. – 192 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
4. Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А.А. Бернацкая // Речевое общение: Специализированный вестник [Краснояр. гос. ун-т] ; под ред. А.П. Сковородникова. – 2000. – Вып. 3(11). – С. 104–110.
5. Гусев С.С. Метафизика текста. Коммуникативная логика / С.С. Гусев. – СПб : ИЦ «Гуманитарная академия», 2008. – 352 с.
6. Каменская О.Л. Текст и коммуникация : [учеб. пособ. для ин-тов и фак-тов иностр. яз.] / О.Л. Каменская – М. : Высш. шк., 1990. – С.13–33.
7. Коллегаева И.М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / И.М. Коллегаева. – Одесса : Ред.-изд. отдел упр-ния по печати, 1991. – С. 5–27.
8. Колшанский Г.В. Некоторые вопросы семантики языка в гносеологическом аспекте / Г.В. Колшанский // Принципы и методы семантических исследований. – М. : Наука, 1976. – С. 5–31.
9. Комиссаров В.Н. Некоторые методологические аспекты коммуникативной лингвистики / В.Н. Комиссаров // Функционирование языковых единиц в коммуникативных актах. – М., 1986. – Вып. 272. – С. 5–12.
10. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – С. 33–40.
11. Темнова Е.В. Современные подходы к изучению дискурса / Е.В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация ; отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – С. 24–32.
12. Тихомирова А.В. Типология моделей коммуникации в контексте формирования инокультурной/интеркультурной коммуникативной компетенции учащихся неязыкового вуза / А.В. Тихомирова, А.А. Богатырёв // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 1 (43). – Ч. 4. – С. 50–57.
13. Трошина Н.Н. Прагматистический контекст и восприятие текста / Н.Н. Трошина // Прагматика и семантика ; Ин-т науч. инф-ции по обществ. наукам. – М., 1991. – С. 82–93.
14. Чувакин А.А. Теория текста: объект и предмет исследования / А.А. Чувакин // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 88–97.
15. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против» ; под

- ред. Е.Я. Босина, М.Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–231.
16. Cook G. Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind / G. Cook. – Oxford : Oxford University Press, 1995. – 285 p.
17. Fiske J. Introduction to communication studies / J. Fiske. – London : Routledge, 1982. – P. 6–38.
18. Olson G.M. Cognitive Aspects of Genre / G.M. Olson, R.L. Mack, S.A. Duffy // Poetics: North-Holland Publishing Company. – 1981. – № 10. – P. 283–315.
19. Theories and Models of Communication // ed. by P. Cobley, P. Schulz. – Berlin – Boston : Walter de Gruyter, 2013.
20. Ungerer F. An introduction to cognitive linguistics / F. Ungerer, H.-J. Schmid. – Edinburgh : Gate, Harlow, 1996. – 293 p.

Бехта Т. А. Лингвистические модели текстовой коммуникации

В статье отслежена тенденция перехода от изучения текста как интегрированной структуры к анализу текста как коммуникативной системы в спектре новейших лингвистических моделей коммуницирования. Прослежено коммуникативные составляющие – сообщение, код, канал – во взаимосвязи с факторами коммуникации, функциями языка и социокультурным контекстом действительности.

Ключевые слова: лингвистическая модель, коммуникация, текстовая коммуникация, канал, код, сообщение, факторы коммуникации, функции языка.

Bekhta T. Linguistic models of textual communication

The article traces the trend shift from the study of the text as an integrated structure to the analysis of the text as a communication system in the spectrum of new linguistic models of communication. The author singles out the textual communication components – message, code, channel – in conjunction with the factors of communication, the functions of language and socio-cultural context of reality.

Key words: linguistic model, communication, textual communication, channel, code, message, factors of communication, functions of language.

О. В. Мазур

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії та практики галузевого перекладу
Херсонського національного технічного університету

Є. Ф. Поплавська

студентка
Херсонського національного технічного університету

ДІАЛЕКТИЗМИ ТВОРІВ МАРКА ТВЕНА

У статті проаналізовано діалектизми творів Марка Твена, визначено особливості їх утворення на різних рівнях мовної організації, проведено кількісний та якісний аналіз вищезгаданих явищ.

Ключові слова: художній твір, мовна характеристика персонажів, діалект, соціальний діалект, територіальний діалект, діалектизм, художній переклад.

Постановка проблеми. Соціальні і територіальні діалекти збагачують літературну мову новою лексикою та допомагають краще пізнати культуру, звичаї і традиції нації. Багато відомих авторів використовують діалекти у своїх художніх творах. Діалекти несуть у собі важливу соціальну і територіальну інформацію, яка допомагає читачам краще зрозуміти сутність твору і характери персонажів.

Як показує практика, діалектизми рідко знаходять адекватне відтворення у перекладній художній літературі. **Метою статті** є кількісний та якісний аналіз діалектизмів творів Марка Твена (Семьюела Клеменза), визначення способів їх утворення та частотності використання тих чи інших діалектизмів за типом творення, що покликано в подальшому вказати можливі прийоми адекватного відтворення діалектного мовлення персонажів наступним перекладачам творів видатного американського письменника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «діалект» досліджували у своїх працях такі лінгвісти і перекладознавці: Дж. Кетфорд [1, с. 170], К. Чуковський [2, с. 145], В. Комісаров [3, с. 216–218], С. Влахов [4, с. 250–255], С. Флорин [5, с. 59, 92–93], О. Ребрій [6, с. 147–150], М. Яковлева [7, с. 13–17] та інші.

Виклад основного матеріалу. Проаналізувавши наявні визначення цього поняття, ми витлумачили *діалект* як відгалуження від загальнонародної літературної мови, який характеризується відмінними лексичним, фонетич-

ним та іноді граматичними складами і слугує засобом спілкування певної групи людей, пов'язаних територіальною або соціальною приналежністю.

Діалект містить у собі лексику, яку називають «діалектизмами». Проаналізувавши визначення поняття «діалектизм», вважаємо за релевантне для подальшого дослідження таке визначення: *діалектизм* – це слово, яке належить до прошарку діалектної лексики певної мови і характеризується певними семантичними, фонетичними, граматичними або лексичними особливостями, вживання яких обмежене певною територією та/або належністю до певної соціальної групи.

Марк Твен майстерно використовує діалекти у своїх художніх творах. Граматичними відхиленнями від норми рясніє і роман «Пригоди Тома Соєра». М. Альошина виокремила в ньому близько 400 випадків відхилення від граматики, в романі «Пригоди Гекльберрі Фінна» – близько 3 600 [8, с. 33].

У цій статті ми розглянемо особливості діалектів на різних рівнях текстової організації, використаних Марком Твеном у творі «Пригоди Гекльберрі Фінна». Для цього ми користуватимемося методом компонентного аналізу.

Найбільш уживаний діалект у творі – це діалект Пайк-Каунті, а також чотири його трохи пом'якшені варіанти. У першій половині XIX століття (час, описаний у романі «Пригоди Гекльберрі Фінна») територія округу Пайк штату Міссурі і південного заходу США була фронтиром – кордоном між освоєною і цивілізованою

частиною і дикою територією континенту, який постійно пересувався. Тому особливості мови жителів заходу та південного заходу країни були відображенням їхнього способу життя, соціального становища [9, с. 95–96]. Діалектом Пайк-Каунті в романі «Пригоди Гекльберрі Фінна» розмовляє більшість героїв, а також і сам Гек Фінн.

Розгляньмо його особливості на різних мовних рівнях.

На *морфологічному рівні* цей діалект характеризується (1) вживанням частки «а» на початку слова: *“Thinks I, what is the country a-coming to?”* [10, с. 188]. – «Думаю собі, до чого ж воно дійдеться в нас, у Штатах?» [11].

