

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ

Український науковий збірник

Випуск 118

Львів
Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка
2007

Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів, 2007. – Вип. 118. – 360 с.

Висвітлено теоретичні питання, пов'язані з розвитком художньої прози, проблеми поетики і функціональності стилю, хронотопу в художній літературі, актуальні проблеми порівняльного літературознавства, досліджено особливості поетичного стилю польського футуриста Ст. Млодожєнца та естетичні принципи бігництва.

Редакційна колегія:

доц., канд. філол. наук *М. Е. Білинський* (відп. ред.), член-кор. АН України, проф., д-р філол. наук *В. В. Акуленко*, доц., канд. філол. наук *І. І. Бабінчук*, доц., канд. філол. наук *Т. О. Буйницька*, проф., д-р філол. наук *С. Н. Денисенко*, доц., канд. філол. наук *О. Р. Домбровський*, проф., канд. філол. наук *Н. Ю. Жлуктенко*, доц., канд. філол. наук *Ю. А. Завгороднєв*, проф., д-р філол. наук *Б. М. Задорожний*, академік АН ВШ, проф., д-р філол. наук *Р. П. Зорівчак*, проф., д-р філол. наук *В. І. Карабан*, проф., д-р філол. наук *Н. Х. Копистянська*, доц., канд. філол. наук *Я. І. Кравець*, академік АН ВШ, проф., д-р філол. наук *К. Я. Кусько*, доц., канд. філол. наук *Б. В. Максимчук* (заст. відп. ред.), академік АН ВШ проф., д-р філол. наук *Р. С. Помірко*, проф., д-р філол. наук *О. Ф. Ріпецька*, доц., канд. філол. наук *В. Т. Сулим*, доц., канд. філол. наук *І. М. Теплий* (відп. секр.), академік АН ВШ, проф., д-р філол. наук *О. І. Чередниченко*, доц., канд. пед. наук *Е. А. Шабайкович*

Відповідальний за випуск доц., канд. філол. наук *Я. І. Кравець*

Редактор *М. Прихода*

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету імені Івана Франка.
Протокол № 9/2 від 28.02.2007 р.*

Адреса редакційної колегії:

вул. Університетська, 1, 79602 Львів,
Львівський національний університет,
імені Івана Франка, факультет іноземних мов,
тел. (032) 296-41-25, 72-79-76

УДК 821.161.2“19”-312.1.09

МАЄВТИКА СОКРАТА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. (НА ОСНОВІ ПОВІСТЕЙ В. ШЕВЧУКА “НАВЧИТЕЛЬ ІСТИНИ”, Ю. МУШКЕТИКА “СМЕРТЬ СОКРАТА”)¹

Марта Антонюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Розглянуто образ давньогрецького філософа Сократа в творах українських письменників – “Навчитель істини” В. Шевчука та “Смерть Сократа” Ю. Мушкетика. Звернено увагу на історичні обставини, що зумовили появу “маєвтики” – своєрідного діалогічного пізнання Істини Сократа. Досліджено також передумови відродження інтересу до нього в українській літературі. Здійснено герменевтичний аналіз композиції творів та семантику діалогів Сократа в повістях “Навчитель істини” В. Шевчука та “Смерть Сократа” Ю. Мушкетика.

Ключові слова: діалог, маєвтика, внутрішній голос, історична особа.

Історична постать грецького мислителя Сократа (бл. 470–399 рр. до Р. Х.), сучасника Еврипіда, залишила глибокий слід в європейській культурі. В історії філософії Сократа визнають засновником діалектичного методу встановлення істини, що визнавав мету філософії у самопізнанні та осягненні людиною істинного блага, а мудрість – найвищою чеснотою; його було звинувачено в “поклонінні новим божествам” та “розбещенні молоді” й засуджено до страти.

Ця видатна постать не залишила своїм нащадкам жодного тексту, ми довідуємося про Сократа лише з творів його учнів Ксенофонта і Платона. У “Діалогах” Платон з деякою мірою достовірності змальовує філософські погляди мислителя, мужній подвиг свого учителя Платон зобразив в “Апології Сократа”. Вважають, що фатальною в житті філософа була комедія “Хмари” Аристофана, у якій відомий комедіограф скомпонував спотворений образ Сократа як шарлатана, що баламутить афінян своїми чудернацько-софістичними розмовами. Ця публічно показана вистава мала дискредитувати Сократа в очах городян і полегшити афінській владі знищення незручної для неї людини. Однак те, що філософ добровільно випив цикуту, сколихнуло сучасників, і відтоді впродовж усієї історії не припиняються намагання збагнути таємницю життя і смерті цієї непересічної людини.

¹ Маєвтика (маєвтика) (від грецької μαευτικη) – повивальне мистецтво, з яким Сократ порівнював свій метод філософування. Сократ вважав, що, допомагаючи народженню істини в інших людях, він продовжував у моральній сфері справу своєї матері повитухи Фенорети. Метод Сократа складався з іронії і маєвтики. Сенс другої – через добирання окремих міркувань “скеровувати” думку співрозмовника до істини. Завдання інтелектуального спілкування – “приймати пологи істини”.

Про дитинство та юність Сократа збереглося не багато відомостей. Він народився у сім'ї Софроніска, каменяря з Афін. Його мати була місцевою повитухою. Подібно до матері, яка допомагала народжувати дітей, Сократ намагався допомогти людям віднайти в собі й народити приховану Істину.

Перша половина життя Сократа припала на розквіт афінської демократії – час, позначений перемогою греків над персами при Марафоні (490 р. до Р. Х.) і правлінням Перикла (50–30 рр. V ст. до Р. Х.). Стабільне і заможне процвітання Афін, як демократичної та помірковано імперіалістичної потуги, що простягла своє панування над іонійськими та передньоазійськими греками, сприяли бурхливому розвитку мистецтв, літератури і філософії. Саме тоді Афіни було увінчано гармонійним архітектурним комплексом Акрополя, а монументальні скульптури Фідія навівали поважний і урочистий настрій найвишуканішого в елліністичному світі міста. Заможні громадяни Афін мали достатньо вільного часу й виявляли інтерес до філософії і риторики, із зацікавленням прагнули оволодіти мистецтвом публічного диспуту, дедуктивного міркування, від яких нерідко складалась вдала кар'єра і життєвий успіх. На запрошення Перикла з Іонії до Афін переїжджає філософ Анаксагор, від нього Сократ перейняв ідею першості духа. Згодом сюди прибули атомісти Левкіп з Мілета і Демокрит із Фракії, двічі з'являвся в Афінах Протагор – відомий скептик і софіст. Ці філософські уми, на думку Перикла, вносили своєю діяльністю дещо вищу культуру в середовище афінян, виховували культуру мислення, підсилювали вплив аристократії, на яку опирався Перикл.

Процвітання і політичне домінування Афін спричинило Пелопонеську війну зі Спартою (431–404 рр. до Р. Х.). Військова поразка вкупі з епідемією чуми, що відчутно зменшила кількість населення міста, розорила Афіни. У військових подіях довелося в ранзі гопліта (легкоозброєного піхотинця) брати участь і Сократові. Ці події похитнули вплив аристократів в Афінах, демократичні провідники натомість перехопили ініціативу й зміцнили свої позиції. Вони домоглися ухвалення закону про державну зраду за неналежне справляння релігійних обрядів і проповідування неофіційних філософських теорій, завдяки якому успішно позбавлялися всіх неблагонадійних громадян Афін. Демократія в Афінах занепадає ще й після того, як суд Афін усунув постарілого Перикла від влади 430 р. до Р. Х., а згодом політичним цькуванням було усунуто все його оточення разом з Анаксагором і Фідієм.

Криза демократичного полісу похитнула усталені уявлення про світ і життя людини, все що видавалось несхитним – віра в богів, дотримання моралі й традицій – похитнулося; сумніви і вагання стали ознаками часу. Цей тривожний період у житті Афін спонукав трагіка Еврипіда, через переосмислення відомих міфів долати звичні тлумачення світу, спрощені уявлення про людську сутність, виявляючи неймовірний вплив на особу прихованого т. з. діонісійського стрижня – ненависті, задрощів, мстивості, амбітності, хворобливих душевних мук, пожадань, пристрастей.

У таких непевних політичних обставинах кожна людина могла потрапити в немилість демократичних політиків, бути притягнутою до судової відповідальності. Природним стало прагнення афінян набути вправності в судочинстві, оскільки особа все ж мала право на свій захист, навіть коли їй закидали у провину державну зраду. Це пояснює популярність софістів і вчителів риторики. Скептицизм у філософії і по-

вернення уваги від світу природи до світу людини зумовлювався не стільки пошуками істини, скільки вимогою майстерно обеззброїти чи заплутати співрозмовника, нівелювати його аргументи та переваги, виграючи так суперечку.

Отже, за свого життя Сократ побачив два образи Афін – гараздовитих за часів Перикла і занепалих під час Пелопонеської війни. Ймовірно, саме ця суперечливість, явна деградація інтелектуальної культури та звичаїв рідного міста підштовхнула його вже в зрілому віці стати філософом, взятись за розвінчування демагогії та плутократії, що беззастережно ширилася в Афінах, здобуваючи істину завдяки пізнанню людської сутності та діалогічній формі спілкування. Сократ сприймав свою філософську і громадську місію як веління богів, він був мов “гедзь, посланий Богом державі” для її ж блага. Мислитель бачив кричущу деградацію Афін, розумів, що до керування полісом прийшли невігласи, розбещені й безвідповідальні демагоги, це спонукало його як філософа і патріота свого міста замислюватись над тим, як до влади привести здібних і відповідальних людей. Зрозуміло, що така його настанова не сподобалась багатьом впливовим афінянам.

Сократ поєднував у собі два філософські напрями, він став предтечею ідей стоїцизму та кініків. З одного боку, як переповідає Платон, Сократ цілковито подолав свою тілесну неміч – зносив холод, брак харчів та спрагу, не зазнавав сп’яніння, залишався платонічним перед обличчям найсильніших спокус, цілковито подолав страх перед смертю. З іншого боку, зовнішність Сократа, як свідчать окремі спогади і скульптурні зображення, не відповідала тогочасному стереотипові видатної людини. Греки, як відомо, звикли сприймати людину видатною, коли вона утілювала т. з. аполонічні риси – *красу* душі й тіла. Зовнішність Сократа зображено не надто привабливою. Його змальовано чоловіком похилого віку, рисами схожого на античного сатира: лисуватого, товстенького, із немалим черевцем, м’ясистими губами, кирпатим “картоплиним” носом, вип’яченими, мов у “рака”, очима. Схожий портрет є у творі В. Шевчука “Навчитель істини”: “Сатир, сатир! – промимрив лячно ворог і позадкував, уражений його потворністю” [17, с. 11]. Філософ ходив босоніж у порваному старому одязі, демонстрував свою зневагу до земних благ, відкидав вигоди цивілізації, зберігаючи основною вартістю – добродесність та пошуки правди.

Достовірних відомостей про Сократа небагато, більшість переказів явно суперечливі й виявляють тенденційність ставлення до нього авторів; одні намагалися усіма засобами скомпрометувати його як філософа, громадянина і людину, інші – відстояти після смерті його гідність і добре ім’я. Впадає в очі суперечливість образу Сократа як “товстуну”, а з іншого боку – “стоїчного мудреця”, що задовольняв лише найневибагливіші потреби своєї плоті. Цей інформаційний дисонанс досі заслоняє від нас правдиве обличчя Сократа і вимагає подальшого з’ясування. З одного боку, Платон мав підстави ідеалізувати образ Сократа, вставляючи його в рамки ідеалу, який сам витворив. З іншого боку, супротивники філософа, які домоглися його знищення, також намагалися умисно спотворювати його образ, гіперболізували неприємні риси зовнішності з тим, щоб насильницька страта цього видатного афінянина не викликала громадянських заворушень у місті, не змогла згуртувати сучасників. Умисне формування карикатурного зовнішнього вигляду Сократа також нівелювало вплив ідей філософа на нащадків.

Афінська плутократія 399 р. до Р. Х. врешті змогла притягнути Сократа до суду за звинуваченням у державній зраді, непошануванні богів і розбещуванні молоді. З обвинуваченням виступили політик-демагог Аніт і поет-трагік Мелет. Ухвалою суду Сократові було оголошено смертний присуд; попри вмовляння друзів та учнів рятувати себе, філософ несхитно наполягав на своїй правді перед судом, а коли було винесено вирок і відкинуто апеляцію – мужньо прийняв смерть. Безперечно, що головною причиною такого жорстокого присуду були політичні міркування, Сократа вважали прихильником усунутої від влади аристократичної партії. Їхні політичні супротивники-демократи для свого повновладного домінування усували з Афін усіх більш-менш впливових людей з ворожого табору. Як зазначав Бертран Рассел, Сократ “уживав діалектику так, що ворожість до нього неважко пояснити: всі шахраї Афін мусили об’єднатися проти нього” [11, с. 89].

Згодом запропонована Сократом діалогічна форма пізнання людського єства – “месєтика” – виявилася універсальним літературним, педагогічним, філософським, риторичним, юридичним методом пізнання суб’єктивності. Платон і Сковорода, К’еркегор і Муньє, Ясперс та інші вчені підхопили й розвинули ідеї Сократа, кожен з них високо оцінював феномен діалогу і спілкування. Завдяки вміло сформульованим запитанням людина має змогу заглянути у свій внутрішній світ, зрозуміти себе, стати “історичною особою”, а не маріонеткою обставин. Завдяки діалогові можуть актуалізуватися внутрішні інтенції особи, а також виховується вміння чути, розуміти співрозмовника, співпереживати разом з ним, творити спільне комунікативне середовище.

У європейській літературі до образу Сократа неодноразово зверталися письменники різних національних культур. Вони робили спроби по-своєму тлумачити образ цієї унікальної неординарної постаті античного світу, простежити її життєвий шлях. У цьому ряді можемо назвати роман “Сократ” чеських письменників Йозефа Томана та Мирослави Томанової, надрукований 1975 року, сатиричну новелу “Правдива апологія Сократа” Костаса Варналіса (Греція), “Сократ Софроніска” Г. Теодосіоса (Греція), “Сократ. Мудрець який не знає нічого” Васіліса Карасманіса (Греція), “Суд Сократа” Г. Скуртіса (Греція), “Сократ перед смертю” Костянтина Плевру (Греція), “Законодавець який вбиває себе” Кості Папайоргі (Греція), ліричну добірку “Танцюючий Сократ” класика польської літератури Юліана Тувіма, “Повоєнні перипетії Сократ” польського письменника Станіслава Вінценза, “Навчитель істини” Василя Шевчука та “Смерть Сократа” Юрія Мушкетика, українських письменників ХХ сторіччя.

В українській культурі увагу до образу Сократа зумовлювали специфічні соціальні обставини спочатку після краху державницьких сподівань українців у другій половині ХVІІІ ст., згодом – напередодні розпаду СРСР у 1980-х роках. Такі суспільні обставини вимагали від людини здатності здійснювати неординарні кроки, на які не спроможна “неісторична”, “загублена” особа. Живий інтерес до цієї історичної постаті виявляв український письменник-мислитель Григорій Сковорода. У статті “Григорій Сковорода” І. В. Іваньо пише: “В розв’язанні морально-етичних питань для українського філософа авторитетами є Піфагор, Діоген, Сократ, Епікур, Плутарх, Епікет, Сенека” [12, с. 20]. Г. Сковорода залишив свої думки з проблем пізнання істини, життя і смерті, добра і зла, краси і щастя. Вплив Сократа на його філософську творчість помітний і в дотичній

проблематиці, і в методах, які вони застосовували. Сократ і Сковорода пізнають сутність проблеми за допомогою діалогу. Г. Сковорода не лише перейняв, а й розвинув маєвтику. Перед читачем постають не двоє персонажів, які беруть участь у діалогах із Сократом, а троє, четверо тощо. Кожна особа висловлює і відстоює свою думку. У статті “Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка “На склоні віку” Андрій Пашук так аналізує діалог українського філософа: “У діалозі Сковороди певну проблему обговорює декілька співрозмовників. Це складна діалогічна композиція. Наприклад, діалог “Наркісс” філософ уже від самого початку визначає як “Разглагол о том: узнай себе”. Значить, основна, стрижнева проблема – “узнай себе”. Що ж то означає – пізнати? Пізнати в собі “істинну людину”, свої здібності до “спорідненої праці”, яка веде до щастя. Проблему “узнай себе” власними зусиллями розкриває чимало персонажів діалогу: Лука, Друг, Сусід, Клеопа, Філон, Антон, Помва, Квадрат. Вони є учасниками різних ситуацій спілкування, а весь процес діалогу щокроку поглиблює розкриття проблеми. Звичайно, тут також ніби прихований головний співрозмовник, диригент, який веде непомітно ці розмови, не заслоняючи своєю особою нікого зі співбесідників, цілком природно підбиває підсумок, на який працювали всі персонажі і який є висновком самого Сковороди. Так побудовано й інші діалоги філософа” [8, с. 11]. У пізніх діалогах письменника виступають два герої, один з яких висловлює позицію автора, а інший – опонента. До таких можемо зарахувати діалоги “Брань архистратига Михайла со Сатаною”, “Пря бесу со Варсавою”, а також притчі “Благодарный Еродій”, “Убогий Жайворонок” та останній твір “Потоп змін”.

Новітня література охоче залучає мотиви, теми античної культури та історії. Проблематика античності стає джерелом натхнення і роздумів для українських письменників, композиторів. Особливо це виявилось в радянський час, сповнений суспільного цинізму, зневіри, моральної дводушності. Наприкінці 1980-х років, як реакція на ідеологічну задуху, спостерігався потужний вибух мистецького романтизму в літературі, музичній творчості, кінематографі тощо, представниками якого стали, зокрема, В. Шевчук² і Ю. Мушкетик.

У повісті В. Шевчука “Навчитель істини” Сократа змальовано живою людиною, а не статичним, скам’янілим ідолом, на яких перетворювала радянська пропаганда своїх вождів. В. Шевчук вибудовує сюжетну канву оповідання довкола бесід давньогрецького філософа з учнями, політиками, стратегами – військовими начальниками, поетами, ремісниками – людьми, позиція яких визначала тогочасне життя Афін. Читач твору може відтворити в уяві непростий образ Сократа: “Він мов роздвоювався. З одного боку, Сократ-людина, мешканець і громадянин грізних для всіх Афін, а з іншого – недремне око, мудрець, що пильно стежить за кожним кроком першого, дає поради, стримує,

² Василь Шевчук народився 30.04.1932 р. на Житомирщині в селі Барани Ємільчинського району в сім’ї селянина. Навчався на філологічному факультеті Київського університету, працював у редакції журналу “Піонерія”, на кіностудії О. Довженка, у редакції газети “Літературна Україна”, видавництва “Дніпро”; 1955 р. став членом Спілки письменників СРСР, лауреат премії ім. А. Головка 1986 р. В. Шевчук пише збірки віршів для дітей, повість “Зелений шум” (1963), роман “Побратими, або пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою” (1982), а також “Дорога в тисячу років” (Роздуми, статті, есе) (1993).

задовольняє чи відхиляє його бажання. І хоч вони, ці двоє, немовби рівні й завжди терпимі один до одного – той, що вивчав, був дужчий. Він мав могутню волю і зовсім не мав жадань, окрім одного – знати” [17, с. 24].

На початку повісті бачимо сцену пожежного ранку, Сократ перебуває вдома серед найближчих людей, його дружина Ксантіппа знову докоряє чоловікові то за одне, то за інше. Другий колоритний етюд Сократа під платаном: “Платан – улюблене його пристанище – зустрів ласкавим шумом, немов радів появі друга і співрозмовника” [17, с. 7]. Дім Сократа, у зображенні письменника, поділений на дві частини: один – це дім, де філософ живе із сім’єю, де існують щоденні проблеми, а інший – його духовний світ, світ його роздумів. Згодом, коли дія переноситься на поле битви, філософ постає перед нами в іншому вигляді – він доблесний безстрашний воїн, який воює поряд з такими відомими стратегами, як Алквіад та Критій. Та і на полі битви думки про сенс життя не залишають філософа.: “І тільки в мить, як битва вже стала фактом, дійсністю Сократ відчув, що прикро було б йому скінчити своє життя на цій землі за гонор юрби афінських деспотів, що визнавали право на волю й честь лише за власним містом і за собою...” [17, с. 11].

Філософ сповідує поміркованість у словах і в реальному житті. Сократ, лише в хітоні, лежить у наметі на вовняній підстилці в той час, коли навколо заपोрило снігом землю, і решта воїнів покривалася теплими ковдрами. В. Шевчук творчо будує епізод, коли Сократ розповідає друзям про звичайний кусень покритого цвіллю сухаря: “Друзі мої, цей хліб – афінський! – спинив Сократ їхнє захоплення. – Як ви самі засвідчили, він найсмачніший із тих, які ви їли до цього дня. Насправді ж це не що інше, як звичайнісінький сухар. Вся річ у тому, що ви голодні. Отже, смачне не те, що вишукане й дороге, а що їси зі смаком. У порівнянні з найкращою стравою сухар тим ліпший і... благородніший, – додав навмисне не той епітет, – що він завжди доступніший” [17, с. 14]. В. Шевчук наголошує на винятковості Сократа, яку звичайна людина нездатна вповні збагнути чи пояснити. Читачеві автор змальовує людину неймовірної фізичної витривалості, коли говорить, що лише афінське військо знало, що “то не бог ступав босоніж снігом, а смертний син земної баби-повитухи й каменяра” [17, с. 16].

У повісті Сократ спілкується з комедіографом Аристофаном, якого він вважав талановитим. Розвиваючи цю сюжетну лінію, В. Шевчук не минає своєю увагою і комедії Аристофана “Хмари”. Саме у “Хмарах”, як знаємо, філософа публічно звинувачено в невизнанні олімпійських богів, а також у розбещенні афінських юнаків. Український автор також відтворює, як саме сприйняли цю комедію афіняни: “Глядач не знав, що діяти: аплодувати чи шикати, висловлюючи свою незгоду з автором. Розходились з театру мовчки. Такого ще не було в Афінах!” [17, с. 36]. Згодом в епізоді, коли Сократ шукатиме мудріших за себе, ми знову зустрінемо Аристофана. У процесі розмови філософ, властивим йому особливим чином, змушує комедіографа та його друзів почуватися незатишно; однак ніхто не бажає привселюдно визнати його слушності. Аристофан за якийсь час наздоганяє філософа і запевняє, що ніколи собі не вибачить, якщо ця комедія зашкодить Сократові.

Історія *Сократового питання* засвідчує, що досі немає остаточної розгадки того, що ж спонукало Сократа до публічних диспутів, що він намагався досягти всупереч

небезпеці, яка згодом занастила його життя. Різні автори по-своєму тлумачать його мотиви. В. Шевчук пробує дати свою версію устами внутрішнього голосу Сократа, який визначав його долю і призначення: “Що йому до цих розрух і воєн! Його цікавить вічність. Пізнати землю, небо, знайти причину явищ, розкрити їхню сутність – така його дорога й доля” [17, с. 21]. Та перш ніж пізнати світ, філософ вважає, що слід пізнати самого себе. У композиційному центрі твору В. Шевчука простежуємо діалог Сократа з його внутрішнім голосом – даймоном: “Його даймоній, віщий його духовний голос, застерігає, закликає до пильності” [17, с. 7], або ж: “Сократ тепер найдужче любив бесідувати з отим нетлінним другом, який, хоч був невидимий, та вічно суший, завжди готовий вислухати, вірадити, коли кортить ступити хибний крок, підтримати, як опоясують сумніви” [17, с. 53].

Поняття “*даймон*” згадано в античні часи у творах учнів Сократа – Платона та Ксенофонта, а також у праці Плутарха “Про демоній Сократа”; цей “божественний дух” одержав дещо відмінне тлумачення. Платон негативно оцінює “*даймона*”, для нього – це божество, яке здатне запобігти деяким діям, застерегти, стримати від них, але не спонукає до дій. У Ксенофонта читаємо інший коментар: “А Сократ як думав, так і говорив: божественний голос, казав він, дає вказівки” [Мем. I, I, 4, с. 40]. Іншими словами, мовчання “*даймона*”, як вважав Ксенофонт, означало згоду, а деколи й спонукування. Василь Шевчук зображає “*даймона*” єдиним гідним, хоч і невидимим опонентом Сократа; саме даймон кидає Сократові докір за те, що він не визнає авторитету богів. Зухвалим підтвердженням цього, як стверджує даймон, стала його недовіра до слів оракула про те, що він наймудріший серед його сучасників. Сократ збагнув, що це не просте пророкування. У цій фразі захована вишукана пастка і невідворотний виклик. Адже, коли він погодиться визнати те, що саме він є наймудрішою людиною – неминуче пролунає звинувачення його в гордощах й зухвалості. Коли ж заперечить проти цього твердження – його очікує ще грізніший вердикт – недовіра до слів оракула і, отже, невизнання авторитету богів. Однак Сократ знаходить вихід із цієї софістичної пастки, відповідаючи: “Я ніби й вірю, та водночас і сумнів мене гризе...” [17, с. 54]. У наступній фразі даймон ще раз розставляє сіті, кидаючи лукаве запитання: “Чого тобі ще треба, аби повірити в свій божий дар?” [17, с. 54]. Однак Сократ вже поза небезпекою, він відповідає: “Дрібниці – хотів би мати докази...” [17, с. 54]. На що чує: “Це ж так просто: йди й випробуй інших, шукай мудріших” [17, с. 54]. Пропозиція даймона прозвучала як безальтернативний наказ.

Отож, на думку В. Шевчука, саме після такого діалогу з своїм внутрішнім голосом – *даймоном* – Сократ змушений іти на вулиці рідного міста і наражати себе на публічні диспути. Ця трансцендентна причина стала поштовхом до публічної активності філософа. Хоча Сократ знайшов нейтральну відповідь на провокаційне твердження даймона, однак це лише тимчасово відвернуло від нього небезпеку. Його подальша доля стала визначеною – він неминуче змушений дискутувати, щоразу переконуючись, що всі довкола нього – пихаті, амбітні, брехливі, жадібні люди, це неминуче озлобить проти нього впливових громадян Афін. Словами даймона автор показує долю філософа: “Мудрість – вона безмежна. Мудрість – вона всесильна. Мудрість – вона найтяжча мука: у світі, де стільки зла й глупоти, нелегко жити мудрому...” [17, с. 53].

Подальші епізоди повісті змальовують публічні діалоги Сократа з політиком Евфідемом, славетним комедіографом Аристофаном, знаним власником керамічної мануфактури Федоном. Філософ Сократ щоразу пересвідчується, що афінянам властиві гордощі та зухвальство, які звужують кругозір людини, відвертають від мудрості. Однак внутрішній голос не переставав вимагати від Сократа знайти мудріших за нього. Не знайшовши таких в Афінах, Сократ усвідомлює свою поразку й приреченість перед богами. Він не зміг подолати цього софістичного зашморгу, його фізична смерть, до якої засудив його суд Афін – мізерна перед інтелектуальною невдачею, в яку Сократа заманив оракул. Цей епізод дещо суперечить свідченням, які збереглися щодо цього. Сократові приписують інший спосіб уникнути софістичної безвиході: він підтвердив, що людська мудрість – нікчемна супроти мудрості Бога, а його ім'я оракул вжив як приклад у тому сенсі, що “мудрий той, котрий, подібно до Сократа, розуміє, що його мудрість нічого не варта”.

Свою повість В. Шевчук закінчує несподіваним поворотом. Філософ веде останній діалог не з *даймоном*, він виходить за межі в'язниці, у яку той намагався його загнати. Останні слова Сократа звернені до двох жіночих образів – образу рідної землі, яка, мов мати, прийме його в свої обійми, і образу дружини. Його звернення переповнені тугою й співстражданням, він не зможе більше нічим допомогти ні своїй батьківщині, ні своїй сім'ї.

Щодо Юрія Мушкетика, то з енциклопедичного довідника “Шевченківські лауреати 1961–2001 р.” довідуємося, що письменник народився 21.03. 1929 р. на Чернігівщині, закінчив Київський університет ім. Тараса Шевченка, з 1958 р. працював на посаді головного редактора літературного журналу “Дніпро”. Був першим секретарем Спілки письменників України, а з 1989 р. – головою ради СПУ. Літературний дебют Ю. Мушкетика припав на 1954 р. після опублікування історичної повісті “Семен Палій”. У творах 60-х років ХХ ст. письменник звертався до історичної тематики (“Гайдамаки”, “Серце і камінь”, “Крапля крові”, “Останній острів”, “Не кидай мене в дорозі”). У 1970–80 роках посилюється гуманістична і психологічно-аналалітична настроєвість творів Ю. Мушкетика, (“Жорстоке милосердя”, “Позиція”, “Вернись у свій дім”, “Віхола”, “Рубіж”, “Яса”). На літературному психологізмі побудовані повісті “Смерть Сократа” (1971), “Суд над Сенекою” (1978), “Сльози Офелії” (1985), “Жовтий цвіт кульбаби” (1985), “Літній птах на зимовому березі” (1989), “Селена” (1989), фантастично-пригодницька повість для дітей “З'їж серце лева” (1972) [7]. Літературознавець К. Волинський зазначав: “Оглядаючи сьогодні вагомий творчий доробок Ю. Мушкетика, виразно бачиш, що в головній своїй спрямованості художні пошуки ... націлені на глибинні пласти людського... узятого в його глибинних особистісних, суспільно-соціальних вимірах” [1, с. 214], а новий щабель розвитку таланту Ю. Мушкетика на зрілому етапі його творчості припадає на час написання повісті “Смерть Сократа”. Про це також пише і критик В. П'янов: Ю. Мушкетик “став більше заглиблюватися у психологію своїх героїв, а для посилення ідеологічного впливу на читача – вдаватися до алегорій та підтексту” [10, с. 386]. Письменник проводить тонкий психологічний аналіз, а щоб “бачити свого героя таким, яким він є у житті, у взаємозв'язках, у всій складності, величі й простоті” [10, с. 13].

На думку М. Жулинського, Юрій Мушкетик звертається до історичних постатей Сенеки, Сократа, М. Гоголя, щоб поставити “перед читачем дилему вибору істини. В собі, а отже – згідно із своєю совістю, а також у свідомості інших, для яких моральний вибір відомих людей важить дуже багато, – від їхнього вибору нерідко залежав розвиток історії, культури, зрештою, суспільства в цілому” [5, с. 22]. Фабула повісті “Смерть Сократа” також обертається навколо пошуку істини через зіткнення думок, світоглядів, різних життєвих позицій.

Повість Юрія Мушкетика “Смерть Сократа” складається із трьох частин, в яких філософ Сократ за різних обставин веде діалоги з охоронцем афінських законів стратегом Феогеном. У першій частині повісті Сократ ще на свободі; друга відтворює суд над філософом. В останній частині змальовано розмову стратега з Сократом у в’язниці, де Феоген пропонує Сократові порятунок.

На відміну від описаного вище твору В. Шевчука, де читач усі події сприймає немовби поглядом й думками Сократа, Ю. Мушкетик вдається до іншого композиційного засобу. Це вдало зауважила Лада Федоровська в літературно-критичному нарисі “Романи Юрія Мушкетика”: “Автор будує оповідь так, що голос героя і голос автора, якщо не зливаються, то, принаймні, утворюють невід’ємне співзвуччя... Серед новел з цього погляду показова хоч би “Смерть Сократа”, де підсумкові роздуми героїв становлять важливий елемент світоглядної позиції самого автора” [14, с. 92]. У цій повісті Ю. Мушкетик ототожнює себе з Феогеном – захисником Афін, що втілює метафору колективного “ми”. Афінці як політичний і культурний центр переживають занепад і це щиро бентежить стратега. Феоген вбачає роль Сократа в навчанні молоді мудрості й любові до Греції. Однак відповідь Сократа не адекватна: “...це буде не моя наука, а ваша. І ваша любов... У кожного своє море, своє сонце. Так само як серце та думка... то вже буде ваша думка. Та котра потрібна вам” [5, с. 49].