На *лексико-семантичному рівні* можна виокремити (2) використання одних слів у значенні інших (*“mighty”* у значенні *“pretty”*): *“I knowed mighty well that a drowned man don’t float on his back, but on his face”* [10, с. 177]. – «Я добре знав, що утопленик-чоловік має плисти не горілиць, а лицем донизу» [11].

На *фонетичному рівні* особливості відтворення цього діалекту Марком Твенем доволі розмаїті: (3) *дієреза* *“Call this a govment!”* [10, с. 187] – «*І це ще зветься уряд!*» [11]; (4) *кількісна редукація звуків* на початку або всередині слова: (а) *“I didn’t see no di’monds, and I told Tom Sawyer so”* [10, с. 178] – «*Не бачив я ніяких діамантів і так і сказав Тому Соїєрові*» [11]; (б) *“Yes, and I told’em so; I told old Thatcher so to his face”* [10, с. 188] – «*І я їм так і сказав; я сказав це старому Тетчерові прямо в очі*» [11].

На *граматичному рівні* бачимо порушення граматичної валентності через (5) *ненормативне вживання допоміжного дієслова “do”*: *“There was a place on my ankle that got to itching, but I dasn’t scratch it”* [10, с. 171–172] – «*Аж раптом засвербіло мені одне місце на щиколотці, а почухати його я не наслідювався; потім на вухо сверблячка напала; вона перекинулася на спину, якраз межі плечі*» [11]; (6) використання заперечення *“ain’t”*: *“That ain’t all, nuther. The law backs that old Judge Thatcher up and helps him to keep me out o’ my property”* [10, с. 188] – «*Мало того! Закон стоїть за старого суддю Тетчера і допомагає йому заграбастати мое добро!*» [11]; (7) *неузгодженість підмета з присудком*: *“Says I, for two cents I’d leave the blamed country and never come a-near it agin”* [10, с. 188] – «*Кажу: «Та я за ламаний ґріш ладен покинути цю кляту країну і не повертатися сюди ніколи!»*» [11]; (8) *вживання нестандартних*

форм дієслова: *“I wisht I had de money, I wouldn’t want no to”* [10, с. 204] – «*Коли б мені ці гроші, я більше й не просив би*» [11].

Окрім діалекту Пайк-Каунті, Марк Твен використовує афроамериканський діалект. Ним у романі розмовляє негр Джим. Афроамериканський діалект – це діалект найнижчих, найбільш обездолених прошарків тогочасного американського суспільства. Мова Джима відрізняється від літературної норми в основному на фонетичному рівні [8, с. 96–97].

На *фонетичному рівні* діалект має найбільше відхилень від літературної норми: (1) *дисиміляція “ef”*: *“Dog my cats ef I didn’t hear sumf’n!”* [10, с. 172] – «*Хай мені біс, якщо я вас не чув!*» [11]; (2) *субституція “gwyne” (“gw” – типове звукопоеднання багатьох африканських мов)*: *“Ef you’s got hairy arms en a hairy breas’, it’s a sign dat you’s agwyne to be rich”* [10, с. 202–203]. – «*Якщо в тебе волосаті руки й волосаті груди – так і знай, що збагатієш*» [11]; (3) *дієрези та протези*: *“Here’s Huck Finn, he hain’t got no family; what you going to do ‘bout him?”* [10, с. 174] – «*А ось у Гека Фінна немає ніякої рідні. Що з ним робити?*» [11]; (4) *субституція звуків у словах, щоб фонетично наблизити їх до мови чорношкірих рабів*: *“De river wu za-risin’, en dey wuz a good current; so I reck’n’d ‘at by fo’ in de mawnin’ I’d be twenty-five mile down de river, en den I’d slip in jis b’fo’ day light en swim asho’, en take to de woods on de Illinoi side”* [10, с. 202]. – «*Вода усе прибувала, течія була дуже бистра, і я зміркував, що до четвертої години пропливу плотом миль із двадцять п’ять, а вдосвіта спущусь у воду, допливу до іллінойського берега й сховаюся в лісі*» [11].

На *граматичному рівні* «діалектні» риси афроамериканського мовлення нечисленні та у цілому подібні до тих, що зустрічаються у діалекті Пайк-Каунті: (5) *подвійне заперечення*: *“But go ahead, I ain’t got nothing to say”* [10, с. 175]. – «*А втім, шквар далі, я більше не маю що казати*» [11]; (6) *використання заперечення “ain’t”*: *“And that ain’t the wust!”* [10, с. 188] – «*Мало того!*» [11]; (7) *неузгодженість підмета з присудком*: *“Chickens knows when it’s gwyne to rain, en so do de birds, chile”* [10, с. 205]. – «*Кури наперед знають, коли воно на дощ заноситься, і лісові птахи теє знають*» [11].

На відміну від інших героїв твору, які іноді користуються стандартними мовними конструкціями, мова Джима не містить правильних граматичних конструкцій [11, с. 97].

На лексичному рівні в афроамериканському діалекті зустрічаємо: (8) просторіччя, яке частково подібне до діалекту Пайк-Каунті та утворюється через різні фонетичні і граматичні зсуви (використання невірнормованих форм допоміжних дієслів, якісні та кількісні звукові перетворення тощо): (а) *"She got mad then, but I didn't mean no harm. All I wanted was to go **somewheres**; all I wanted was a change, I **warn't particular**"* [10, с. 170]. – «Просто хотілось зав'язатися світ за очі, так мені все остогидло; я хотів **дремнути**, а куди – **однаковісінько**» [11]; (б) *"No, sir," I says, "I don't want to spend it. I don't want it at all – nor the six thousand, **nuther**"* [10, с. 180]. – «Hi, сеп, – кажу йому, – не хочу я тринькати грошей. Не треба мені їх зовсім – ні тих шести тисяч, **анічогісінько**» [11].

За допомогою компонентного аналізу ми виокремили лінгвістичні особливості діалектів, наявних у романі «Пригоди Гекльберрі Фінна», і довели, що вони здебільшого виявляються на граматичному, фонетичному і лексичному рівнях.

Репрезентативна вибірка цієї нашої розвідки становить 394 приклади, з них 251 приклад діалекту Пайк-Каунті і 143 приклади афроамериканського діалекту. На її основі ми виокремили діалектні особливості на таких мовних рівнях, як морфологічний, лексико-семантичний, фонетичний і граматичний. Розгляньмо особливості цих двох найбільш уживаних діалектів. За приклад діалекту Пайк-Каунті будемо вважати мову Гека Фінна, а за приклад афроамериканського діалекту – мову Джима.

Діалект Пайк-Каунті (посідає перше місце за вживаністю серед діалектів, використаних Марком Твенном у романі «Пригоди Гекльберрі Фінна»).

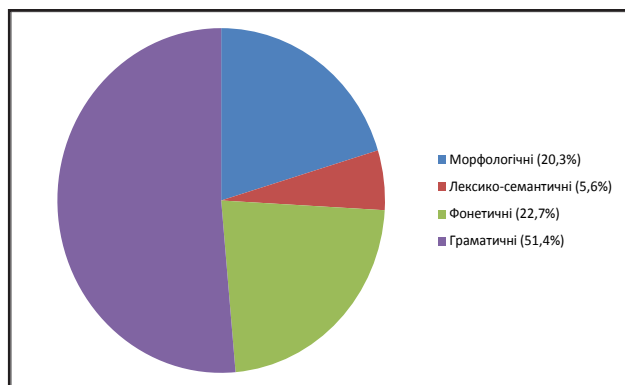


Рис. 1. Діалектизми роману «Пригоди Гекльберрі Фінна» на різних мовних рівнях (діалект Пайк-Каунті)

Як можемо побачити з діаграми, найбільшу кількість особливостей становлять граматичні (51,4%), далі йдуть фонетичні (22,7%), морфологічні (20,3%) та лексико-семантичні особливості (5,6%).

Граматичні особливості (129 з 251) представлені переважно у мові Гека Фінна, яка майже не містить речень із правильними граматичними конструкціями. Вони полягають у використанні подвійного заперечення, неузгодженості підмета з присудком та використанні нестандартних форм дієслова.