Колективна ідея “ми” у Ю. Мушкетика наштовхується на відособлене “я” Сократа, викликаючи спочатку роздратування Феогена, згодом запитання: “Що ж хочеш ти? Що шукаєш?” [5, с. 51]. Звичай, закон, традиція, влада – усе на боці Феогена. Звідки ж з’явилося це відособлене “я”, колюче, хиже, готове ужалити кожної миті, ще й у самому серці рідних Афін? Це “мерзотне й незрозуміле” Сократове “я” руйнує, “впорскує отруту” в юначі душі й переманює їх на свій бік. Ось уже й син стратега – Тамасій (і це чи не найсильніше вразило Феогена) зізнався, що відвідує навчання Сократа; Феоген зауважує, що син втрачає інтерес до земних утіх, він став самозаглибленим, немов відстороненим від життя.

Софізми цього старця, як видається Феогенові, шкідливі для міста, зазіхають на закони Афін – стратег покликаний захищати їх. І хоча біля міських мурів не стоять ворожі полки та все ж невидимий і небезпечний ворог, зневіра в серцях афінців, проник на його вулиці. Незрима, нещадна й люта війна триває в серцях і розумі Феогенових співвітчизників. Щораз менше залишається мешканців славного міста, що готові захистити його; затьмарилось чоло Афінці-войовниці. “Своїми обурливими бесідами Сократ підриває авторитет влади, наближає загибель Афін” – вкотре переконує себе Феоген. Одночасно в пам’яті стратега відлунюють слова Сократа: “Шукати, щоб навчитись володіти собою, державою, світом. Ставати кращим. Тоді держава ростиме з нами”.

Повість Ю. Мушкетика, порівняно з оповіданням В. Шевчука менш динамічна. Автор змальовує Сократа ззовні. Філософ здебільшого відповідає на словесні випадки, його думки схожі на гасла, колючі нормативи; читачеві не дають змоги зрозуміти логіки їхньої появи. Скидається на те, що Юрій Мушкетик, пишучи твір, щойно намагається збагнути таємницю Сократа, досягнути, ким був цей непересічний афінянин і так одержати відповідь на вічні запитання. “Заклик стародавнього мудреця пізнати самого себе, аби “затоптати” в собі зло. Та й пізнати самого себе... – пише Лада Федоровська, – значить довідатись все про людину” [14, с. 94].

Для Ю. Мушкетика Сократ – надлюдина, якої він не здатний глибинно збагнути, пережити її особисту драму. Нездолання прірва нерозуміння розділяє їх. Про це свідчать портретні риси Сократа. Феоген приходиться в убогий дім філософа, разом із Сократом застає його учнів. Він помічає, що обличчя господаря при зустрічі – мов маска не відбило ані здивування, ані невдоволення, воно не є обличчям живої людини. Ось Сократ жестом запросив гостя сісти, а сам театральньо стоїть, “схрестивши руки на грудях”. Феоген не приховує свого хвилювання, він хоч і воїн, державний муж, але передовсім живий чоловік і просить Сократа розмови віч-на-віч. Він прагне говорити від імені “усіх” громадян про те, що “багатьох з них болить”. Сократ відмовляє стратегові в конфіденційній розмові такими словами: “Сподіваюся, ти не прийшов ділити зі мною знайдений скарб...” [5, с. 48]. Феоген намагається пояснити, що не має наміру кепкувати: “Я прийшов до тебе як до громадянина” [5, с. 48]. Однак знову чує відмову і наполягання на публічній бесіді, мовляв його учні “теж громадяни. Закони демократії проголошують, що серед рівних немає таїни” [5, с. 48].

Розпочинається швидше в’їдлива, нещадна суперечка, аніж діалог. Не йдеться про пошуки істини чи порозуміння, консенсусу – і Сократ, і Феоген відбивають, чи ігнорують взаємні аргументи один одного. І тут Ю. Мушкетик застосовує сюрреалістичний засіб, щоб ввести елемент ірраціональності в доволі банальний за змістом словесний марафон. Феоген на якусь мить відволікся від розмови, він, як жива істота, ще не втратив здатності зауважувати неповторність миті. А за вікнами будинку сонце схилилось до заходу, його гаряче проміння освітило лице Сократа. Гостю видалось, що ця непомірно велика голова жила осібно од тіла. “Вона все більшала й більшала, накочувалася на Феогена, загрожувала розчавити” [5, с. 51]. Саме під впливом цього моторошного видіння стратег, ледве стримуючи панічне хвилювання, вирікає: “Що ж хочеш ти? Що шукаєш?” [5, с. 51]. Емоційна кульмінація сягає апогею ще й від того, що ця зустріч відбувається не десь там, у “ворожому іншому”, а тут в Афінах, в осерді життєвого світу Феогена. Стратег відчуває, що перед ним стоїть невідома істота, яку він не спроможний зрозуміти. Слова Сократа, які він почув у відповідь, не мають для нього більше жодного сенсу, вони з гуркотом накочувалися на нього, “як важкі кам’яні колеса”: “Я не хочу нічого. Я тільки хочу знати, хто я, хто ти, хто ми всі” [5, с. 51].

Можемо припустити, що Ю. Мушкетик в образі стратега Феогена опосередковано розкриває свій творчий задум, тобто він показує, як високі моральні критерії, ідеї не можливо нав’язати читачеві, вони крок за кроком впливають з розвитку та атмосфери подій. Літературознавець В. П’янов так характеризує цей письменницький засіб: “Це

спонука, залучення читача до активного сприймання порушуваних у творі проблем та поштовх до роздумів” [10, с. 354].

Невдале намагання Феогена зрозуміти таємницю Сократа з особливою яскравістю демонструє третя прикінцева частина оповідання. У ній присутній лише голос філософа, не залишається жодного візуального контакту, оскільки Феоген розмовляє із Сократом у підземеллі в’язниці в абсолютній темряві. Він не бачить філософа, і ця обставина є гіперболізованим знаком його власного затьмарення і неспроможності збагнути іншу людину. Позиція Сократа – поза можливостями його розуміння; востаннє незбагнений афінянин відкинув нагоду врятуватись, спинивши розмову несамовитим “сміхом, схожим на брязкіт пощерблених мечів. Брязкіт падав згори, з боків, котився під нього, аж Феоген мимоволі зіщулився на ослоні” [5, с. 58]. Поведінка Сократа у в’язниці вразила Стратега, він “сидів пришиплений словами до стіни, немов вістрями стріл. Кров прилила йому до обличчя. Серце билося лунко, так лунко, що ті удари, либонь, чув навіть вартовий за дверима. Це був розгром. І розпука, й страх. Це було гірше за те, коли б він, втративши військо, втік з поля бою” [5, с. 59].

Останні рядки оповідання є найвідвертішим зізнанням автора, що загадка Сократа досі нерозгадана: “З ким бився Феоген (й автор оповідання)? Кому програв останню битву? Перед ким склав зброю?” – риторичні запитання зависають у повітрі й не знаходять відповіді. Саме так Юрій Мушкетик робить спробу “будити свідомість читача, націлювати його, якщо не на роздуми, то хоча б на пробудження від сплячки” [10, с. 356].

Образ загадкової особистості античного філософа – “байдужого до грошей, але зовсім не аскета, життєлюбця, запального полеміста, чоловіка тонкого, іронічного, що кпив з багатства, гордині, нецтва” захоплює Юрія Мушкетика” [13, с. 7]. Увага письменника зосереджена на смерті Сократа, адже саме її автор вважає найбільшою загадкою мислителя, відповідь на яку прагне знайти в повісті. Своє бачення цієї трагічної миті в житті філософа письменник обґрунтовує у вступній статті до перекладу роману “Сократ” чеських письменників Йозефа Томана та Мирослави Томанової: “Якби Сократ уникнув смерті, він би сам зруйнував своє вчення, це саме такий випадок, коли цільність вчення і цільність особи філософа невіддільні. Адже це він проповідував безсмертя душі, закликав не боятися смерті” [13, с. 7].

Аналіз творів українських письменників засвідчує намагання кожного з них у власний спосіб досягнути кульмінаційні й драматичні спалахи людської історії, парадоксальність чину унікальних постатей людства таких, як Сократ. Василь Шевчук і Юрій Мушкетик по-різному будують композицію, головну ідею творів, по-своєму розставляють смислові акценти, і, зрештою, творять свого Сократа. В. Шевчук дає змогу читачеві поглянути на світ очима головного героя, побачити, що трагізм філософа зхований не в зовнішніх, соціальних обставинах. Сократ залучений у невидиме для людей змагання з його внутрішнім голосом, який утілюється у двох персонажів – даймонія та оракула. Впадає у вічі, що ці два типажі жодного разу не з’являються у видимих формах, вони присутні немовби за “кадром”, “рамкою”. І читач, і сам Сократ не мають змоги зустріти їх, натомість від цих загадкових дійових осіб з-за “кадру” долинають слова, або окремі репліки, що докорінно, неначе з середини, змінюють Сократа і його

життя. Таким художньо-психоаналітичним прийомом В. Шевчук залучає читача до глибинного співпереживання з античним філософом, відкриває завісу його духовного світу. Зовнішній світ та його катаклізми в такому літературному ракурсі незрівнянно тьмянішими і банальніші за глибоку драму, яку закручує цей нікому нечутний діалог Сократа з даймонієм. Філософ своїми бесідами з афінянами лише підтверджує, думку богів: людина, навіть така духовно досконала, як Сократ, нікчемна перед мудрістю богів. Найвища доступна людині мудрість – зрозуміти і прийняти цю істину, навіть якщо ціною за неї стане людське життя.

Твір Ю. Мушкетика композиційно збудований також на протиставленні двох персонажів. Однак напруга тут єднає звичайну людину – стратега Феогена з надлюдською – Сократом. Спілкування цих двох непокднуваних “світів”, утілених у конкретних людях – земного і трансцендентного, політичного і морального – закінчується повною невдачею і невисловленістю. Хоча твір Ю. Мушкетика закінчується відкритими запитаннями, однак, висновки з нього не настільки прості, як це може видатися. Одним із таких підсумків могло б бути визнання нездатності цілковито “впіймати” людську сутність. Соціальність, якою б вона не видавалась “всепроникною” і “правильною” (як це було в часи Сократа і в сумнозвісних радянські часи) ніколи не зможе повністю підпорядкувати людину. Жодні земні чи людські блага не здатні приспати духовних прагнень людини, її устремління до свободи, правди і любові. Людина завжди залишатиме за собою право відстояти їх, і саме тим подвижницьке життя Сократа бентежить і надихає стільки поколінь нащадків.

Спільним для двох українських авторів є скерування уваги до незбагнених таємниць людської душі й загальнолюдських ідеалів. Образ філософа Сократа скріплює віру в те, що діалог, який ми ведемо зі світом і художнім твором, допоможе глибше пізнати саму сутність буття і досягти розуміння й гармонії з іншими людьми.

1. *Волинський К.* Юрій Мушкетик // Літературне сьогодні. Літературно-критичні статті. К., 1982.
2. *Волинський К.* Юрій Мушкетик // Письменники радянської України Літературно-критичні нариси. К., 1984. Вип. 11. 3. *Гончар О.* На високому рубежі // Літературна Україна. 1989. 16 берез.
4. *Дімаров А.* Веселий любовмудр // Літературна Україна. 1989. 16 берез. 5. *Мушкетик Ю.* Смерть Сократа // Твори: У 5 т. К., 1987. Т. 1. 6. *Мушкетик Ю.* Добро та істина // Літературна Україна. 1976. 12 листоп. 7. *Мушкетик Ю.* Шевченківські лауреати 1962–2001 р. // Енциклопедичний довідник. К., 2001. 8. *Пацук А.* Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка “На склоні віку” // Вісник Львівського університету. Сер. філософські науки. 2005. Вип. 7. 9. *П’янов В.* Пристрасть і правдивість сповіді. Юрію Мушкетика – 70 // Українська культура. 1999. Вип. 3–4. 10. *П’янов В.* З високих вершин // Визначні, відомі й “інші”. Спогади, есеї, нариси. К., 2002. 11. *Рассел Б.* Історія західної філософії. К., 1995. 12. *Сковорода Г.* Вірші, пісні, байки, діалоги, трактати, притчі, прозові переклади, листи. К., 1983. 13. *Томан Й., Томанова М.* Сократ / Перекл. з чеської Д. Андрусів. К., 1979. 14. *Федоровська Л. К.* Романи Юрія Мушкетика: Літературно-критичний нарис. К., 1982. 15. Філософський енциклопедичний словник. К., 2002. 16. *Шевченко А.* Я краплина // Літературна Україна. 1989. 16 берез. 17. *Шевчук В.* Навчитель істини // Під вічним небом. К., 1985.

**THE MAEVTICS OF SOCRATES IN UKRAINIAN LITERATURE
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY
(BASED ON THE STORIES “TEACHER OF THE TRUTH”
BY V. SHEVCHUK AND “DEATH OF SOCRATES” BY J. MUSHKETYK)**

Marta Antoniuk

The Ivan Franko National University in Lviv

The image of the ancient Greek philosopher Socrates is examined in the stories of the Ukrainian writers Vasyl Shevchuk (“Teacher of the Truth”) and Yuriy Mushketyk (“Death of Socrates”). Major attention is paid to the historical circumstances which predetermined the appearance of *maevtics* as an original dialogical perception of Socrates’ truth. The pre-requisites of the revival of interest in the famous philosopher are also tackled.

Key words: dialogue, maevtics, internal voice, “historical person”.

УДК 821.112.2'06.02

НЕОБАРОКОВІ МОТИВИ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Софія Варецька

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: sofka@inbox.ru*

Проаналізовано теоретичні аспекти функціонування необарокової моделі в сучасній німецькій літературі, показано проекцію епохи бароко на сучасну німецьку літературу, її відтворення в художній системі постмодернізму й окреслено естетику необароко. Дослідження ґрунтується на теоретичних працях К. Відаль, Х. Р. де Вентоса, Ж. Ліповецького, Е. д'Орса та аналізі творів сучасної німецькомовної літератури.

Ключові слова: бароко, необароко, постмодерна доба, постмодернізм.

Тенденція до періодичного відтворення діахронічних форм мистецтва, і в окремих напрямках та течіях, і в стилях окремих митців простежується впродовж століть. На це часто звертають увагу теоретики мистецтва, літературознавці, культурологи, письменники, зокрема, У. Еко, Ж. Бодріяр, К. Відаль, Х. Р. де Вентос, Ж. Ліповецький та ін. Серед українських учених, які досліджували і досліджують цю проблематику, слід назвати Д. Чижевського, Д. Затонського, Д. Наливайка та ін. Завдання цієї статті – показати проекцію епохи бароко на сучасну німецьку літературу та відтворення її в художній системі постмодернізму.

Сучасну німецьку літературу щораз більше характеризують ознаки, властиві світосприйняттю людини ХХ ст. загалом: відчуття хаосу, брак гармонії, викривлення простору, нефіксованість часу, песимізм. На основі прямих посилань німецьких письменників до естетичних і світоглядних засад бароко та відтвореного в сучасних текстах перекликання художнього світобачення “катастрофічного” ХХ ст. із світовідчуттям людей бурхливого, воєнного ХVІІ – початку Нового часу, в якому сучасники швидше впізнають себе, ніж у всі інші епохи, у літературі демонструється спроба схарактеризувати складну сучасну непрозору соціально-історичну ситуацію з погляду естетики бароко. “Відчуття близькості, схожості духовної атмосфери періоду розвитку літератури бароко до інтелектуально-психологічного клімату ХХ ст. породжує твори в стилі так званого необароко, пояснює популярність самого слова” [5, с. 70]. К. Відаль, зокрема, пов’язує необарокове світобачення з відчуттям театральності примарності, неавтентичності життя [2, с. 178]. Множинність типологічних виявів бароко в культурі ХХ ст. стимулювало появу терміна “необароко”, який для характеристики сучасного суспільства одним із перших використав іспанський філософ Хав’єр Роберт де Вентос. На його думку, “таке суспільство відзначається відсутністю авторитетного теоретичного обґрунтування, хоча водночас воно неоднозначно про-

тиставляє себе “науковому та ідеологічному тоталітаризму”; воно швидше схильне не до цілісного, а дрібного і фрагментарного сприйняття, до пантеїзму і динаміки, до багатополарності й фрагментації” [2, с. 178] – ці ознаки, які є типовими “морфологічними парами”, свого часу виділив також теоретик Е. Д’орс як типологічні характеристики епохи бароко.