Фонетичні особливості (57 з 251) представлені в розмовній мові всіх героїв роману. Вони полягають здебільшого у звуковій редукції та субституції.

Морфологічні особливості (51 з 251) у діалекті Пайк-Каунті не дуже численні. Вони полягають у використанні префіксальної частки «а-».

Лексико-семантичні (14 з 251) особливості у діалекті Пайк-Каунті найменш чисельні. Вони полягають у використанні слів-замінників, яскравим прикладом яких є постійне використання «mighty» у значенні «pretty», а також наявність діалектизмів.

Афроамериканський діалект (посідає друге місце за вживаністю серед діалектів, використаних Марком Твенном у романі «Пригоди Гекльберрі Фінна»).

Як видно з діаграми, найбільшу кількість особливостей становлять фонетичні (54,5%), граматичні (32,9%), морфологічні (7,7%) та лексико-семантичні особливості (4,9%).

Фонетичні особливості (78 з 143) найбільш численні в афроамериканському діалекті. Ним у романі Марка Твена розмовляє Джим. Цей діалект вирізняється імітуванням звуків англійської мови більшого або меншого ступеня на-

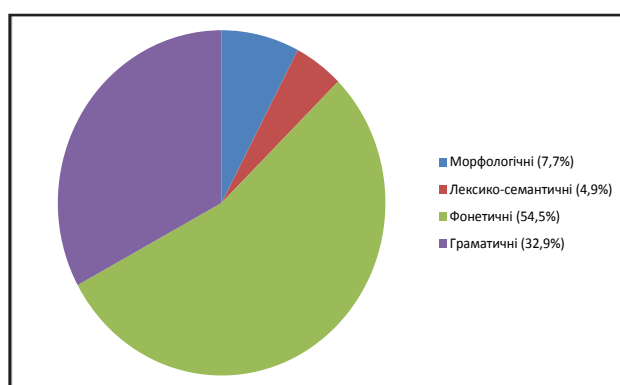


Рис. 2. Діалектизми роману «Пригоди Гекльберрі Фінна» на різних мовних рівнях (афроамериканський діалект)

ближення, тому він дуже багатий на фонетичні відхилення.

Граматичні особливості (47 з 143) на другому місці за чисельністю в афроамериканському діалекті. Як у мові Гека Фіна, так і у мові Джима майже немає речень із правильними граматичними конструкціями. Вони полягають у використанні подвійного заперечення, неузгодженості підмета з присудком та використанні нестандартних форм дієслова.

Морфологічні особливості (11 з 143) посідають третє місце за чисельністю. Вони загалом полягають у використанні префіксальної частки "а-" (пор. з діалектом Пайк-Каунті).

Лексико-семантичні (7 з 143) особливості в афроамериканському діалекті, як і в діалекті Пайк-Каунті, найменш численні. Вони реалізуються через використання слів-замінників, яскравим прикладом яких є постійне використання "mighty" у значенні "pretty", а також наявність діалектизмів.

Висновки і пропозиції. На жаль, наведені у розвідці приклади перекладу та їхній перекладознавчий аналіз [див. 12, 13] свідчать, що ці особливості, представлені на різних мовних рівнях, не були відтворені у перекладах роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна» Іриною Стешенко, а це значить, що твір Марка Твена чекає на нові спроби перекладу, які б сповна передали стиль оригіналу шляхом відтворення діалектного мовлення персонажів на різних рівнях мовної організації.

Список використаної літератури:

1. Кетфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода / Дж.К. Кетфорд ; [пер. с англ.]. – М. : Едиториал, 2004. – 208 с.
2. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – М. : Азбука-классика, 2008. – 448 с.
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : [учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз.] / В.Н. Комиссаров. – М. : ВШ, 1990. – 253 с.
4. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Межд. отношения, 1980. – 343 с.
5. Флорин С. Муки переводческие / С. Флорин. – М. : ВШ, 1983. – 184 с.
6. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] / О.В. Ребрій. – Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
7. Яковлева М.А. Компенсация при передаче стилистически сниженных высказываний на разных уровнях текста : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.20 / М.А. Яковлева. – М., 2008. – 130 с.
8. Альошина М.Д. Відтворення ідіостилю Марка Твена в українських перекладах у зіставленні із російськими та польськими : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / М.Д. Альошина. – К., 2015. – 211 с.
9. Немцова Н.В. Грамматические отклонения от нормы в произведении М. Твена «Приключения Гекльберри Финна» / Н.В. Немцова // Вестник Челябинского гос. ун-та. Серия «Языкознание». – 2010. – № 22. – С. 94–99.
10. Mark Twain. Tom Sawyer & Huckleberry Finn (Wordsworth Classics) / Mark Twain (Samuel Clemens). – Hertfordshire : Wordsworth Edit., 1992. – 390 p.
11. Марк Твен. Пригоди Гекльберрі Фінна / Марк Твен (Семюел Клеменз) / [перекл. І. Стешенко]. – К. : Веселка, 1990. – 496 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ae-lib.org.ua/texts/twain_the_adventures_of_her_finn_ua.htm.
12. Мазур О. Особливості перекладу діалектів українською мовою (на прикладі роману М. Твена «Гекльберрі Фінн») / О. Мазур, Є. Поплавська // Роль іншомовної підготовки студентів нефілологічних спеціальностей у сучасному освітньо-професійному середовищі : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. студ., асп. і молод. учених (17–18 трав. 2016 р.). – Херсон : ХДУ, 2016. – С. 184–187.
13. Мазур О. Роман Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна»: відтворення діалектів в українських перекладах / О. Мазур, Є. Поплавська // Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі : матер. VII Всеукр. студ. наук.-практ. конф. (7 квіт. 2016 р.). – Херсон : ХНТУ, 2016. – С. 117–120.

Мазур Е. В., Поплавская Е. Ф. Диалектизмы произведений Марка Твена

В статье проанализированы диалектизмы произведений Марка Твена, определены особенности их образования на разных уровнях языковой организации, проведен количественный и качественный анализ вышеуказанных явлений.

Ключевые слова: художественное произведение, языковая характеристика персонажей, диалект, социальный диалект, территориальный диалект, диалектизм, художественный перевод.

Mazur O., Poplavska Y. Dialectal words of Mark Twain's belles-lettres works

The paper provides the analysis of the dialectical words found in Mark Twain's belles-lettres works. The peculiarities of their formation at different language levels are identified, quantitatively and qualitatively analyzed.

Key words: belles-lettres work, characters' speech characteristics, dialect, social dialect, territorial dialect, dialecticisms, belles-lettres translation.

Л. Г. Нечаюк

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Київського кооперативного інституту бізнесу і права

ІСТОРИЧНА СТИЛІЗАЦІЯ МОВИ ТВОРУ

У статті застарілі слова за традиційним принципом розділені на дві категорії: історизми й архаїзми. Під «стилізацією» розуміємо стилістичний прийом, якого як засоби естетичної дії використовуються застарілі мовні засоби для образів епох, що «давно пішли».

Ключові слова: стилізація, стилістичний прийом, історизми, архаїзми, автентичні мовні конструкції.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження викликана потребою як осмислення творчості історичної дійсності, так і її у свідомості конкретного суспільства цього часу. Важливе завдання історичної прози полягає у вираженні «духу часу» за допомогою мови, зокрема мови героїв як дзеркала їхньої свідомості.

Свідомість індивідуума розвивається настільки, наскільки високий рівень духовного життя суспільства. Ось чому головною складністю для письменників-істориків є встановлення горезвісного «духу часу». З цього приводу можуть бути різні думки, але ми вважаємо, що історична достовірність художньої літератури немислима без у самій мові суспільної та індивідуальної свідомості за допомогою автентичних мовних конструкцій, а також відтворюваних автором автентичних властивостей суспільної та індивідуальної свідомості – уривчастості (частіше) або цілісності, стереотипів мислення, домінант і орієнтирів (наприклад, релігійних). Історична достовірність прози вимагає як фактографічного, так і мовного рішення.

Стилізація – це одна з найбільш багатозначних і суперечливих категорій гуманітарної науки. Ми розуміємо під «стилізацією» стилістичний прийом, у рамках якого як засоби естетичної дії використовуються застарілі мовні засоби для образів епох, що «давно пішли».

Призначення стилізації як яскравого засобу художнього зображення в літературі у тому, що вона допомагає письменникові створити живе уявлення про деякі явища, рельєфно зобразити людей у конкретній історичній обстановці, дати колоритні картини «типових обставин», виразити особливості думок і психології героїв

через особливості стилю мови. Важливо підкреслити, що стилізація зовсім не протистоїть реалізму. Функцію стилізації у мові художньої літератури визначив Л.В. Щерба, відзначивши, що за допомогою стилізації художні тексти «малюють усю ту різноманітність розмовних, соціальних і частково географічних діалектів, які об'єднує ця мова» [3, с. 93]. Співіснування різних поглядів про місце застарілих слів у сучасній українській мові пояснюється різними концепціями, які мотивуються різним розумінням обсягу поняття «сучасна українська мова». Одні вчені під сучасною українською мовою розуміють загальнолітературну мову, яка у низці робіт називається «практичною», у такому разі використовується поняття «пасивний запас». Це поняття пов'язано з чинником вживаності застарілих слів у практичній мові. Тому застарілі слова належать до пасивного запасу. У разі повернення застарілих слів в активне вживання постають питання про обсяг їхніх лексичних значень, характер стилістичного маркування, можливість появи омонімії, синонімічні зв'язки таких слів.

Інша концепція ґрунтується на розумінні сучасної української мови в широкому сенсі саме як літературної мови, що охоплює різну функціональну єдність. У такому разі розглядаються функції застарілих слів в історичній науці (науковий стиль), у художній мові. В рамках цієї концепції основною функцією історизмів у науковому стилі є номінативна функція, тоді як основною функцією застарілих слів у художній літературі є функція дії в естетичній підфункції.

Об'єктом дослідження є творча спадщина В. Малика – письменника, літературна спадщина якого становить певний аспект української історичної романістики ХХ століття.

Предметом дослідження є спеціальне і цілісне дослідження засобів художньої стилізації як прийому, який набуває особливого значення у літературі, а також призначення стилізації як яскравого засобу художнього зображення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує, що автори по-різному трактують терміни «архаїзм» та «історизм». До цієї проблеми зверталось багато мовознавців. Одні з них розуміють під архаїзмами застарілі слова (А.Н. Гвоздьов (1965 р.), Л.А. Булаховський (1952 р.), Л.Р. Зіндер (1957 р.), М.Д. Степанова, І.І. Чернишева (1962 р.)). Архаїзмами вони називають усі види архаїчної лексики, що до багатозначності терміна «архаїзм», який позначає і застаріле слово взагалі, й історизм, і різні види архаїзмів. Лінгвісти Є.М. Галіна-Федорук (1962 р.), І.В. Арнольд (1959 р.), М.К. Моренний, Н.Н. Тетеревникова (1960 р.), І.Р. Гальперін (1958 р.) ділять загальну категорію застарілих слів на два різновиди: історизми та архаїзми.

Виклад основного матеріалу. Архаїзми позначають поняття, які існують у теперішній час, але витіснені з певних причин з активного вживання синонімічними одиницями: *костур* – милиця, *засторчував* – встромився, *щолопок* – пагорб, *свитина* – одежина, *шарлатовий* – синьо-чорний, *верста* – міра довжини. У сучасній українській літературній мові вони використовуються як засоби стилізації, є «сигналами» піднесеного реєстра: *пахолок* – служка, *вуста* – губи, *баня* – верхівка, *бевзень* – дурень, *очкур* – пасок, *січ* – битва.

Історизми є єдиними назвами зниклих предметів і явищ дійсності, що не мають синонімів у сучасній українській літературній мові: *козак*, *кошовий*, *воєвода*, *камізьелька*, *жупан*, *коряк*, *ковш-кориця*, *шляхтич* тощо. Зібрані приклади історизмів із тетралогії В. Малика «Таємний посол» доводять, що за своєю семантикою історизми можуть бути найрізноманітнішими. У їх складі існує безліч тематичних груп: назви чинів, титулів, професій (*отаман*, *пахолок*, *чауш*, *бей*, *корчмар*, *воєвода*, *хлоп*, *дзитпр*, *спагія*, *кобзар*, *кошовий*, *хондкар* тощо), позначення понять державного правового устрою суспільства (*сірома*, *фірман*, *каторга*, *капудан-паша* тощо), армійська лексика та зброя минулого (*ятаган*, *яничарка*, *ратник*, *воєвода*, *кварцяне військо*, *яничар*, *аба*, *мурбаша*, *аскер*, *чамбул*, *аскер*, *гайдук*, *жовнір*, *мушкет*, *аркебуза*, *самопал* тощо), найменування різновидів одягу і предметів культурно-побутового вжитку (*жу-*

пан, *аба*, *куруш*, *свитка*, *малахай*, *гарапник*, *колиба*, *башлик*, *міндер* тощо). Також можна виявити такі історизми, які позначають явища духовного світу, поняття судочинства. Під час вибору виразних засобів у мові історичного оповідання перед письменником постає завдання обробки сучасної йому мови так, щоб це не суперечило художній і історичній правді. О.А. Лаптева відзначила, що індивідуальність автора виявляється у всьому: у задумі твору, у вигадці і сюжеті, в образному ладі, в обігу із словом у широкому сенсі, у створенні і використанні мовних прийомів і засобів зображення. Склад і стиль кожного твору індивідуальний. Він упізнаваний для кожного письменника, але при цьому змінний у різних його творах відповідно до художнього завдання [3, с. 203]. Не випадково під час зображення історичної реальності В. Малик широко використовує назви історичних реалій, найменування службових чинів і соціального положення осіб, що характеризують далеке минуле, назви установ, організацій, згадувані історичні події, назви предметів побуту, незважаючи на труднощі сприйняття читачем, перебуваючи у владі задуму твору і поставленого художнього завдання. Їх широкий діапазон пояснюється різноманітністю сфер суспільного життя і побуту, зображених у романах. Проте вони ретельно відібрані письменником як із погляду їхньої характерності, історичної значущості, так і доступності сучасному читачеві. З найменувань старовинного одягу у нього представлені: *малахай* (висока лисяча шапка), *жупан* (легкий верхній одяг із цупкого сукна), *свитка* (довге пальто з товстого сукна), *башлик* (вкорочений жупан), *камізьелька* (гаптована жилетка), *шаровари* (широкі зібрані під кушак штани, національний старовинний одяг), *шапка-бирка* (висока шапка з бархатною окантовкою), *чауш* (легкий одяг із тонкого шерстяного сукна), *джеббе* (довга стьобана жилетка) тощо. Старовинні назви одягу дозволили письменникові зримо, відчутно відтворити особливості побуту епохи, що описується. Наприклад: «Він швидко скинув з себе гарного синього жупана з угорського сукна і сиву смушеву *шапку-бирку*» [2, с. 13]; «Широкі шаровари шарлатового кольору, заправлені в м'які сап'янові чоботи, та білий жупан з *фрізького* сукна, — оце і весь одяг» [2, с. 14]; «Бородатий підстаркуватий пастух у поношеному *джеббе* і гостроверхому повстяному *кауку* довгим блискучим ножом помішував у казанку» [2, с. 92]; «На другому кінці галявини,

де видніється єдиний вихід тісної улоговини на широкий простір, стоїть, спершись на *лубовий кийок*, середній на зріст ставний чоловік у гарному мережаному шитвом кожусі і, приклавши до лоба руку, вдивляється в ледве помітну стежечку, що в'ється між скелями» [2, с. 258].