У другій половині минулого століття відбувалися складні неоднозначні процеси переосмислення можливостей і меж людської індивідуальності, людського буття. Постмодерністична людина намагається протистояти стереотипам масового пізнання, яке нав’язується індивідуумові так званою масовою культурою, прагне вирватися із утисків сірої буденності завдяки втечі в сферу особистого життя або ж до тих чи тих форм релігійності, тобто до замкненості, до обмеженого простору, до внутрішньої гармонії. Така трансформація духовного клімату була зумовлена не лише зниженням образу суспільної людини, всеохопним цинізмом, кризовим характером постмодерністичної свідомості, а й відчуттям наближення кінця тисячоліття, що сприяло фрагментації людського буття. Омар Калабрезе назвав цей період “ерою необароко” [11, с. 7], Жан Бодріяр – “системою симулякрів” [11, с. 7], а Жіль Ліповецький – “імперією ефемерного” та “ерою вакууму” [2, с. 178]. Отже, чітко виокремлюється ще одна паралель – бароковий/постмодерністичний світогляд. Естетика необароко представляє сучасну ситуацію постмодерну. “Через тяжіння постмодернізму до багатополарності, фрагментації, калейдоскопічності, його деколи характеризують як необароко. По суті, у ньому можна знайти ознаки всіх, без винятку, естетичних систем”, – вважає І. С. Скоропанова [6, с. 55]. Деякі літературознавці, зокрема, Умберто Еко, Марк Ліповецький та інші, пропонують вважати поняття “необароко” уточнювальним синонімом до постмодернізму [4, с. 57]. З іншого боку, німецький дослідник Тобіас Лемкуль переконаний, що кожна епоха має і свій постмодернізм, і своє бароко. Він припускає, що, можливо, постмодернізм – це модерна назва бароко як метаісторична категорія. Подібні думки можна також простежити в працях українського літературознавця Дмитра Затонського [1], який стверджує, що поява феномену постмодернізму неминуча за будь-якої зміни культурних епох у час, “коли відбувається злам однієї культурної парадигми і виникнення на її уламках іншої” [3, с. 435].

Епоха бароко, починаючи від свого зародження, не мала однозначних пояснень, думок, навіть сталих часових рамок. Деякі дослідники приймали її, інші заперечували її, але вона своєю загадковістю завжди привертала до себе увагу і літературознавців, і письменників. Адже художньо-філософська реальність, яку описує бароко, має значення “неправильності” та “невизначеності”, що, відповідно, виявляє характер зіставлення бароко і з класикою, і з іншими художніми явищами. “Антиномічним є в літературі XVII ст. не лише співвідношення класицизму й бароко, а й внутрішня структура барокового напрямку, протиставлення і контамінація в ньому трагічного й комічного, високого й низового напрямку, бароко “розчарування” (яке охоплює протилежні тенденції містицизму і лібертинажу) і бароко “зачарування” (“ілюзії”)” [7, с. 51]. Попри неоднорідність стилю, різноманітність виявів і тенденцій, можна виокремити деякі характерні риси епохи бароко – це “зображення напружених суперечностей епохи, брак ренесансної впевненості в силі людського розуму та діянь, мотив трагічної приреченості, боротьби

проти зла, зображення страждань і жахів” [3, с. 62]. Ці та інші ознаки, як своєрідне дзеркальне відображення, втілені в сучасних необарокових творах.

Для більшості письменників, які орієнтувалися й орієнтуються сьогодні на бароко, надзвичайно актуальним є деякий відбиток загадковості, дивини, нестійкості бароко як традиції. “І якщо наукові досліді цілком природно намагалися позбавитися від усіляких незрозумілостей, то філософсько-художній образ бароко, який сформувався у ХХ ст., виходить із сутностей невизначеності цього феномену. Бароко заповнює, неначе спеціально підготовлене для нього місце в новому культурному пізнанні; стає назвою для незрозумілого напрямку, руху до чогось співзвучного, до того, що відповідає новій культурі. Бароко чітко виступає “дивною” і надзвичайно життєвою традицією, яка приваблює своєю нестійкістю, незавершеністю, неформленістю” [9, с. 260]. Катастрофічні ускладнення суспільної, економічної, соціальної реальності змушують письменників, філософів, деколи лише за декілька років, змінити своє світобачення, художники перестають мислити по-старому і починають сприймати реалії по-іншому, а ця інакшість, зазвичай, спровокована “зовнішньою ерозією” [8, с. 85]. Для необарокових письменників характерна позиція бунту проти надмірного тягаря авторитетів художньої спадщини попередніх епох, проти нав’язаних кимось стереотипів. Барокове – це все, що відхиляється від норми, а саме постмодернізм побудований переважно на запереченні норми, встановлених правил, певних канонів. Неодмінною ознакою постмодернізму є орієнтація на початковий хаос, який породжує безсистемність, фрагментарність, еkleктичність, різностильовість, пародійність і самопародію. На цьому базується, поміж іншим, спорідненість барокових світоглядних позицій та естетичних засад із постмодернізмом.

Ці тенденції спостерігаються в художніх творах таких німецькомовних авторів, як Гюнтер Грас, Ганс Гені Ян, Губерт Фіхте, Вольф фон Нібельшутц та інших. У творах цих письменників найбільшою проблемою сучасності названо аморальність та безкультурність світу, у якому домінують порожнеча, “незаповненість”, парадокси, що руйнують здорове сприйняття світових стандартів, спотворюють “класичне” бачення світу. Автори вважають, що в суспільстві панує хаос, дисгармонія, симуляція, брехня, легковажність, усе це створює гіперболізовано негативне світовідчуття, крізь призму якого предметом дослідження стають лише “нестабільності”, а існування цілісної особистості ставиться під питання. Людина перетворюється на “негативний простір” (Розалінда Краусс [2, с. 179]) чи “випадковий механізм” (Мішель Серрес [2, с. 179]). Кармен Відаль, розмірковуючи про бароковий характер минулого століття, звертається до метафізичного поняття “складка” (згин, викривлення простору), яке фігурує, на її думку, як символічне значення матеріального і духовного простору. Все зводиться до того, що “світ, збудований на зразок бджолиного вулика, із нерегулярними проходами, у яких процес згортання-розгортання більше не означає просто стиснення-видовження, скорочення-розширення, а швидше деградацію-розвиток” [2, с. 179]. Дослідниця вважає, що “складка” є символом епохи необароко, пояснювальним принципом загальної культурної та політичної дезорганізації світу, де панує “порожнеча, у якій нічого не вирішується, де одні лише ризоми, парадокси, які руйнують здоровий глузд у визначенні чітких меж особистості” [2, с. 179].

Необарокові мотиви особливо яскраво простежуються в багатогранній творчості Гюнтера Граса. Твердження У. Еко: “маньєризм народжується у той момент, коли з’ясується, що у світу немає більше стабільного центра і, що я повинен знайти власний шлях через цей світ, винаходячи в дорозі свою систему посилянь” [4, с. 1] дуже влучно характеризують творчість Гюнтера Граса.

Роман “Бляшаний барабан” (“Die Blechtrommel”, 1959) та повість “Зустріч у Тельзіті” (“Das Treffen in Telgte”, 1979) – яскраві приклади необарокової поетики. Письменник прагне за допомогою пера боротися з насильством панівної ідеології, виступає проти “дискурсу влади”, проти мислення, яке гіпнотизує масову свідомість загальноприйнятними стереотипами. У цих творах переплітаються історичне минуле та сучасна буденність, фантастичне й реальне, фікція і документація. Це поєднується у, здавалося б, непоєдане, це нагромодження і створює неповторний та оригінальний стиль Г. Граса.

Можна виокремити, за Омаром Калабрезе, деякі риси, принципи, які характерні для необароко [11, с. 67].

- Гіперболізація, тобто розмір природних і культурних меж людського буття розтягується у творах до максимально можливих меж. Можна спостерігати своєрідне випробовування на місткість, гнучкість людського світосприйняття, тобто вимальовується гіпертрофована тілесність героїв, як у романі “Бляшаний барабан”, де автор представляє інтимні стосунки між матір’ю та її кузеном у присутності інших членів родини як щось цілком прийнятне. Зображується максимальне викривлення людських почуттів, монструозність персонажів, що стосується, наприклад, головного героя Оскара Мацерата в романі “Бляшаний барабан”, якого автор змальовує, як огидного карлика з надлюдськими можливостями, і який є одночасно і Всевишнім суддею, і Сатаною в одному образі. Г. Грас, поєднуючи реальне з фантастичним, розумне з безглуздим, створює позитивно-негативного героя, який водночас наділений і позбавлений свободи вибору, який порушує проблему й не розв’язує її, який володіє надприродними талантами, але залишається фізично недолугим.

- Естетика фрагментарності, перевантаження деталями. Увага читача в творі досить часто зміщується з цілого на деталі чи на фрагменти, або і на деталі, і на фрагменти одночасно, і навпаки, акцент відразу ставиться на деталях, і вони відіграють важливу роль у творі, стають певною системою. У цьому сенсі показовою є повість “Зустріч у Тельзіті” Г. Граса, де провідною сюжетною лінією є нібито літературна зустріч письменників епохи бароко з конкретною метою, а зокрема, літератори повинні створити маніфест, який закликав би до миру, оскільки в цій закривавленій країні повинні й вони, поети, сказати своє політичне слово. Хоча надмірна увага автора зосереджена лише на одному персонажі, а саме Гельнгаузеніві, який є прототипом барокового німецького письменника Гріммельсгаузена, осторонь не залишаються і з десятків інших барокових письменників. Автор фрагментує не лише літературний текст, а й світову історію, завдяки цьому прийомові читач не сприймає константу як щось незмінне, з’являється альтернативне бачення. Г. Грас, використовуючи зустріч барокових письменників, насправді описує своїх сучасників та друзів, зокрема літературне угруповання “Група 47”. Автор використовує фрагменти, деталі у своїх романах як точки відліку для вибуху емоцій, пристрастей читача.

• Ефект повторень. Повторення одних і тих самих елементів у творі, необов'язково регулярних, приводить до утворення нових розумінь, бачень, деяких сталих проблем, питань. Г. Грас влучно використовує у своїх численних творах ефект повторень, створюючи цікаві, неординарні текстові пасажі. Адже навіть те, що Оскар Мацерат висловлює свої думки не вербально, а завдяки музичному інструментові, а саме барабанові, свідчить про те, що автор свідомо вибирає таку “музичну” конструкцію тексту, оскільки “музична” форма – це повторення, і за своєю структурою, і за передбачуваним сприйняттям.

• Символізм: досить часто використання письменниками і сталих символів, й абсолютно незвичних подається у творах у новому ракурсі, у несподіваному для читача баченні, що створює певний ефект новизни, несподіванки. Г. Грас у романі “Бляшаний барабан” подає цікаву пропозицію уживати цибулю як засіб до створення сліз. Автор вигадує навіть кав'ярню із назвою “Цибулевий погріб”, де німці, які вже не здатні плакати, оскільки їх нічого не розчулює після скоєних злочинів впродовж Другої світової війни, можуть застосувати для цього цибулю. Люди плачуть і розповідають усілякі нісенітниці, так вони нібито знімають із себе провину і досягають ефекту катарсису. Автор використовує цибулю як своєрідний символ сліз, символ очищення. Оскільки Г. Грас не лише талановитий письменник, а й неперевершений художник, то свої твори він ілюструє сам. На титульному аркуші до повісті “Зустріч у Тельзигі” Г. Грас зобразив руку із пером, яка проштовхується, а, можливо, проростає крізь грудку каміння, що могло б символізувати письменницьке слово, яке здатне пробитися крізь будь-які перешкоди. У постмодерністичних творах можна простежити деяку закономірність, коли внутрішня структура і функція барокової емблематики і символіки виступають “як антиномічна гра тотожностей та відмінностей” [7, с. 53].

• Ілюзія хаотичності, тобто домінування неоднорідного тексту. Письменники застосовують такі літературні прийоми, як шматування та нерегулярність як панівні композиційні принципи, які поєднують нерівнозначні та різномірні тексти в єдине ціле, нерозв'язаність поставлених завдань, які утворюють систему лабіринтів і для читача великим задоволенням стає не розв'язання ребусу, а сама загадка, сама проблема. Деколи реципієнта більше захоплює процес, аніж результат. У романі “Бляшаний барабан” порушено багато глобальних проблем, які є актуальними сьогодні для Німеччини: провина німецької нації перед людством, політична дезорганізація світу, руйнація моральних та етичних засад. У цьому романі письменник висловлює свій протест проти масового безумства і мовчазної співучасті. Г. Грас змальовує в романі історію Німеччини початку та середини ХХ ст. своїм оригінальним способом, зокрема, показує, як німецька історія відбивається на житті звичайного громадянина. Особливість віддзеркалювання світової історії в житті німців полягає в тому, що це дзеркало викривлене, zdeформоване і до того ж розбите. “Форма картин із розбитого люстра (в літературній науці її називають фрагментарною формою нарації) подекуди відповідає звичайному плинові людських спогадів, які можуть бути збережені завжди лише в уламках, шматках. Вони залишаються фрагментарними, неповними навіть тоді, коли оповідач намагається записати все згадане в лінійному порядку, одне за одним, в акуратній послідовності” [10, с. 173].

Окрім того, у необарокових творах переважають мотиви порожнечі, відсутності, замкненості, відсторонення від суспільного життя.

Письменники необароко оперують у своїй творчості такими категоріями, як особистість, свобода творчості, естетична влада художника над реальністю. У необарокових творах нестабільні, “розсіяні” форми в результаті створюють ілюзію хаосу – розсіювання уваги приводить не до розпорошення, різномірності, а до утворення нових структур, досить часто стійкіших, ніж ті, що слугували для їхнього утворення. Ця риса необароко відтворюється у пафосі відновлення, зображення реальності. Окрім того, у необароко культивується авторський міф, деколи в парадоксальній формі, а також міфологізація культурних пам’яток і фрагментів, особливо історичних. Для письменників необароко також характерна надмірна естетизація усього, особлива увага до гедоністичних почуттів, одні й ті ж “огидні”, низькі мотиви можна використовувати в протилежних цілях – з одного боку, це возвеличення, а з іншого – моральне приниження. У сюжетах необарокових творів присутній “постійний мотив лабіринту і мандрування ним, насправді, втілює мандрування центра чи, точніше, його семантики; номадний центр оформлює і необарокову стилістику, яка постійно маніпулює поглядами – і в межах усього тексту, і в одному абзаці або й навіть фразі” [4, с. 7].

Тому письменники у своїх творах знову використовують проблематику, літературні засоби та прийоми попередніх епох, вони багато чого видозмінюють і переосмислюють, створюючи нові напрями й тенденції на основі класичних. Завдання філософів, письменників полягає у перегляді сталих понять, законсервованих суджень, концепцій та дефініцій. У сучасному суспільстві людина відчувається самотньою, незахищеною, звідси виникає іманентність і невизначеність, відчуженість індивідуума. Головна проблематика століття, яка відображена у творах, – це розгортання постійно щораз більших обсягів суперечливого розуміння світу, а також пошуки і знаходження нових домінант у розширеній та ускладненій картині реальності. У творах досить часто використовують штучно створені або ж фантастичні сюжети, які своєю нестандартністю висвітлюють буденність у новому, модерному ракурсі й, відповідно, виникають деякі асоціації із добою бароко, “більшість барокових текстів, принаймні на одному рівні, розповідають про власну штучність, а смерть, як знак радикальної відсутності фігурує як інтегральний фактор у бароковій поезиці” [4, с. 1]. Епосі бароко було властиве гіперболізовано негативне світосприйняття, автори тієї доби описують руйнацію особистості під впливом суспільства, безвихідь ситуації, відсутність логіки й організації у політиці та бездуховність мас – це те коло питань, яке намагаються висвітлити і письменники сучасності.

1. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, 2000.
2. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
4. *Литовецкий М.* Леонид Гришович и поэтика необарокко // Новое литературное обозрение. 2002. № 57.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
6. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература // Новая философия, новый язык. СПб., 2001.
7. *Пахсарьян Н. Т.* XVII век как “эпоха противоречия”: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2001.

8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб, 1994. 9. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. 10. Шахова К. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури. К., 2001. 11. Lipowezkyj M. Russian Postmodernism in the 1990s // The Slavonic and East European Review 79: 1 (January 2001).

NEO-BAROQUE MOTIFS IN THE CONTEMPORARY GERMAN LITERATURE

Sofiya Varetska

The Ivan Franko National University in Lviv

The article highlights some theoretical aspects of the functioning of the neo-baroque model in the present-day German literature. It shows the projection of the baroque epoch onto the contemporary German literature and its recreation in the artistic system of post-modernism paying particular attention to the aesthetics of neo-baroque. The research is based on the theoretical studies of K. Widal, Ch. R. de Wentos, Zh. Lipovetsky and E. d'Ors as well as on the analysis of the works of contemporary German literature.

Key words: baroque, neo-baroque, post-modernist epoch, post-modernism.

УДК 821 (73=414/=45)-1/-9].07

ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ В ПРАЦЯХ ТЕОРЕТИКІВ АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Наталія Висоцька

Київський національний лінгвістичний університет
e-mail: vysot@iatp.kiev.ua

У статті порушено проблеми текстової інтерпретації у ракурсі сучасних теорій афро-американської літератури. Висвітлено найновішу тенденцію в дослідженні чорної літератури до формулювання автохтонної критичної теорії, що базується на афроцентричних культурних реаліях, передовсім на тому факті, що тривалий час чорна література функціонувала в усних формах. Обговорено три визначальні підходи, що пропонують власні критичні тропи – “мавпа, що перекривлює” Г. Л. Гейтса, “блюзова матриця” Г’юстона Бейкера, наратив сходження та занурення Р. Степто. Стаття доводить сутнісну гібридну природу всіх трьох понять, що закорінені в євро-американських школах мислення, і це мислення вони модифікують через чорну культурну ідіому.

Ключові слова: афро-американська література, чорна література, чорна культурна ідіома, текстова інтерпретація, сучасна художня література.

Негритянська література, що століттями відбивала/висловлювала своєрідний езистенційний досвід чорних громадян США, набула виразних означувальних рис на всіх рівнях: ідейно-тематичному, структурно-семантичному, поетико-стилістичному. Цей незаперечний факт, на думку деяких сучасних науковців, засвідчує потребу в розробленні окремої теорії афро-американської літератури, а також особливої методології, придатної для аналізу творів негритянських письменників (т. зв. “чорних” текстів). Виходячи з припущення, що всі літературні теорії породжені конкретними текстами і що некоректно відривати теоретичну надбудову від її текстуальної основи та механічно застосовувати до іншого корпусу творів, ці дослідники доходять висновку, що й теорія афро-американського письменства має виростати *зісередини* негритянської культури, ґрунтуватися на тих її типологічних рисах, які зумовлюють, серед іншого, і оригінальність літературної продукції чорних американців. Специфіку цієї останньої визначає історично зумовлене тривале функціонування словесної творчості в неписьмових формах, внаслідок чого категорія “усності” в афро-американській літературі набагато важливіша, ніж у літературах Заходу, де усний етап, що, звісно, стадійно передує письмовому, вже давно залишився у далекому минулому. З цього випливає потреба в такому інструментарії для дослідження текстів, що також ґрунтувався б на усній народній традиції.

Треба зважати і на позанаукові чинники, які посилюють потяг чорних гуманітаріїв до створення “власних” теоретичних шкіл. Адже через тривале домінування в США, в академічних колах також, расистських упереджень, негритянському науковцеві доводи-

лося особливо ретельно “опанувати панську мову” (Г. Л. Гейтс), тобто надбання західної культури, які подеколи сприймалися, принаймні частково, як “чужі”, “нав’язані”, не органічні з погляду позиції самого науковця в універсумі та соціумі. Навіть тепер, коли часи змінилися, засвоєння євро-американських підходів до літературних явищ часто представники етнічних меншин вважають не просто доконечним аспектом професійного вишколу, а “актом набуття влади”, засобом самоствердження у переважно білій науковій спільноті. Відповідно, вкорінене в американській дійсності політизоване сприйняття, здавалося б, суто фахових питань зумовлює реакцію відторгнення, потужний імпульс до альтернативи. “Чи не природно, що ми з підозрою ставимось до дискурсу, в якому чорні є знаками відсутності?” – запитує професор Генрі-Луїс Гейтс-молодший (Henry Louis Gates, Junior), один із авторитетів у галузі афро-американської культурології та літературознавства. – “Чи не повинні ми опиратися принадам традиційної критики та визначати власні критичні напрями всупереч їй?” (1, с. XX). Проте навіть найбільш націоналістично налаштовані дослідники не відкидають сьогодні аналітичного знаряддя, що їх пропонує західна теоретико-літературна думка. Це пов’язано з іще однією особливістю теперішньої ситуації в афро-американській науці про літературу. Річ у тому, що найактивніша генерація її діячів вбачає своє завдання не лише в розробленні автентичної системи літературного аналізу, а й у подоланні надмірної, на їхню думку, соціологічності й самої негритянської літератури, і принципів її інтерпретування, властивих попереднім етапам її розвитку. Серед значної частини афро-американських професійних літературознавців і критиків переважає акцент на тлумаченні тексту як насамперед “лінгвістичної події”. З цього вихідного положення випливають такі: експлікація тексту має спиратися на “докладний текстуальний аналіз”, критики повинні спрямовувати увагу на природу “образної мови чорних” та їхніх “наративних форм”, на “фундаментальні стосунки між формою та змістом” і на “довільні стосунки між знаком та його референтом”. Отже, йдеться, як бачимо, про інтерпретативні стратегії, добре відомі з положень європейської структуралістської та постструктуралістської теорії. Внаслідок цього виникає доволі своєрідний феномен – теоретико-методологічні концепції, які слід, мабуть, визначити як гібридні, оскільки для них характерне, з одного боку, творче опанування найзначніших напрацювань західної лінгво- та філософсько-літературознавчої думки, а з іншого – спроби прищепити їх до власного етнокультурного “дерева”.

Прагнення до зрощування гетерогенних елементів виявляється, зокрема, у підході до проблеми інтертекстуальності, що посідає чільне місце в загальнотеоретичних розробках афро-американських авторів. Як відомо, після того, як наприкінці 1960-х років це поняття впровадила в науковий обіг Ю. Кристева, воно набуло великої популярності як новий спосіб бачення аж ніяк не нового феномену, що існує стільки, скільки й сама література – феномену “зустрічі” двох або кількох текстів, що може відбуватися у різних формах. Те, що кожний новий текст пишеться не в порожнечі, а відкрито або приховано несе в собі знання про все, написане раніш, було зрозуміло задовго до теоретичної концептуалізації інтертексту. Проте поширеність та ступінь усвідомленості процесу “переписування” набули у XX ст. таких універсальних масштабів, що виникла потреба в якісно новому погляді на це явище. Охоче взявши

концепт інтертекстуальності на озброєння, теоретики “чорної” словесності надають йому, однак, виразно афроцентричних рис, ототожнюючи його з привезеною з Африки схемою “поклику та відгуку”, яку вважають за ядро негритянської культурної моделі. Стосовно літератури її розуміють як “формальні відносини, що існують між текстами в негритянській традиції – відносини перегляду, луни, ... антифонності” [2, с. 38], тобто наступності на формальному рівні. Нові твори відтак є “відгуками” на “поклик” попередніх. Зрозуміло, що подібні зв’язки між текстами є й у будь-якій іншій літературній традиції. Зокрема на це твердження, безумовно, вплинуло започатковане Т. С. Еліотом бачення західної словесності як “чогось, що існує водночас, що утворює єдиночасну низку”, що стало загальним місцем теорії минулого століття. Проте наполягається на унікальній ролі міжтекстових взаємин саме в культурній практиці чорних. Ця емфаза похідна із сучасної практики – адже афро-американській писемності кінця ХХ ст. особливо властиве усвідомлення себе як відтинку єдиного процесу, що розпочався ще за часів усного побутування африканського мистецтва слова і тягнеться досі. Узагальнення різноманітних шляхів, якими письменники стверджують свій зв’язок з попередниками, призводить до наголосу на інтенсивності переживання негритянської літератури як нерозривної лінії, що виявляється, за словами критика, “у напруженій інтертекстуальності сучасних творів” [3, с. 211]. Отже, вносяться помітні корективи до бартівсько-крістевського розуміння інтертекстуальності як всеохопного процесу або до риффатерівського “мовного Всесвіту”, який хоч і не повністю, але значною мірою обмежується в авторів, про яких йдеться, цариною афро-негритянської культури.

Водночас сама ідея інтертекстуальності набуває відчутно автохтонних рис завдяки запропонованому Г. Л. Гейтсом афрогенному образу “мавпи, що перекирлює” (signifyin(g) monkey). Це давній персонаж негритянського фольклору, що неодмінно здобуває перемогу над сильнішими тваринами завдяки своїй спритності, хитрості та – насамперед – вправності в словесних двобоях й сутичках. Його вибір на роль центрального тропу афро-американського критичного дискурсу пояснюється тим, що “перекирлювання” (signifying) – це, на думку Гейтса та прихильників його теорії, суто національно-етнічний варіант інтертекстуальності, що має джерела в африканському духовному Всесвіті. Адже родовід “мавпи”, присутньої у фольклорі не лише чорної Америки, а й усього Карибського басейну, ведеться від бога-трикстера народу йоруба, що має найрозвиненіший пантеон, – Ешу-Елегбара. Саме він – “охоронець роздоріжжя, майстер стилю та стилосу”, посередник між богами та людьми, що передає мешканцям землі божественну волю, тобто африканський “колега” Гермеса, стає в негритянській парадигмі символом літературного критика. Відтак виникає потреба замінити герменевтику як вивчення методологічних принципів інтерпретації її афроцентричною відповідністю. Щодо “перекирлювальної мавпи”, вона посідає чільне місце в риториці, оскільки “перебуває на полях дискурсу, завжди граючи словами, завжди граючи значеннями, завжди втілюючи неоднозначності мови; ...це наш троп повторення та ревізії...одночасного повторення та перевертання, яке вона здійснює одним стрімким дискурсивним актом” [4, с. 52]. Поняття “сигніфікації/перекирлювання” в народній традиції не піддається однозначному визначенню – це і переспів, і повторення із змінами чи навіть з протилежним знаком, і пародія, і вербальна гра. За Р. Абрахамсом, автори-

тетним знавцем негритянського фольклору, це мовна поведінка, яка потребує вміння натякати, умовляти, брехати та говорити навколо предмета, так і не доходячи до суті. Іншими словами, це “різноманітні аспекти глузливої поведінки” [5, с. 54]. К. Мітчелл-Кернан наголошує, що “сигніфікація” може бути тактикою у словесній дуелі, а також “засобом кодування інформації, що містить здебільшого елемент непрямого висловлення” [6, с. 315]. Водночас на це специфічно-негритянське розуміння “сигніфікації” накладається значення цього терміна в сучасній лінгвістичній та літературознавчій теорії, завдяки чому він перетворюється на полісемантичну сполучну ланку між далекими сферами соціальної практики, схрещення яких, на думку дослідників, вельми плідне для розвитку афро-американських студій. Отже, відходячи від традиційного уявлення про історію афро-американської літератури як ідейно-змістовну тяглість, реформатори від літературознавства наполягають на текстуальності свого підходу, представляючи розвиток цієї літератури як “формальну сигніфікацію”, “форму критичної пародії, повторення та інверсії”, що визначає співвідношення між текстами всередині традиції. Наголошуючи на ролі спадкоємності, вони долають характерну для сучасної критичної думки антиномію між риторичним та герменевтичним аналізами. Таку тактику можна пояснити і внутрішньою потребою афро-американської спільноти в культурному самоусвідомленні, і бажанням протиставити безперервному ланцюгу західної літературної традиції так само “безперервну” низку творів уже негритянських авторів.

Дещо іншу систему координат для інтерпретації афро-американських текстів висуває ще один знаний культуролог та літературний критик, Г'юстон Бейкер (Houston Baker). Основна робоча гіпотеза дослідника полягає в тому, що “афро-американська культура – це складне, рефлексивне явище, що має відповідний вираз у блюзі, який розглядають як матрицю” [7, с. 3]. Отже, Бейкер пропонує накладання саме блюзової змістовно-формальної “сітки” на текст, щоб виявити в ньому суто національні структури та тропи. Звичайно, Бейкер – не перший і не останній з осмислювачів негритянського духовного життя, які звертали увагу на надзвичайно важливе місце в ньому музичних форм, що було зумовлене історично, а також мало й іманентні культурно-психологічні підстави. Починаючи з У. Дюбуа, який назвав музику чорношкірих “єдиним правдивим виразом суму, відчаю та надії народу” [8, с. 339], багато дослідників наголошували на її визначальній ролі в самовираженні чорних американців, що в екстремальних випадках супроводжувалося навіть запереченням легітимності літератури, зокрема, жанру роману, який оголошували витвором білої буржуазії, не органічним для негритянського художнього мислення. У поміркованих авторів проведення паралелей між музичними та літературними творами стало поширеним прийомом аналізу, яким деколи зловживають – як напівжартома зазначає один науковець, “якщо не знаєш, що сказати про твір, кажи, що він походить від блюзу”. Це спричинило зворотну реакцію – деякі вчені (Ф. Гізін, Г. Спіллерз, А. Портеллі) виступають проти не завжди виправданих музично-літературних аналогій. Проте справді глибока спорідненість між двома видами мистецтва не піддається сумніву. Її коріння слід шукати в такій особливості африканського музичного стилю, як “найглибший зв'язок з мовленнєвими інтонаціями та тембрами” [9, с. 89], пов'язаним із специфікою африканських мов з їхнім розвиненим інтонуванням.

Сучасні дослідники прагнуть піти далі від простої констатації близькості між літературою та музикою; вони придивляються до конкретних шляхів, якими вона йде в різних жанрах. Наприклад, Ст. Гендерсон називає такі засоби використання негритянськими поетами їхнього музичного спадку, як застосування текстових та музичних структур джазу та блюзу, алюзії на музикантів і їхні твори, розуміння природи вірша як основи для імпровізації, а також особливе ставлення до власних переживань, яке асоціюється з блюзом [див. 10]. Розвиваючи ці ідеї, Ш. Е. Вільямс зіставляє сучасну афро-американську поезію та блюз за ознаками функції та структури і виявляє в них багато спільного, зокрема, у динаміці особистого та групового досвіду. Поет, як і виконавець або автор блюзу, поділяє із своїми слухачами/читачами певну соціальну реальність – “індивідуальне висловлення завжди виступає в контексті спільного переживання” [11, с. 127].

Гейл Джонс, зі свого боку, намагається систематизувати варіанти присутності музики в романі. Там, гадає вона, “джаз може вплинути на тему/концепцію та символіку тексту; прямо виявлятися у виведенні джазового героя або мати стилістичні наслідки. Прагнення письменника відтворити музичні ритми чи натякнути на них може мати вияв у джазоподібній гнучкості та плинності тексту, може відбитися у прозових ритмах (на рівні слів, рядків, абзаців, всього тексту) у вигляді нехронологічної синкопованої послідовності, певного темпу чи швидкості” [12, с. 200]. Крім того, “джазове відчуття” може також виникнути з гри голосів, які імпровізують на основні теми чи мотиви тексту. Такий близький до джазу текст може видатися алогічним та асоціативним через свої складні гармонії і зовнішні структури. Очевидно, що ці спостереження аж ніяк не обмежуються суто негритянською прозою, оскільки література ХХ ст. знає різні національні версії “джазових” романів. Однак йдеться про типологічну ознаку саме афро-американської літератури, де ця модель досить поширена.