У романах вжиті іншомовні слова з яскравим забарвленням новизни для епохи, що створюють мовний колорит часу, соціального середовища, наприклад: *яничар, паша, акінджій, бей, спагія, ефенді-паша, бакландджій, каратюрк, гайдук, окольничий*, тобто тюркські назви військових чинів, польські назви загонів. Наприклад: «За мною ув'язався якийсь підозрілий *балканджій*. Мені треба було б повернутися назад або із засідки вбити падлюку...» [2, с. 154]; «Прошу вас, панове! – сказав замість привітання. – Покваптеся. Пан *круль* чекає на вас з нетерпінням» [2, с. 397]; «Все султанське військо – яничарські полки, загони *спагіїв* та *аканджіїв*, кримська орда, – навесні 1683 року було стягнуто до Белграда» [2, с. 404]. Яскравим прикладом також є мова Мартина Спихальського, Метелиці, діда Швачика, Квочки, Іваника.

Так, Мартин Спихальський пересипає свою мову застарілими вигуками польською мовою. Наприклад: «Сто *дзяблів! Лайдак!* – вигукнув

ображено пан Спихальський. – Як же ти смів так познуватися над вельможним паном? Над *уродзоним* шляхтичем!» [2, с. 47]; «*Псякрев!* Навіть якщо то правда, що пан Роман пустив червоного півня на ваш *майонтек*, то ви *те-раз* не мали права хапати його, як якогось остатнього *здрайцю, лайдака*, бо пан Роман з лихвою прислужився своїй *ойчизні!* До того ж він юж не хлоп, прошу пана, а запорозький козак! А то, *мосьпане*, річ друга!» [2, с. 347]. Метелиця розмовляє більш літературною мовою, але у своїх промовах вживає застарілі назви речей, військові терміни тощо. Наприклад: «Чекай, чекай! – остудив його запал Метелиця і наморщив лоба. І чого тоді доможемося!.. Та й подумаймо, кого рубати будемо, – *стрільців та сердюків!*» [2, с. 349]; «Сікачику, підтягни штани, бо загубиш! А який з тебе до біса козак без штанів? Та *очкур* затягни міцніше!» [2, с. 6]. Іваник пересипає свою мову історизмами побутового та військового характеру: «А якщо на нас нападуть татари *альбо*, приміром, турки... Як же тоді? Давати їм *одкоша* чи безборонне дозволити заарканити себе та покірно йти на галери?...» [2, с. 39]; «Свято яке, чи що? – спантеличився Іваник. Кузьма зблід. – Ні, заради свята з гармат не палитимуть. Та до того ж *ретраншемент*

Таблиця 1

Частота вживання засобів історичної стилізації текстів

Тип стилізації	Підтип стилістичного прийому	Де найчастіше вживається	Основні функції	Кількість одиниць
Архаїзми	одержина	«Посол Урус-шайтана»,	опис зовнішності героя, занурення в епоху засобами мови	472
«Шовковий шнурок»	зброя	«Шовковий шнурок», «Чорний вершник», «Фірман султана»	розкриття моральних якостей героя, опис батальних сцен	658
	побутове приладдя	«Посол Урус-шайтана», «Шовковий шнурок»	опис побуту, надання історично достовірного фону подіям романів	314
Історизми	топографічні назви	«Фірман султана», «Шовковий шнурок», «Чорний вершник»	надання історично достовірного фону подіям романів	286
	посадові назви	«Шовковий шнурок»	надання історично достовірного фону подіям романів	193
	соціальні назви	«Чорний вершник», «Посол Урус-шайтана»	надання історично достовірного фону подіям романів	58
	військова термінологія	«Шовковий шнурок»	надання історично достовірного фону подіям романів	361
Фольклоризми	приказки	«Шовковий шнурок», «Чорний вершник»	надання яскравості образам героїв, підкреслення їхніх окремих, особливих рис	68
	примовки	усі 4 книги	надання яскравості образам героїв, підкреслення їхніх окремих, особливих рис	840
	пісні	«Шовковий шнурок», «Чорний вершник»	надання психологічного фону подіям роману	5
	обрядові фрази	«Посол Урус-шайтана», «Шовковий шнурок»	надання історично достовірного фону подіям романів	44

ще не закінчено і не всі гармати установлені... Невже напад?» [2, с. 190].

Кількісна насиченість історизмами, що властива мові романів тетралогії «Таємний посол», є не єдиним засобом достовірного відтворення часу, що зображується. Досягненню останнього значною мірою сприяє уміле стилістичне використання мовних форм минулого, їх майстерний розподіл у системі твору, майстерність письменника давати глибоко типові і водночас яскраво індивідуальні мовні характеристики персонажів на основі тонкої диференціації соціально-мовних стилів часу, що описується.

Цікавим засобом історичної стилізації є відсилка і цитування автором народних пісень та січових маршів. Наприклад, коли помирає Іваник він каже: «Та ба, прийшов мій час... Спіткнувся мій кінь – і я, його невдачливий верхівець, випав із сідла. І ніяка сила вже не підніме мене...» [2, с. 488]. У романі також трапляються обрядові пісні. Для створення настрою розповіді В. Малик вводить у текст слова народної пісні «Туга за козаком Мочилом»: «Задумавшись, Стеха тужливо заспівала впівголоса:

Ой, що за кінь стоїть,
Що сива *єривонька*.
Ой сподобалася,
Ой, сподобалася козаку дівчина!» [2, с. 317].

Використовується також інша відома народна пісня:

Із-за гори кам'яної
Голуби літають.
Не зазнав я *розкішоньки* –
Вже літа минають.
Наздогнав я літа свої.
На калиновім мості.
Ой верніться, літа мої.
Хоч на час у гості! [2, с. 403–404].

Проаналізувавши тексти романів тетралогії В. Малика «Таємний посол», можемо говорити про частоту вживання тих або інших засобів історичної стилізації текстів. Результати нашої вибірки наведено у таблиці 1.

Таким чином, можемо підсумувати, що історична стилізація досягається переважно шляхом вживання історичної військової термінології і примовок. Основною причиною, на наш погляд, є прагнення автора надати історично достовірного фону подіям романів.

Список використаної літератури:

1. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис / О.А. Лаптева. – М. : Стереотип, 2003.
2. Малик В. Таємний посол : у 2 т. / В. Малик. – Харків : Євроекспрес. – Т. 1. – 464 с.
3. Щерба Л.В. Об образцовом русском произношении / Л.В. Щерба // Говорит СССР. – 1936.

Нечайук Л. Г. Историческая стилизация языка произведения

В статье устаревшие слова по традиционному принципу разделены на две категории: историзмы и архаизмы. Под «стилизацией» понимаем стилистический прием, в рамках которого как средства эстетического воздействия используются устаревшие языковые средства для отражения образов тех. эпох, что «давно ушли».

Ключевые слова: стилизация, стилистический прием, историзмы, архаизмы, аутентичные языковые конструкции.

Nechaiuk L. Historical stylization of the language works

According to the traditional principle obsolete words in this article are divided into: historicism and archaisms. By “stylization” understand stylistic device, in which obsolete language features as a means of aesthetic action used for the reflection images eras which “long gone”.

Key words: stylization, stylistic device, historicisms, archaisms, authentic language structures.

ПОДІЇ, ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ

ІЗ ЖИВОГО КАСТАЛЬСЬКОГО ДЖЕРЕЛА: СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ ОЧИМА СУЧАСНОГО РЕЦИПІЄНТА

(поетичний вечір сучасної української поезії «Дві річки. Две реки» та його обговорення філологами Київського університету ім. Бориса Грінченка)

FROM VITAL CASTALIAN SPRING: MODERN UKRAINIAN POETRY IN THE MODERN RECEPTION

(poetical event on the modern Ukrainian poetry «Dvi richky. Dve reki» and its further discussion by philologists from Kyiv University named after Borys Hrinchenko)

Професори Юрій КОВБАСЕНКО, Оксана ГАЛЬЧУК: Сьогодні, коли, за влучним висловом Ролана Барта, «культура втікає на університетську кафедру», особливо важливо вчити українського студента розуміти й плекати культурний доробок не лише майстрів віддалених епох, а й сучасних митців. Особливої актуальності це завдання набуває в навчально-науковій парадигмі Нової освітньої стратегії Київського університету імені Бориса Грінченка, інтенційованих на збільшення питомої ваги практичних навичок і компетенцій майбутнього фахівця. Саме тому в згаданому виші все частіше практикуються заняття не лише в навчальній аудиторії, а й «на виїзді»: у Київському Будинку письменника Національної спілки письменників України, у будинку-музеї Максима Рильського, у квартирі-музеї Павла Тичини (м. Київ), у кімнаті-музеї Миколи Зерова (сmt Баришівка) і т. д.

Не стало винятком і відвідання викладачами й студентами-грінченківцями **вечора сучасної української поезії «Дві річки. Две реки»**, який відбувся 6 квітня 2017 року в Київському Будинку актора. Студенти й магістранти-грінченківці спеціальностей «літературна творчість», «українська мова й література» та «переклад», члени філологічної студії «Мельпомена» мали можливість, так би мовити, «напитися з живого кастальського джерела», тобто сприйняти сучасну поезію, як зараз модно казати англійською, «online & as it is». Адже така робота, котра закінчується не лише особисто-смаковим, а й певною мірою науковим осмисленням почутого й побаченого, не лише шліфує, вивщує гуманітарну підготовку студента, а й може стати

його фахом. Тим більше, що поруч із грінченківською юнню знаходилися їхні викладачі, а також метр художнього перекладу, віце-президент Української асоціації викладачів зарубіжної літератури, голова Творчого об'єднання перекладачів Національної спілки письменників України Всеволод ТКАЧЕНКО. Так, «мельпоменівці» вже отримали від НСПУ замовлення на переклад віршів сучасних поетів. І хто знає, можливо серед студентів, що були присутніми на вечорі в Будинку актора, знаходилися майбутні «Зерови, Кочури, Лукаші чи Рильські...», майбутня окраса і гордість української Культури?..

«Вірш, який роботу робить Божу...» – це рядок із вірша Маріанни Кіяновської, однієї з учасниць згаданого заходу. На поетичному вечорі звучало різне – ліричне, іронічне, філософське, драматичне і навіть співане – слово, яке однаково було натхненним, щирим, таким, що розповідає про своє і чуже, особисте й загальнолюдське.

Поетичну географію вечора презентували поетки з Харкова Наталія Маринчак та Інна Захарова, одесит Борис Херсонський і львів'янка Маріанна Кіяновська. Різноманітним були і їхні мистецькі голоси.

Поет, перекладач, клінічний психолог і психіатр Борис Херсонський занурював слухачів у водну стихію своїх іронічно-постмодерністських поезій, у яких постапокаліптичні очікування веселки як знаку того, що потоп скінчився, або того, що треба вчитись жити в нових умовах «на дні», сприймаються художніми посттравматичними рефлексіями. Усі пост-, як і іронія й самоіронія автора, збалансовуються ліричними

одкровеннями про незнищенність надії та людського в людині.

Лірично-філософською, лірично-інтимною, лірично-громадянською – у таких різних іпостах постала перед слухачами Наталія Маринчак. Її алюзивна поезія з мотивами втрати свого коріння, старозавітною та пейзажною – осінньою – образністю, сучасними замовляннями («Живи довше за мене!», «Поговори зі мною!») спрямована на діалог про час, коли живеш в очікуванні, «коли скінчаться домовини».

Натомість харків'янка Інна Захарова ділиться пам'яттю душі. Її романсово-елегійній ліриці (на вечорі вона звучала і як співана поезія) близькі апробовані в минулому столітті ахматівсько-ахмадулінські інтонації, притчовість, виразні зорові й слухові образи. Лірична героїня блукає різними епохами і просторами, Стародавній Схід сусідить із сучасністю, минуле проростає спогадами в теперішньому.

Своєрідною кульмінацією вечора стали вірші Маріанни Кіяновської з книги «Бабин Яр». Поетка, чия творчість зазвичай обертається в руслі особистісного і філософського з потужним біблійним інтертекстом, вразила слухачів новою – драматичною – гранню свого таланту. Від трагедій міфологічних вона перейшла до трагедії історичної: ліричні вірші, що прозвучали, побудовані як монологи тих, хто йшов дорогою до Бабиного Яру за «останньою смертю», бо «всі попередні були не такі». Трагедійну цілісність озвученого конструє багатоголосся ліричних персонажів, сюжетна фрагментарність, по-імпресіоністськи вихоплені деталі, численні повтори, які зцементовують лейтмотив «Ми тут всі іудеї». Вочевидь, продовженням-трансформацією згаданого лейтмотиву поетки може стати згадка про всеохопний вимір трагедії Бабиного Яру, де обірвалося життя людей різних національностей і політичних поглядів, яких нацисти «призначили винними»...

Людина і світ, трагедії минулого і сьогодення, пошуки констант у змінно-химеричному бутті – пошук відповідей на ці та інші питання об'єднав у цей вечір митців і слухачів, котрі вірять у силу віршів, які «роботу роблять Божу».

СТУДЕНТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ

(Учасники обговорення: Джумун Ізабелла, Гуртова Юлія, Скотенко Катерина, Сотникова Валентина, Телець Юрій, Коновал Яна, Юрганова Анастасія, Хоменко Гліб, Науменко Яніна, Колісник Анастасія, Анна Мукомела)

Відсутність єдиного панівного стилю в художній літературі дає змогу митцю виявити свої думки та ідеї у будь-якій формі. Кожен із нас – індивідуальність до тих пір, поки ми не утворимо мікрогрупу. Саме тоді й відбувається химерне плетіння голосів і доль із різних запилених закутків життя. Різні, але об'єднані єдиними споконвічними помислами та запитаннями, люди шукають однодумців, які зможуть їх почути. Такими голосами сповнена поезія Бориса Херсонського, Наталії Маринчак, Інни Захарової та Маріанни Кіяновської.

Борис Херсонський

Джумун Ізабелла: «Першим знайомив нас зі своєю творчістю не просто письменник, а ще й перекладач, психолог та психіатр Борис Херсонський з Одеси. Його вірші про воду є випадковими і не створюють спеціального циклу, до того ж написані вони російською мовою. Головними персонажами часто є лікар і пацієнт, біблійні герої та античні боги. Окрім того, постійно згадується про воду як про очищення і можливість повернути молодість. І хоч у віршах чимало морської символіки та роздумів про Бога, але сама форма подачі матеріалу мене, на жаль, не дуже вразила».

Гуртова Юлія: «Стихія – вода. Поезія Бориса Херсонського здавалась мені нестримною водою, яка огортала стрімко і гучно. Слова набігали рвучко, як розбурхані хвилі. «Слышен рокот волн...» – чи здогадується пан Борис, наскільки влучно він описав враження від його поезії?»

Скотенко Катерина: «Борис Херсонський – одеський автор за покликанням і психолог за професією. Потяг до води та підводного світу – головна риса поезії автора. Великий потоп, свята вода, риби – все це ми можемо почути та поринути у світ автора через його творчість. Відлуння професії психолога накладається і на поезію митця (глибинна сутність людської особистості проявляється у вірші про психолога та пацієнта). Борис Херсонський також цікавиться античністю. Один із декламованих віршів на тему античності відрізнявся своєю манерою та стилізацією лічилки. Поезія одесита проста та цікава, гарно римована, зі змістом».