Привабливість бейкерівського підходу для молодого покоління літературознавців полягає у поєднанні досить традиційного наголосу на первинності музики з новітніми теоретичними пошуками, зокрема, з твердженнями “археології знання” М. Фуко та ідеологічними побудовами популярного в радикальних наукових колах США марксиста-деконструктивіста Ф. Джеймсона.

Точкою відліку ще в одній концепції, яка належить Робертові Степту (Robert Stepto), є постулювання нерозривної єдності між потягом чорних американців до свободи та до письменності, що творить, на думку дослідника, “переджанровий міф” американських негрів. Як видно, Степто відштовхується від класифікації Н. Фрая, доповнюючи його чотири прегенеричні елементи п’ятим, суто національним – ще один приклад поєднання західної та афроетнічної думки. Дослідник має на це історичні підстави. Адже в колоніальній європейській та рабовласницькій американській практиці письму надавали привілейованого статусу як засобів встановлення та утримання влади над іншими народами. Наявність письмової традиції з давніх часів вважали в європоцентричній системі цінностей ознакою вищості тієї чи тієї цивілізації. За словами Б. Джонсон, “графоцентризм історично сприяв уярмленню та експлуатації неєвропейських народів” [13, с. 47]. У Новому Світі відсутність письмової традиції у чорношкірих закріпилася внаслідок швидкого усвідомлення білими небезпеки, що причаїлася

у нібито безневинному вмінні рабів читати й писати – адже воно вибивало фундамент з-під важливого доказу неповноцінності темношкірої раси, а, отже, й “природності” рабства. Крім того, письменність відкривала перед неграми нові обрії, і вони це також швидко зрозуміли, або, принаймні, інстинктивно відчували. В цій ситуації яскраво виявилася взаємозалежність між інституціоналізованою владою та владою над дискурсом, яку невпинно демонструє в своїх працях М. Фуко. “На перший погляд, – пише він, – промова здається безвинною річчю, проте накладені на неї заборони напрочуд швидко викривають її зв’язок із бажанням та владою” [14, с. 6–7]. Внаслідок цього в афро-американському досвіді формується та стверджується “нерозривний зв’язок... між письменністю та свободою” [15, с. IX]. Механізм його дії легко простежити на відомому епізоді з автобіографії Ф. Дугласа (1845). Колишній раб, який став після звільнення полум’яним борцем за свободу та освіту негрів, згадує, що добра хазяйка почала вчити його грамоти, а чоловік суворо заборонив їй це не лише як протизаконне, а й як небезпечне. Юний Фредерик почув та запам’ятав його міркування – “якщо навчити цього негрита читати, не можна буде його втримати. Він ніколи не зможе бути рабом. Він одразу стане некерованим, втратить будь-яку користь для власника, і йому самому це користі не принесе, лише шкоди завдасть. Він стане незадоволеним та нещасним”. Ці слова звучать для раба як відкриття – він, нарешті, збагнув одне з джерел “влади білих над чорними”. “Від цього моменту,” – закінчує Дуглас, – “я зрозумів шлях з рабства до свободи” [15, с. 274–275]. Повторюваність такої схеми в афро-американському досвіді привела до висновку про її парадигматичність. Біля джерел негритянської літературної традиції стоять “оповіді рабів”, створювані насамперед як акт боротьби автора та його одноплемінників (оскільки за індивідуальним оповідачем у них завжди стоїть досвід чорної спільноти) за право вважатися людьми.

Отже, саме цей “переджанровий міф” лежить у підґрунті двоскладової моделі афро-американської оповіді, яку розробив Р. Степто і до котрої входять наратив “сходження” (ascent) та наратив “занурення” (immersion), кожному з яких відповідає певний тип “письменності” [див. 16]. У першому з них поневолений чорношкірий вирушає у ритуалізовану подорож до реальної або символічної Півночі, під час якої він досягає вищого ступеня і свободи, і писемності. Цей тип оповіді традиційно закінчується облаштуванням протагоніста в найменш пригноблювальній суспільній структурі, що є в межах цього наративу. Шлях туди супроводжується для героя відмовою від родинних та громадських зв’язків, що існують у найбільш пригноблювальній структурі; це призводить до його самотності або навіть відчуження. Така ситуація творить зворотний наратив – “занурення”, тобто ритуалізованої подорожі до реального/символічного Півдня, де протагоніст шукає вже іншої, племінної “писемності”, здатної подолати його самотність. Наратив занурення закінчується майже парадоксально – герой опиняється всередині найбільш пригноблювальної соціальної структури, але відчувається вільним завдяки тому, що здобув або повернув собі “племінне знання”. Ця модель, розроблена в розвідці Степто “З-поза завіси” (1979), виявилася досить плідною для аналізу афро-американського дискурсу, бо дає ключ до значної кількості і більш ранніх, і сучасних творів. Є й спроби її подальшої модифікації. У дисертації 1990 р. Дж. Раян розширює символічну географію Степто афроцентрич-

ною перспективою, запропонувавши ще два напрями – нарратив розсіяння (*dispersion*) та нарратив повернення (*recuperation*), пов'язані вже з рухом від або до реальної чи уявної “Африки”. В такий спосіб “афро-американізації” піддаються інтерпретаційні засади сучасної наратології.

Концепції всіх трьох науковців – Г. Л. Гейтса, Х. Бейкера, Р. Степто – мали великий вплив на літературний процес Афро-Америку, а їхні центральні конструкти посіли чільне місце не лише в спеціальних наукових, а й в художніх текстах.

Як легко було помітити, попри орієнтованість науковців на автохтонні моделі у підходах до інтерпретації тексту, принципова гібридність та еkleктизм їхніх теорій впадає у вічі. Виклади ґрунтуються на солідному підмурівку євро-американської філософії та культурології, що ніби “розбудовується” і набуває нових рис завдяки афро-американській культурній ідіоматиці. Такий самий конгломерат характерний для розроблення й інших актуальних теоретичних питань, скажімо, співвідношення “усного” та “письмового” в культурі чорних американців, або феміністичного проекту, який щодо чорних жінок пропонують називати “вуменістичним” (термін відомої письменниці Еліс Вокер). Отже, хоча б як парадоксально це виглядало, літературно-критична думка афро-американців сподівається “відійти від європоцентричного поняття ієрархічного канону текстів, створених, здебільшого, білими чоловіками, і сприяти появі та розвитку справді порівняльного та плюралістичного розуміння літератури як інституту” (Г.-Л. Гейтс) за допомогою того ж самого аналітичного арсеналу (пост)структуралізму та деконструктивізму. Проте парадоксальність ця лише позірна – адже передумови до такого повороту закладені в сутності деконструктивістського методу, пафос якого не може не бути близький до культурної групи, що довго виборювала право на “висловлення” у домінуючому дискурсі. Адже вектор деконструктивізму спрямований на розвінчання західноєвропейської метафізики з її “онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризмом”, яка ґрунтується, на думку його adeptів, на бінарних опозиціях. До всіх цих “центризмів” можна з повним правом додати і “європоцентризм”, оскільки йдеться про обмеженість саме західної раціональної думки. Одним із важливих етапів деконструювання структури нашого розуму, що ставиться сьогодні під сумнів як неадекватна, є, за твердженням Ж. Дерриди, “фаза перевертання”. Адже між опозиціями існують стосунки силової ієрархії – отже, “деконструювати опозицію – означає спочатку в деякий момент перевернути ієрархію” [17, с. 64]. Зважаючи на політико-ідеологічні наслідки такого акту, зрозуміло, чому цей напрям мав імпонувати історично маргіналізованим секторам західної цивілізації. “Підривна” спрямованість деконструктивізму, про яку свідчить його назва і яка є чи не найхарактернішою ознакою цієї школи мислення, не могла не приваблювати “знедолених світу” (Ф. Фанон). Постійне тяжіння до децентралізації, до ніби необов’язкових складників дискурсу, що відкривають його неоднозначну сутність через дискредитацію поверхових тверджень дають підстави поєднувати таку техніку з положеннями радикальних ідеологій та рухів, зокрема, марксизму, фемінізму та постколоніальної критики (праці Т. Іглтона, Г. Ч. Співак, Ф. Джеймсона, Е. Саїда та інших). Отже, орієнтованість афро-американського літературознавства саме на цю течію цілком природне, особливо з огляду на її й досі неабияку популярність в академічному середовищі США.

Проте негритянська гуманітарна спільнота неоднозначно ставиться до надто широкого застосування деякими її представниками ускладненого критичного апарату. Їхнє намагання відійти від традиційних параметрів сприйняття афро-американської літератури як публічного виступу, спричиняє стурбованість щодо можливого послаблення суспільної ангажованості негритянського письменства, побоювання, що літературна теорія перетворюється на абстраговану від реальності словесну гру. Час до часу з цього приводу спалахують дискусії на сторінках періодики. На одній з них професор Чиказького університету Дж. Джойс звинуватила Г. Л. Гейтса, Х. Бейкера та їхніх послідовників у запозиченні лінгвістичної системи та способу світосприйняття, яке її супроводжує, із структуралізму та постструктуралізму, що призводить, на її думку, до відчуження між чорними літераторами та їхніми читачами. “Псевдонаукова”, за її висловом, мова цих авторів притуплює їхню сприйнятливість до “реальностей чуттєвої, комунікативної функції мови”, а підхід до літературних явищ не відповідає традиційній ролі афро-американських критиків як “больової точки” (“point of consciousness”) свого народу [18, с. 340]. До неї приєднався Н. Гарріс – він вважає, що ці критики займаються “новим формалізмом”, який спотворює літературу, що розглядає”, бо не зосереджує належної уваги на суспільно-політичних засадах негритянської літературної тяглості [19, с. 39]. Якоюсь мірою ці аргументи перегукуються з твердженнями Е. Саїда, хоч його зауваження не адресовані представникам тієї або тієї етнічної групи. Він пише про загальний стан теоретичного осмислення літератури в США, і вважає його незадовільним саме через “теологічність”, тобто набуття рис своєї рідної “наукової релігії”, до якої мають доступ лише посвячені. Вузькофаховий жаргон та занадто відірвані від соціальної конкретики теоретичні емпіреї втратили значення для переважної більшості читачів літератури, а відтак звелися до внутрішньоцехових обговорень та сутичок. Засобом змінити ситуацію Саїд вважає розгляд тексту в мереживі всіх суспільних та культурних зв’язків, причетних до його появи на світ [див. 20]. Критики, що користуються інструментами, розробленими в рамках західної цивілізації, не вбачають парадоксу в їхньому застосуванні для її розвінчання та для тлумачення афро-американських текстів, оскільки, з їхнього погляду, у новому контексті самі ці інструменти переосмислюють та трансформують. Дискусія набула нового виміру в недавніх публікаціях, позначених більшою відкритістю та визнанням культурної множинності “чорних” текстів – і художніх, і теоретико-критичних (розвідки С. Аделл, К. Г. Вернера, нові роботи Г. Л. Гейтса).

На мою думку, етнолітературознавство в його афро-американському варіанті дає дослідникам негритянської літератури корисні інструменти та робочі методики і для інтерпретаційного, і для інших можливих підходів до текстів. Як таке воно заслуговує на увагу, як одна з барв у розмаїтій теоретико-літературній палітрі сьогодення. Проте навряд чи йдеться про цілісну альтернативну теорію літератури. Можна розглядати це явище під кутом зору загальних мультикультурних процесів, полем дії яких є сучасна Америка. Балансуючи між надмірним “універсалізмом” та беззастережним сепаратизмом, теорія афро-американської літератури виходить на рівень усвідомлення та прийняття того факту, що рушійну силу цієї останньої утворює взаємодія різнорідних культурних імпульсів, яка потребує так само плюралістичних моделей її розуміння та інтерпретації.

1. *Gates H. L., Jr.* Figures in Black. Words, Signs and the “Racial” Self. N.Y., 1987.
2. Afro-American Literary Study in the 1990s / Ed. H. A. Baker, Jr, P.Redmond. Chicago & L., 1992.
3. Afro-American Writing Today. An Anniversary Issue of the “Southern Review” / Ed. By J. Olney. Baton Rouge & L., 1989.
4. *Gates H. L., Jr.* The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism. N.Y., 1988.
5. *Abrahams R. D.* Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia. Chicago, 1970.
6. Rappin’ and Stylin’ Out: Communication in Urban Black America / Ed. by T. Kochman. Urbana, 1972.
7. *Baker H. A.* Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory. Chicago, 1984.
8. *Dubois W. E. B.* The Souls of Black Folk // Three Negro Classics. N.Y., 1965.
9. *Конен В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. 2 изд., доп. М., 1965.
10. *Henderson S.* Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References. N.Y., 1973.
11. *Williams Sh. A.* The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry // Chant of Saints. A Gathering of Afro-American Literature, Art and Scholarship / Ed. by M. S. Harper, R. B. Stepto. Urbana; Chicago; L., 1979.
12. *Jones G.* Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature. Cambridge, Mass., 1991.
13. *Johnson B.* Writing // Critical Terms for Literary Study / Ed. by F. Lentricchia and Th. McLaughlin. Chicago and L., 1990.
14. *Фуко М.* Правила промови: Пер. з франц. К., 1993.
15. The Classic Slave Narrative / Ed. and with introd. by H. L. Gates, Jr. N.Y., 1987.
16. *Stepto R. B.* From Behind the Veil : A Study of Afro-American Narrative. Urbana, 1979.
17. *Деррида Ж.* Позиції: Пер. з франц. К., 1994.
18. *Joyce J.* The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism // New Literary History. 1987. Winter 27.
19. *Harris N.* “Who’s Zoomin’ Who”: The New Black Formalism // Journal of the Midwest Modern Language Association. 1987. 20. No. 1.
20. *Said E.* The World, the Text and the Critic. Cambridge, Mass., 1983.

THE PROBLEM OF TEXT INTERPRETATION IN THE WORKS OF AFRICAN AMERICAN LITERATURE THEORISTS

Nataliya Vysotska

Kyiv National Linguistic University

The article addresses the issues of text interpretation as they are dealt with in contemporary theories of African American literature. It highlights the present-day tendency in Black literary studies towards formulating an autochthonous critical theory rooted in Afro-centric cultural realities, primarily Black literature’s lasting functioning in oral forms. Then it proceeds to discuss three influential approaches that offer their own critical tropes – H. L. Gates’ “signifyin(g) monkey”, H. Baker’s “blues matrix” and R. Stepto’s narratives of ascent and immersion. The analysis confirms the essentially hybrid nature of all the three concepts that are rooted in the Euro-American schools of thought whose provisions they modify by means of Black cultural idiom. The paper concludes with the emphasis on the basically pluralistic character of both African American fiction of today and ways of its critical interpretation.

Key words: African American literature, Black literature, Black cultural idiom, text interpretation, contemporary fiction.

УДК 821.112.2'06-32.09:82-93

ЗМІНА КОМУНІКАТИВНОЇ ПАРАДИГМИ В НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ ОПОВІДАНЬ “СІРІ ТА ЗЕЛЕНІ ПОЛЯ” УРСУЛИ ВЕЛЬФЕЛЬ)

Уляна Гнідець

*Львівський національний університет імені Івана Франка
svitlit@franko.lviv.ua*

Розглянуто зміну комунікативної парадигми, яка відбулася в німецькій літературі для дітей та юнацтва в 60–70-х рр. ХХ ст. На прикладі збірки оповідань “Сірі та зелені поля” (1970) відомої німецької письменниці для дітей Урсули Вельфель показано ускладнення внутрішньо-текстової комунікації, яке передбачає читача-дитину/підлітка в ролі рівноправного комуніканта.

Ключові слова: комунікативна парадигма, емансипація літератури для дітей та юнацтва, внутрішньо-текстова комунікація, читач-дитина/підліток – рівноправний комунікант.

Від кінця 60-х років у німецькій літературі для дітей та юнацтва набуває ваги тенденція до посилення соціальної критики, яка, проте, реалізується через докорінно змінений образ дитинства, в якому діти поряд із дорослими одержують рівні права та пошану. Цей процес емансипації дитинства, що посилюється в 70-х роках, настільки суттєво реформував літературу для дітей та юнацтва, що уможливив зміну літературної парадигми. З цього приводу розгортається широка дискусія, в якій беруть участь такі провідні німецькі літературознавці, як Клаус Додерер, Мальте Дарендорф, Біргіт Данкерт, Карстен Ганзель, Гергард Гас, Горст Гайдтман, Бетіна Гурельман, Марія Люп, Карин Рихтер, Ганс-Гайно Еверс та Вільгельм Штефенс. Майже всі ці вчені, за винятком Вільгельма Штефенса, розглядали і пояснювали ситуацію змін у літературі для дітей та юнацтва в соціально-історичному контексті, наголошуючи на дедалі більшому впливові засобів масової інформації.

Відповідно до цієї зміни культурної парадигми, основною властивістю якої є відкритість, з'являється низка творів для дітей та юнацтва. Цей період в історії літератури для дітей та юнацтва німецькі літературознавці (К. Додерер, а згодом і Г. Г. Еверс) виокремлюють як період появи антиавторитарних художніх текстів. Серед них яскравими прикладами є твори таких відомих німецьких письменників, як У. Вельфель, К. Нестлінгер, П. Гертлінга, М. Енде, Ю. Шубігера та ін., які фактично спричинили “вибух” нової літератури для дітей та юнацтва.

Німецький літературознавець Г. Г. Еверс розглядає цю тенденцію як “другу” або “іншу” [5, с. 260–262; 6, с. 16] модерністичну течію у літературі для дітей та юнацтва. Особливістю першої, на його думку, є те, що в центрі уваги автономно перебуває світ дитини: “автономія дітей як дітей” [5, с. 258]. Багатство цього світу – це вільний простір гри, який насправді існує поза межами реального суспільства (прикладом є твори

Е. Кестнера) або образ архаїчної фантазії та світу казки (наприклад, в О. Пройслера). Письменники “першої” модерністичної течії, як стверджує Г. Г. Еверс, постійно зосереджують свою увагу на особливому місці дитини, на її особливих правах поза реальними соціополітичними умовами: “наприклад, право вірити в чудо, право на власний простір існування поза межами суспільства та ін.” [5, с. 262].

Романи для дітей, написані до 70-х років, у яких, попри педагогічно-дидактичні настанови, центральне і самодостатнє місце посідають діти в дорослому середовищі, вказують на те, що вже в цих творах закладено підвалини для емансипації літератури для дітей та юнацтва: на тематичному рівні – як процес визнання дитини/підлітка індивідуумом, а на структурному – як процес переймання літературою для дітей та юнацтва загальнолітературної жанрової різноманітності. Наприклад, Е. Кестнер уже у 20–30-х роках ХХ ст. започатковує розвиток реалістичного роману для дітей та юнацтва віком від 10 до 14 років. У “Крихті та Антоні” (1931) Е. Кестнера, окрім того, що чітко висловлено позицію автора, наприкінці кожного роздуму до читача поставлено запитання, яке відкрите, або пропонує неоднозначну філософську думку. В самому кінці читачеві має стати зрозуміло, що насправді не все відбувається і закінчується так добре, як у книжці, а те, що треба змінити в суспільстві, може змінити лише людина, яка зростає. Новаторським моментом структурування є виведення педагогічних роздумів поза сюжетом історії: “Коментарі на рівні оповіді, які в більшості романів для дітей Кестнера належать оповідачеві в нарративному тексті, у цій книжці вміщені поза нарративною структурою розказаного. Завдяки цьому вони формально набувають особливої ваги. Вони чіткіше сформульовані й не заважають протіканню нарративної оповіді” [17, с. 194].

Новатором виступає й О. Пройслер, який у 50–60-х роках появою творів “Маленький водяник” (1956) та “Маленька відьмочка” (1957) започатковує структурно-ускладнену систему оповіді, яка дає підстави німецьким літературознавцям виділити роман для дітей віком до 10 років: “Конгеніальним способом авторові вдалося інтегрувати структури та теми казки в роман для дітей і тим полегшити дитячому читачеві перехід від коротких форм оповіді казки до дещо довшого прозового тексту” [14, с. 49].

Отже, у цих творах уже закладено ідею наголошення на автономній індивідуальності дитини. Діалогічна природа дискурсу в таких текстах передбачає ускладнений комунікативний акт з реципієнтом-дитиною/підлітком. Це свідчить про те, що модерністична течія у дитячій та юнацькій літературі виникла ще на початку століття, але свого розквіту та втілення набула в 70-х роках. Саме ці зміни літературної парадигми зафіксовані в сучасній німецькій критичній думці. Очевидно, саме їх має на увазі Г. Г. Еверс, коли виділяє “другу” модерністичну течію. Саме поняття модернізму зобов’язує проаналізувати твори для дітей та юнацтва з погляду запровадження в них модерністичних ідей. Йдеться про момент індивідуалізації дитини, що й дає змогу дослідникові виокремити дві модерністичні течії: по-перше, виокремлення дитини, дитячого світу, відокремлення її світу від світу дорослої людини; по-друге, зосередженість на особистості дитини, на світоглядному рівні її сприйняття. Втручаючись у дискусійне поле критики щодо цих питань, варто зазначити, що, розділяючи цей процес на етапи, слід пам’ятати про його єдність, неперервність, свідченням чого є індивідуалізація дитини вже на початку століття, наприклад, у творчості Е. Кестнера та А. Лінгрена.

Ускладнення внутрішньо-текстової комунікативної структури в літературі для дітей та юнацтва спостерігаються у повному обсязі в текстах, написаних у 70-х роках і далі, але, як видно, тенденції розвитку цього процесу закладені в літературі раніше.

Від кінця 60-х років, особливо в соціологічних дослідженнях, відчутно поширюється увага до процесу емансипації, який у теорії педагогічної комунікації стосується передусім здібностей, “раціонально та самостійно переймати інформацію, відстоювати думку і, де це можливо, застосовувати її” [13, с. 41]. Під впливом технічно-індустріального розвитку суспільства цей процес швидко набуває обертів. Наслідком цього є те, що сучасні німецькі літературознавці розглядають літературу для дітей та молоді переважно як медійний засіб на рівні всіх інших засобів масової інформації. Наприклад, Б. Гуррельман звертає увагу на те, що, “діти ростуть сьогодні в аудіовізуальному та мультимедійному середовищі... Вони хочуть користуватися всіма засобами масової інформації, і найновішими передусім... В ансамблі всіх інших засобів масової інформації книжка надалі є вагомим провідником дитинства” [11, с. 11]. Подібну думку висловлює й інший німецький літературознавець Г. Гайдтман: “Література для дітей та юнацтва – це не більше і не менше, аніж сегмент літературно-медійної структурованої дитячо-юнацької культури” [10, с. 14].

Зрозуміло, що суспільний розвиток здійснює надзвичайно великий вплив на літературу взагалі й на літературу для дітей та юнацтва, зокрема. Це стає особливо відчутним і набуло особливих форм у 70-х роках. Дотримуючись історично-соціологічного підходу, Г. Г. Еверс називає цей процес “емансипації” у дитячій та юнацькій літературі “процесом дорослішання” [8, с. 6]. У більшості праць на цю тему він розгортає таку перспективу для літератури для дітей та юнацтва: “Усунення або зникнення меж, згідно з моїм діагнозом, здійснюється переважно на двох фронтах: з одного боку, на межі літератури для дітей та юнацтва та літератури для дорослих, з іншого – поміж літературою для дітей та юнацтва та аудіовізуальними засобами інформації” [7, с. 12]. Він також констатує, що “...нова література для дітей та юнацтва перестала, з огляду на літературний метод та жанрову диференціацію, бути самостійною літературою. Стосовно літератури для дорослих вона більше не є *іншою* літературою” [7, с. 16]. Тим він підтверджує, що стилістично, структурно і стратегічно літературу для дітей та юнацтва не слід виділяти як специфічну ланку загального літературного дискурсу. Позиція Еверса викликала дискусію у колі німецьких дослідників. З цього приводу М. Дарендорф навіть звинуватив Г. Еверса у “фагалізмі” [1, с. 41], прагнучи у своїх педагогічно-дидактичних дослідженнях виділяти літературу для дітей та юнацтва як особливу. Сам М. Дарендорф розуміє процес емансипації 70-х років як “*Enttabuisierung*” [2, с. 15], тобто “розкріпачення” літератури для дітей та юнацтва, зняття “табу” в художньому посланні. Він стверджує, що література для дітей та юнацтва звільняється від педагогічно-дидактичних методів та цілей, які застосовували раніше і які переважали, і стає автономною та самодостатньою.

Аналіз більшості останніх досліджень та публікацій, у яких розглянуто питання про зміну парадигми в літературі для дітей та юнацтва, засвідчує, що німецькі літературознавці надають перевагу передусім соціально-історичному підходові. Прикладом внутрішньо-текстуального аналізу є праці В. Штефенса, Е. Зайберга, Б. Кюммерлінг та

ін., які показують, що дидактичну функцію літератури для дітей та молоді витіснено на задній план наративною функцією: “...Зміна дитячо-культурної парадигми, відображена в сучасному романі для дітей, має часово-діагностичне значення, тому що трансцендентована множинність міркувань щодо оновленого життя дитини сьогодні, тобто зміненого дитинства, стала взагалі можливою лише завдяки інтеграції найновіших літературно-естетичних засобів. До них належить виокремлення персоналізованої оповідної ситуації та оповіді від першої особи однини, чіткіше та докладніше формування непрямой мови і внутрішнього монологу, наближення до зображення потоків свідомості, розгортання подій за допомогою багатьох оповідних голосів, оперування багатьма часовими рівнями і розрив хронологічної лінійності, щоб назвати хоча б найсуттєвіші наративні структурні елементи, які сьогодні є в дитячо-літературних текстах” [16, с. 207–208]. Суттєві зміни відбуваються і в самому процесі спілкування між дорослим адресантом і дитячим адресатом, оскільки суспільно-культурна ситуація спричинилася до ускладнення внутрішньотекстової комунікативної ситуації.

У межах дитячо-юнацької літературної реформи розвивається нова реалістична література для дітей та молоді. За визначенням відомого німецького теоретика дитячої та юнацької літератури В. Штефенса, “нова модерністична література для дітей та юнацтва презентує своїм адресатам відомий емпірично-доступний світ неприкрашено. Це робиться для того, щоб допомогти їм зрозуміти його, віднайти себе в ньому і самовдосконалитись” [15, с. 5]. Для реалізації цих завдань автори нової течії вимушені виврати своїх адресатів із педагогічно-безпечного простору і кинути в простір реальних негараздів і суперечностей у суспільстві.

Новий “емансипаційний” період у літературі для дітей та юнацтва відкриває проблемно-орієнтована збірка коротких оповідань “Сірі та зелені поля” Урсули Вельфель (1970). Чотирнадцять коротких і “правдивих” оповідань започатковують “новий реалізм”. З цього приводу влучно зазначає швейцарська дослідниця А. К. Ульріх: “Урсула Вельфель у збірці “Сірі та зелені поля” у найпростіших словах висвітлює ті проблеми суспільства, які показують світ, який не завжди добрий, але піддається змінам” [18, с. 336]. Ці оповідання ламають деякі табу та нормативні взірці, які нав’язували часто нічим не обґрунтоване сприйняття дитинства, наприклад, що всі діти щасливі, що їхній світ прекрасний та безпечний. У центрі уваги збірки – не запрограмована дійсність, у якій діти є протагоністами, а неприкрашені й безжалісні суспільно-соціальні проблеми, які однаково стосуються і дітей, і дорослих: “Уперше тематизовано соціальне пригнічення дітей та політичну актуальність, показано диктатуру” [18, с. 337]. На читача чекає аж ніяк не гармонійний світ. Компрометуюче лаконічна мова оповіді й відмова від позитивного розв’язання проблем у кінці текстів ініціюють заглиблення і переосмислення представленого. До прикладу, в оповіданні “Сандалі Манні” (Mannis Sandalen) автор намагається пробудити розуміння і, як наслідок, співчуття до слабших, у цьому випадку – до дітей з відсталим психічним розвитком, з яких знущаються всі інші здорові діти: “Ах, це ти, дебіле? А хтось інший сказав: Вважай Манні, сонце може зовсім висушити твою грубу лампочку! Вони всі сміялися, і Манні також сміявся. Він взагалі не зрозумів, що вони йому сказали. Він тішився лише тим, що вони були тут і тим, що вони з ним розмовляли” [19, с. 41].

У цьому оповіданні немає жодного моменту, в якому була б зафіксована педагогічна думка: так робити не можна чи так негарно. У ньому лише відображена жорстока правдивість соціальної дійсності, коли дитяча злорадність є нормою не лише міжіндивідуальних стосунків, а й такого типу суспільного устрою. Задана суперечність між свідомим сміхом здорових дітей та несвідомим сміхом хворої, обділеної дитини містить в собі на підтекстуальному рівні виклик тим, хто дозволяє собі насміхатися з біди інших.

В оповіданні “Сірі та зелені поля” розповідається про двох дівчат – двох Джуліан. Одна з них живе спочатку в селі на горі: “Її батьки мали маленький будиночок, який був сірий, як каміння гори. Вони мали також два поля, які так само були сірими від пороху та каміння” [19, с. 14]. Інша дівчинка “жила внизу в долині в гарному будинку за білими мурами. Її батьки називалися “пан” та “пані”, а її брат Альonso називався “молодий пан”. Їм належали зелені поля в долині” [19, с. 15]. Бідні люди з гір, які працювали на панів з долини, спробували збунтуватися. В результаті їм довелося покинути рідне село і шукати роботу в місті. Дівчатка за все життя бачилися тричі. Першого разу вони зустрілися на вулиці, де бавилися їхні молодші братики. Вдруге вони побачились через паркан, коли сім’я Джуліани з гір була вимушена переселятися до міста. З великої образи до сім’ї Джуліани за білими мурами, бідна дівчинка з гір, позбиравши дорогою камінці з рідної землі, намагалася закидати ними Джуліану, яка безтурботно бавилася у своїй зеленій долині. Втретє зустріч відбулася у місті. Джуліана поїхала по крамницях, а Джуліана з гір перебівалася на вулиці з надією знайти хоч монетку. Джуліана з долини упізнала Джуліану з гір і з високомірністю та зневагою кинула милостиню Джуліані з гір. Однак набігли інші хлопчачки, котрі хотіли відібрати монету в дівчинки, що дуже розсмішило Джуліану з долини. Та останнє слово, а разом з ним і моральна перемога належали Джуліані з гір. Заволодівши монетою, вона підбігла до машини, де сиділа Джуліана з долини, і з викликом крикнула: “Смійся! Смійся!” [19, с. 21] та кинула їй монету прямо в обличчя.

Історія, яку розповіла У. Вельфель, пояснює те, що відчуття несправедливості, нерівності та внутрішнього бунту властиві не лише дорослим, а й дітям. Оповідання побудоване за принципом антитези, коли для зрозумілішого висвітлення цього питання для дітей, автор обирає двоє дівчаток одного віку, з одним іменем, з одного села. Протилежне ландшафтне розташування лише підсилює цю антитезу за принципом верх-низ. З оповідання стає очевидним, що ідейну перевагу надано бідній дівчинці з гір. Але, якщо взяти колористику цього оповідання в контексті усієї збірки – долина зелена, родюча, а гори – сірі та кам’яністі, то знову одержуємо антитезу, та, начебто, навпаки. За усталеною асоціацією “зелений” означає позитив, а “сірий” – негатив. Проте за ідейним навантаженням твору, наголоси змінюються. Надання назви “Сірі та зелені поля” цілій збірці засвідчує намір авторки на основі вказаного протиставлення все ж розчинити межі усталених норм. Зелений колір збірки, який асоціативно наштовхує на позитив, приховує гострі суперечності, так само, як сірий колір може містити сильний опір долі. На “горі”, навіть сірій та кам’яністій, за авторським задумом, залишається те, що є, начебто, малопомітним насправді, але на що потрібно звернути увагу.