Сотникова Валентина: «Поезія російськомовного Бориса Херсонського була насичена образами-символами, пов'язаними з простором води. Аква-поезія нагадує, звідки прийшло життя на землю і що все в цьому світі мінливе: на-

стрій, релігія й особливо люди. Ці метафоричні роздуми про людське буття втілились у поезії «Записки психіатра», де пацієнт йде на дно під вагою власних роздумів».

Телець Юрій: «Борис Херсонський завдяки іронії та сарказму переосмислює мотив всесвітнього потоку, акцентуючи увагу реципієнтів на ототожненні людського світу з підводним. Ефективно використовуючи засоби гумористичного зображення, поет натякає, що результат очевидний – ми «на дні». Широка палітра морських жителів відображає найтипівші особистості соціуму, які звикли адаптуватись до умов існування в навколишньому середовищі. Але варто зазначити, що вода – це насамперед очищення від усього брудного, від бруду «матеріального» та «духовного». Тому варто все ж таки сподіватись, що людство сягає дна лише для того, аби обома ногами сильніше відштовхнутись та випирнути назовні».

Коновал Яна: «У поезії Бориса Херсонського відслідковуються притаманні йому як морська, так і психіатрично-психологічна тематики. При цьому в усіх сюжетах і деталях виявляються глибокі філософські мотиви, усе не позбавлене гумору і вдало поєднане між собою».

Наталія Маринчак

Юрганова Анастасія: «Література – це війна із собою. А справжній поет абсолютно нещасний. Якщо не враховувати вірш про Грузію, саме це я почула з вуст Наталії Маринчак. Жінка, що шукає/чекає кохання. Я не тільки почула, а й відчула її. Відкрита, чуйна, чуттєва. Смілива, тендітна. Сильна та саможертвна. «Живи довше за мене», – говорить вона крізь вірші. Її інтонація правдива та щира. Манера подачі тексту дуже подібна до Андрія Любки».

Гуртова Юлія: «Стихія – повітря. Голос поетеси такий легкий, ніби ним можна дихати. Коли Наталія Маринчак читає, вона всюдисуща, як повітря: «я все знаю, я все бачу»; вона безмежна: «дихаєш, ходиш, не маєш меж»; вона хвилююча: «я вітер твій і твій неспокій». В одному з останніх віршів я почула: «ти ж знаєш, як це – вчитися дихати». Тепер і я знаю».

Хоменко Гліб: «Тематика творів на поетичному вечорі була різноманітною – починаючи віршами про Грузію (Наталія Маринчак) і закінчуючи поезією, що висвітлює трагедію в Бабинім Яру (Маріанна Кіяновська). Я вкотре переконався, що багато що залежить не лише від змісту поезії, а й від її правильної подачі

слухачам. Адже вміння володіти своїм голосом, правильною артикуляцією та інтонуванням – одна із заповорок осмисленого сприйняття. Бо, як йдеться у одному влучному вислові, часом важливіше навіть не про що говорять, а як говорять. Як на мене, найкраще впоралася з цим завданням Наталія Маринчак. Коли було потрібно – її голос затихав, іншого разу – дужчав, її вимова – чітка й зрозуміла».

Науменко Яніна: «Кожен поет – особа, котра випикує свою душу на папір і дає її або на розтерзання або на похвалу читачам. Наприклад, Наталія Маринчак навіть тембр має подібний до її поезії. Не можу пояснити чому, але я так відчула, коли слухала її. Кожен рядок проходив крізь поетесу і линув до зали. Точно можу сказати, що вік у писемному сенсі має велике значення. Відчувається досвід та інакше бачення світу. Тож давайте відчувати світ творчо – крізь призму письма та фантазії!»

Скотенко Катерина: «Наталія свою поезію спрямовувала на проблеми «насушні»: державної проблематики («Доброго ранку, дурнувата країно...»), самотність, горе, відчай, кохання...

«засинай, коханий
сонце в небі і місяць повний
засинай, все буде
риба всередині спокої зовні
я вже чую як б'є плавниками наш син у морі
засинай, хороший мій,
більш не буде стрільби і горя...»

Багато віршів несуть в собі дитячі проблеми, проблеми матері, стосунки, думки дітей та думки автора про дитячий світ. Вірш про Грузію занурює у простори цієї теплої, зеленої, привітної гірської країни. Фортеці, вузькі вулиці Тбілісі та маленька дівчинка, котра плаче під Нарікалою.

Авторка дуже красиво пише, поєднує різні стилістичні прийоми (наприклад, риторичні звертання майже в кожному вірші). Поезія гучна, торкається душі:

"...думаєш будеш безкінечно довго носити його під серцем

а він одного дня бере і виходить звідти
і ти нічого не можеш вдіяти».

Сотникова Валентина: «Образи-символи риб також звучали в поезії харківської поетеси Наталії Маринчак. Її інтимна лірика сповнена надії на краще життя, яке обов'язково прийде після війни, розпачу, переживань. Майже як маніфест звучать рядки: «Ти будеш жити, бо діти – найкращі ліки». Потужне жіноче начало проступає крізь маски ліричних героїв, напевно,

у цьому і є найбільша сила поетеси: вона може бути ніжною і мужньою водночас».

Джумун Ізабелла: «Мої очікування і бажання більшою мірою зуміла втілити інша талановита особистість – Наталія Маринчак. Саме її поезія глибоко торкнулась мого серця, хоча я й сама до кінця не можу пояснити собі чому. Коли слухала вірші Наталії, то ловила себе на думці, що насолоджуюсь ними (не лише гарною українською мовою, а й навіть самим читанням) і що мені не байдуже те, що вона пише. Особливо сподобались вірші «Кого люблю, той поруч», «Живи довше за мене», «Поговори зі мною» та «Інколи так складно». У її віршах також прослідковувалася тема води і риб, як і в попереднього поета, але розкривається вона інакше (живіше та емоційніше)».

Телець Юрій: «Зовсім інакшою за тематикою постає перед нами творчість Наталії Маринчак. Проблеми сенсу життя, кохання та часу знаходять своє втілення у ніжній та водночас емоційній поезії. Кожний вірш своїми риторичними питаннями та звертаннями ніби шукає адресата і хоче влучити в самісіньке серце. Поезія сповнена мотивами сповіді ліричної героїні, її само-рефлексією. Ще однією особливістю творчості поетеси є відтворення атмосфери та духу міста, яке завжди пліч-о-пліч крокує з нами».

Колісник Анастасія: «Наталія Маринчак – поетеса з Харківщини, що цього разу дебютувала в Києві. Надзвичайно вразила своєю багатою літературною, справжньою і водночас такою сучасною, живою українською мовою. У своїх поезіях вона легко може достукатися до будь-кого, несучи потік своєї свідомості так близько до розуміння сучасних читачів, що можна самим влитися в цей потік і знову й знову пізнавати зовсім по-новому такі до болю знайомі кожному почуття, відчуття та переживання, звертаючись при цьому до модернових смислових образів та різноманіття віршових форм».

Анна Мукомела: «Безмежною чуттєвістю наповнені вірші Наталії Маринчак. Слухаючи її поезію, занурюєшся, заглиблюєшся і, здавалося б, майже тонеш у вирі почуттів, думок та запитань, котрі поетеса дістає неначе з твоєї душі. Актуальні питання сучасності переплітаються з особистими переживаннями. Прочитання витончене, ніжне, емоційне. А місцями, коли слова промовляються майже пошепки, це не може залишити байдужим жодного слухача. Поезія Наталії Маринчак – проникливе, сильне і водночас тендітне та зворушливе душевне звертання».

Інна Захарова

Джумун Ізабелла: «Третьою, хто познайомила аудиторію зі своєю творчістю, була Інна Захарова. На зустрічі я дізналася про те, що писати вона почала ще в дитинстві, але в її житті був такий складний період, коли письменниця довго не могла друкуватися через політичний режим, який тоді панував. Сьогодні ж вона сміливо заявляє про себе світу, і багато хто знаходиться в очікуванні виходу її сьомої книги. У її віршах «Дерево рода», «В мире», «Я люблю Рождество» (та багатьох інших) наскрізно прослідковується тема родини, а також спогадів про своє дитинство та юність. Інна Захарова у своїх віршах також вдавалась до біблійних сюжетів, але не нехтувала і язичницькими вставками. Усі свої вірші вона зачитувала російською мовою (хоча в неї є багато віршів українською, англійською та іншими мовами), що, мушу визнати, ускладнило моє сприйняття».

Гуртова Юлія: «Стихія – земля. Пані Інна надавала слову «земля» щораз іншого звучання, але це завжди були ноти туги і смутку: «я здесь одна, и земля моя тут», «где земная печаль не имеет земного начала», «о какая печаль на земле, о какая печаль». Здавалося, своїм твердим, незворушним голосом поетеса хотіла ніби прорватись до інших просторів і світів, пізнати їх, зробити місцем, де можна залишитись і яке можна полюбити».

Скотенко Катерина: «Інна Захарова та її незвичайна творчість.

«Абсурд – это реальность, реальность – это абсурд.

В акваланге этого знания экскурс в историю безопасен.

И ныне дикий тунгус, и ныне дикий удмурт,
и ныне дикий каждый из нас прекрасен»
«Иоанна Предтечи
еще голова не скатилась,
и сырою лепешкой
не шлепнулось солнце в песок»

Творчість цієї письменниці різнобарвна. Тут про війну, про віру та релігію, там про сонце та весну, далі фантастичний світ з дивними створіннями. Поезія наповнена епітетами, метафорами, алегоріями, інколи рефренами, також є місце іронії».

Сотникова Валентина: «Інна Захарова прочитала поезії з різних циклів, які порушували питання єдності слов'янських народів, української еміграції, змін у суспільстві. Її вірші сповнені жалю за роками юності, легкості і без-

турботності. Поетеса звертається до творчості Олександра Блока, вплітаючи вічні рядки про ніч, вулицю, ліхтар та аптеку у свої тексти. У автора вже сформований певний стиль, який може видатися надто лінійним, якщо сприймати багато текстів одночасно. Варто зазначити, що вірші Інни Захарової покладені на музику, тож вони мають більше шансів бути почутими».

Телець Юрій: «Медитативністю відзначається поезія Інни Захарової. Поетеса змушує мандрувати нас різними епохами. Лише так ми можемо усвідомити цінність життя та правди в ньому, філософію світу, де світло завше містить у собі концепцію темряви, а темрява – концепцію світла».

Маріанна Кіяновська

Науменко Яніна: «Маріанна Кіяновська вилила в написані рядки все горе євреїв та, мабуть, і своє, адже її прочитання на сцені викликало співчуття та бажання обійняти поетесу. Хочеться говорити багато, можливо, навіть критикувати, хоча не знаю, чи маю я на це право з огляду на свій вік, але, попри все, українській поезії бути – проникливий, зворушуючий, чаруючий, місцями незрозумілий та закручений».

Хоменко Гліб: «Було помітно, що тема Бабиного Яру небайдужа для письменниці, оскільки склалося відчуття, що під час декламування вона ледь-ледь стримується, щоб не заплакати, і це чимось віддалено нагадало мені голосіння».

Джумун Ізабелла: «Кардинально іншими, зовсім не схожими на попередню поезію були вірші Мар'яни Кіяновської, яка є не просто талановитою письменницею, а ще й перекладачем, прозаїком та літературним критиком. Кожний її вірш містить в собі неймовірну глибину і життєву історію (до того ж реальну). Коли слухаєш її поезію, важко стримати сльози, бо кожне слово «зачіпає» невидимі струни людської душі та не залишає байдужим. До того ж письменниця дуже цікаво і вміло подає матеріал. Залучає до співпраці й переосмислення болючих, часто кривавих сторінок нашого минулого (за допомогою спеціальних повторів, наголошень, питань, які наштовхують на роздуми). У недалекому майбутньому світ має побачити її нова книга «Бабин Яр». На цьому поетичному вечорі вона зачитувала саме ті вірші (хоча деякі були і на біблійну тематику), які мають ввійти до збірки. Вірші «Як виживу і стану татом», «У кімнаті була», «Світ запах інакше», «Уранці дивилася

в дзеркало», «Ми були тут» сповнені надзвичайним болем, стражданням, муками, сльозами. У кожному вірші помітно, як люди втрачали надію, як дивились в очі смерті і мусили прощатися з життям. Навколо ріки крові, хвороби, голод, холод, розстріли, війна, смерть. Коли ти чуєш про це, то забуваєш про всі свої негаразди і дякуєш Богові за те, як Він благословляє і захищає. Справді, такі вірші потрібні нам для того, щоб ми сколихнулись і збагнули, що ми щасливі люди і багато чого маємо, але часто не цінуємо того і не помічаємо».

Гуртова Юлія: «Стихія – вогонь. Останнім і, мабуть, найсильнішим враженням стала вогненна зовні й зсередини Маріанна Кіяновська. «У мене розлад мови, розпад світу...», «...і слова зайві, і хочеться стати німим», «...вірш, яким кричу»... Її вірші – це спроба вимовити тихий, пронизливий і пекучий біль. Пам'ятаю: звуки спадали тихо, інколи майже беззвучно, проте в кожному слові кричали тисячі інших голосів із Бабиного Яру. «І я палахтіла, палала, горіла», – і ніхто проникливіше не скаже про мисткиню, ніж він сама».

Скотенко Катерина: «Маріанна Кіяновська сильно вирізнялась своєю творчістю з-поміж попередніх авторів. Бабин Яр, війна, євреї, німці, дружба, голод, горе, біль та море крові – все це було в творчості письменниці. Важко сприймаються події тих часів в повсякденному житті, але в її віршах це настільки болюче та живо, що емоції від почутого виступають на очах, ламають ребра з середини. Важко уявити, скільки часу авторка провела в архівах, щоб так проникнутися цією проблемою».

Телець Юрій: «Справжнім болем пронизані вірші Маріанни Кіяновської з книги «Бабин Яр». Фізичний біль 1943 року перейшов у площину душевного завдяки монологам ліричних героїв поезії. Різні за віком, національністю та віросповіданням люди стали рівними перед урочищем з дулами автоматів. І лише тоді, коли «завтра не настане», приходить пригальмоване усвідомлення та переосмислення того, як ти жив, що не встиг, і навіть тобі взагалі було дане життя».

Сотникова Валентина: «Знахідкою вечора стала Маріанна Кіяновська. Вона прочитала поезії з циклу «Бабин Яр». Творчий задум мав на меті відтворити голоси жертв жорстоких розстрілів, показати особистість кожного, чие життя лишилося в Яру. Кожен вірш із цього циклу звучить інакше, не повторюються ані ритміка, ані

зміст. Наскрізною ниткою циклу є образ смерті, яка щоразу інакша: жадана, ненависна, передбачувана, раптова. Найбільше враження на присутніх справила поезія про наречену-вдову, чий погляд постійно впирається в білу сукню, яку вона вже ніколи не вдягне. За цим образом стоять тисячі реальних жінок, які так само колись втратили надію на тихе сімейне щастя, поховавши його у братських могилах».

Зустріч завершилась словами вдячності поетам, митцям, які продовжують нести красу Слова в суспільство. Зрештою, всі поетичні світи приводять до єдиного – до світу наших душ. Післясмак від творчості вищеозначених авторів змушує ще довго розмірковувати над сенсом життям. Адже в ХХІ столітті ми дослідили вже багато об'єктів, але найбільшою таємницею і досі залишається вона – людина...

6 КВІТНЯ
19.00

Поетичний вечір

«ДВУРЕЧЬЕ – ДВОРІЧЧЯ»

Борис Херсонський
(Одеса)



Інна Захарова
(Харків)



Ганна Марингак
(Харків)



Маріанна Жіяновська
(Львів)



Вхід вільний
Будинок актора,
Київ, Ярославів Вал, 7