Залишаючи конфліктну ситуацію без позитивного розв’язання, авторка знову ж намагається залучити юного читача до соціального зіставлення, і якщо ця ситуація

знайома, до спроби виправити її, доклавши власні зусилля. Ці інтерпретації, однак, поза текстами У. Вольфель. У жодному слові не існує прямого звернення до юного читача. Відповідно, усвідомлюючи труднощі, які часто виникають в прочитанні юним читачем таких серйозних і деколи гнітючих оповідань, автор зреалізовує свій намір завдяки надзвичайно чіткій та простій мові.

Із появою збірки “Сірі та зелені поля”, як зазначає М. Дарендорф, письменниця “експліцитно ввела політику в свою творчість” [3, с. 819], змусивши суспільство по-іншому подивитися на суспільно-політичні проблеми, перед якими дитина поставлена безпосередньо на рівні з дорослими. З цього приводу У. Вольфель 1973 року писала: “Я думаю, що ми завинили дітям, також і в літературі, певну розмову про реальність, в якій вони з нами живуть і в якій вони занадто часто є жертвами цієї реальності” [4, с. 31]. Своє завдання письменниця бачить у тому, щоб відкрити очі “майбутнім дорослим” на реальність і допомогти їм “свідомо і критично бачити її, і зрозуміти краще причини та взаємозв’язки” [4, с. 31].

Варто, очевидно, ще раз наголосити, що в оповіданнях збірки виразно домінує соціальний реалізм. У творі “В одній такій країні” вже з перших рядків стає зрозуміло, що “мова йде про ту країну, з якої справжніх імен краще не знати” [19, с. 96]. У ньому однозначно відтворена картина соціалістичної держави ХХ ст. і чітко представлений образ ієрархічної системи в суспільстві: “Люди в цій країні мали страх перед тими, хто керував. А ті мали страх перед правдою, тому що вони погано й несправедливо керували. В отакій країні небезпечно мати ворога. Дружба також може бути небезпечною в такій країні... Недовіра, страх і ворожнеча – не заборонені в такій країні” [19, с. 105]. За У. Вельфель, – це країна, в якій батьків садять до в’язниці або кудись засилають лише за те, що вони розмовляють про свободу. Письменниця розкриває цю ситуацію, наче сама була її очевидцем:

“Однієї ночі Кіта розбудив шум перед дверима будинку. Він почув як кричали чужі люди і голосно плакала мама.

Кіт встав і побачив, як троє чоловіків забрали його тата.

‘Допомагай мамі, Кіт!’ – крикнув тато.

Тоді вони його забрали.

Кіт знав, що тата забрали до в’язниці, але не знав чому.

Мама сиділа за столом і плакала.

Кіт запитав її: ‘Що ж він зробив?’

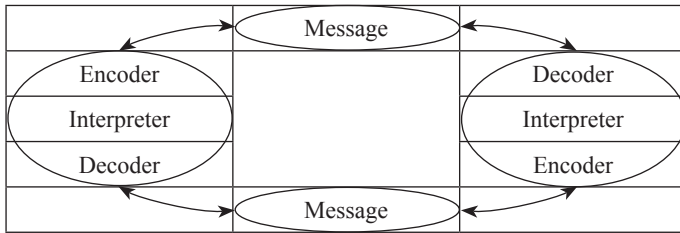
‘Він зустрів своїх друзів’, – сказала мама. ‘Вони говорили про свободу’” [19, с. 99].

У створеній творчою уявою У. Вельфель країні дітям наказують розповідати на вулиці, що “тато поїхав”. Хоча всі розуміють: тато “поїхав” – означає, що діти втрачають своїх батьків назавжди. Утім про це не можна говорити. Цю інформацію У. Вельфель комбінує з картинками так званої “щасливої” гри дітей на вулиці. Вони начебто просто і природно зростають, але виявляється, що діти в цьому суспільстві – жертви тоталітарних режимів. Авторка зацікавлена в тому, щоб читач будь-якого віку самостійно зміг провести аналогію між країною, в якій зростає він і “отакую країною”, яка представлена на розгляд у творі. Відчуття гострої критики тоталітарної політики в “Сірих та зелених полях” остаточно розвіює ілюзію непов’язаності дитини із суспільними умовами.

Короткі оповідання У. Вельфель демонструють не лише тематичні зміни тексту в дитячій та юнацькій літературі 70-х років, а є також яскравим прикладом нововведення в літературу для дітей та юнацтва загальнономодерністичних структурних, стилістичних та оповідних рис. Особливостями текстів У. Вельфель є яскраво виражений реалізм, лаконічна мова, відкритий початок і кінець, буденна фіктивна мовна ситуація, відсутність традиційної образності та інших, властивих до цього часу поетичних елементів, відсутність входження у внутрішній світ людини. Можна також стверджувати, що однією з помітних рис оповідань У. Вельфель є відсутність мотивації до реалізації процесу рецепції. У зв'язку з аналізом творів письменниці В. Штефенс пише: "Оповідач доводить до відома, що читач вимушений сам визначити і психологічну, і соціологічну передумову подій зображеного в тексті світу" [16, с. 209]. Тобто конструюється така комунікативна ситуація, яка передбачає співтворчість дитини-реципієнта як рівноправного комуніканта.

Згідно з реформуваннями літератури для дітей та юнацтва, оповідач у тексті займає свою позицію дистанційовано і непомітно, без жодного права на коментарі чи роздуми. За принцип організації художнього тексту взято фрагментарність, за допомогою якої вдається перетворити невидимі процеси комунікації на видимі. На відміну від загальнолітературного комунікативного процесу, комунікативна ситуація цього типу текстів не пропонує варіантів процесу рецепції і переносить читача-дитину/підлітка в замкнені межі буденного й традиційного, відкриваючи перспективу не "іншого", а власне індивідуально-суб'єктивного сприйняття. Процес комунікації відбувається без заявлених комунікантів: оповідний дискурс завуальовує і того, хто говорить, і того, хто сприймає, акцентуючи увагу на інформативному наповненні літературного послання. Оповідний дискурс констатує факт проблем і не пропонує розв'язання: "Ці історії правдиві, а тому й невідганні. Вони розповідають про складність людей жити один з одним і про те, як діти в багатьох країнах по-різному стикаються із тією проблемою. Вони ставлять багато запитань, на які кожен сам повинен знайти собі відповідь" [18, с. 336]. У цих історіях принципово відсутнє емоційно-естетичне наповнення, дії персонажів подані як хронологія фактів, без жодного погляду у внутрішній світ людини. Ці тексти нагадують кінематографічні документальні зрізи, а не художньо-оброблене повідомлення. У текстах відсутня рефлекторна інстанція. Іншими словами, У. Вельфель не персоналізує в текстах своїх творів читача-дитину/підлітка. Утім мова тексту, простота та доступність сигнальних полів у ньому дають підстави стверджувати, що дорослий автор як організатор тексту спекулятивно обіграє вимоги емансипованого читача-дитини/підлітка на текстуально-екстернальному рівні літературної комунікації. Це означає, що в тексті задається така оповідна ситуація, яку лише в процесі читання реальний читач може розвинути у комунікативну. Тобто оповідь у всіх текстах збірки "Сірі та зелені поля" У. Вельфель навмисно позбавлена рис заохочення до комунікації: емансипований читач-дитина/підліток повинен сам мотивувати власний процес рецепції на рівні власного рівня рецептивної свідомості.

Розглянуті ознаки оповідань У. Вельфель дають змогу змоделювати абстрактну комунікативну ситуацію, на основі загальної комунікативної моделі [9, с. 160]:



Як видно, комуніканти розташовані симетрично і для них передбачено довільні ролі. Комунікація відбувається за аналогією до міжперсональної комунікації (face to face), де комунікатор та реципієнт по чергово обмінюються ролями. Практично це обмін сигналами, інформацією. Щоб розкрити специфіку комунікативного процесу в текстах У. Вельфель слід також враховувати чотири найважливіші фактори для реалізації будь-якого комунікативного процесу, які виокремлює Б. Бадура [12, с. 21]: а) комунікативна ситуація; б) рівень інформації; в) емоційний горизонт досвіду; г) наміри комунікації.

Спроба накласти загальновідому модель комунікації на чотири основні фактори комунікації Б. Бадури дає змогу виявити імпліцитну симетрію, закладену У. Вельфель у текстах збірки “Сірі та зелені поля”.

	Message б) рівень інформації; в) емоційний горизонт досвіду	
Encoder <i>Кодування намірів/інтересів</i>	Комунікативний акт	Decoder <i>Декодування намірів/інтересів</i>
Interpreter <i>Комунікативна ситуація</i>	Комунікативний акт	Interpreter <i>Комунікативна ситуація</i>
Decoder <i>Декодування намірів/інтересів</i>	Комунікативний акт	Encoder <i>Кодування намірів/інтересів</i>
	Message б) рівень інформації; в) емоційний горизонт досвіду	

Проаналізувавши задану модель комунікації, стає очевидною запланована оповідним дискурсом симетричність, тобто рівноправність усіх можливих комунікантів у коротких оповіданнях У. Вельфель. Це означає, що:

- по-перше, дорослий автор як організатор художнього послання для дітей/підлітків усвідомлює, що читаючи книжку, читач-дитина/підліток перебуває сам на сам із текстом. І що реципієнт може зростати в найрізноманітніших соціоісторичних умовах. Урахування такої комунікативної ситуації є передумовою для планування рецепції. З огляду на важкий перехідний емансипаційний період, У. Вельфель **кодує** свої наміри відповідно до **комунікативної ситуації**, в якій може перебувати читач-дитина/підліток. Закодовані наміри перетворюють автора на **інтерпретатора** подій, розказаних у повідомленні. У. Вельфель як доросла людина інтерпретує надзвичайно серйозні проблеми, зважаючи на **інформаційний рівень** та **емоційний досвід** юного читача. Тому її повідомлення, експліцитно містячи закодовані наміри, намагаються досягти мети через обігрування сюжетних дитячих історій і простоти висловлювання. Реципі-

ент, чий інтереси та наміри перед зіткненням із повідомленням є **декодованими** і для відправника, і для одержувача: читач-дитина/підліток має намір вступити в контакт із тестом і так налагодити комунікацію. Відповідно до власної **комунікативної ситуації** читач будь-якого віку на рівні власного інформаційного досвіду стає суб'єктивним **інтерпретатором** заданої інформації. Після ознайомлення з повідомленням і внаслідок інтерпретації читачем-дитиною/підлітком, очевидно, У. Вельфель розраховує на те, що оповідання допоможуть сформуванню дітям власну позицію стосовно деяких соціальних явищ. До того ж У. Вельфель враховує відкритість дитячої свідомості до знань, до світу, а, отже, до сприйняття того, що вона розповідає. Так народжується єдність намірів авторки (відправника послання) творів для дітей та дітей (одержувачів, реципієнтів), відкритих і готових зрозуміти висловлене.

У. Вельфель як авторка оповідань, вперше пов'язаних з літературною емансипацією в історії літератури для дітей та юнацтва, вважає своїх читачів, що зростають в умовах інтенсивного розвитку засобів масової інформації, попри вік, здатними думати, розмірковувати про недитячі проблеми. Саме стан свідомості сучасної дитини/підлітка уможливорює появу і творів У. Вельфель, і нової емансипованої літератури загалом;

- по-друге, відповідно до віку конкретної групи автор регулює рівень заданої інформації. Тексти У. Вельфель, попри серйозність проблем, передають інформацію тільки на тому рівні, на якому їх могла б сприйняти цільова група;

- по-третє, кожне окреме оповідання збірки порушує непов'язані, на перший погляд, між собою глобальні проблеми. Той факт, що вони входять до однієї збірки, свідчить про те, що сферою авторської свідомості передбачається множинність емоційного досвіду читача-дитини/підлітка, який практично лише за принципом ідентифікування може стати повноцінним співучасником комунікативного акту. Дитина, яка справді зростає, сприйме повідомлення значно емоційніше, ніж та, яка, наприклад, не пережила тоталітарного режиму. Але кожна інша історія – це інша глобальна трагедія, яка рано чи пізно може торкнутися саме того читача, емоційний горизонт досвіду якого дає змогу розширити комунікативно-сигнальне поле цього літературного послання;

- по-четверте, створюючи текст щоб налагодити комунікацію з реципієнтом, потрібно враховувати абстрактні інтереси реципієнта. У. Вельфель, пишучи для дітей, у кожному оповіданні передає глобальні проблеми крізь абсолютно буденні дитячі ігри, розмови, потреби. У цих оповіданнях головними дійовими особами є діти, які зростають серед цих суспільних проблем. Їхніми пріоритетними інтересами, проте, є гра та відчуття всеохопної любові, котрої в цих історіях серйозно бракує.

Отже, збірка оповідань У. Вельфель засвідчила, що в німецькій літературі для дітей та юнацтва розпочався новий період, для якого характерне нове розуміння дитини, введення її в простір дорослих, загальнолюдських проблем, нове тематичне наповнення творів для дітей та юнацтва, поява тих літературних жанрів, які до того не вважали пріоритетними, а також пошук нових засобів літературної комунікації.

1. *Dahrendorf M.* Aufklärung und Kinderliteratur. Was ist aus der sozialkritisch-emanzipatorischen Kinderliteratur der 70er Jahre geworden? Eine Skizze // Tausend und ein Buch. Stuttgart, 1998. 2. *Dahrendorf M.* Horizonte und Grenzen // Kinder- und Jugendliteraturforschung 1994/95. Stuttgart, 1995. 3. *Dahrendorf*

M. Wölfel, Ursula // Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur / Klaus Doderer (Hrsg.). Weinheim, 1979. 4. Doderer K. Ursula Wölfels neue Kurzgeschichten für Kinder // Bulletin Jugend und Literatur. 1971. № 1. 5. Ewers H. H. Veränderte kindlichen Lebenswelten im Spiegel der Kinderliteratur der Gegenwart // Veränderte Kindheit in der aktuellen Kinderliteratur. Braunschweig, 1995. 6. Ewers H. H. Kinderliterarische Erzählformen im Modernisierungsprozess. Überlegungen zum Formenwandel westdeutscher epischer Kinderliteratur // Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten / Hrsg. von G. Lange und W. Steffens. Würzburg, 1995. 7. Ewers H. H. Grenzverwischungen und Grenzüberschreitungen // JuLit. 3. Frankfurt am Main, 1997. 8. Ewers H. H. Vom “guten Jugendbuch“ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70-er Jahren Eine Bestandsaufnahme // Fundevogel. Frankfurt am Main, 1997. 9. Fischer Lexikon. Publizistik und Massenkommunikation / Hg. E. Noelle-Neumann, W. Schulz, J. Wilke. Frankfurt am Main, 2002. 10. Hurrelmann B. Für die Wiederaufnahme des Gesprächs. Fünf Thesen zum Verhältnis von Kinder- und Jugendliteraturforschung und Didaktik // Diskussion Deutsch, JuLit. 1. Frankfurt am Main, 1989. 11. Heidmann H. Das Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter der elektronischen Medien // JuLit. 1. Frankfurt am Main, 1996. 12. Grundkurs Kommunikationswissenschaft. München, 2001. 13. Kommunikationswissenschaft als interdisziplinäre Sozialwissenschaft // Burkart R.: Kommunikationswissenschaft. Wien; Köln; Weimar, 2002. 14. Kümmerling-Meibauer B. Im Dschungel des Texts. Kiplings Dschungelbücher und das Prinzip des asymmetrischen Intertextualität // Kinder- und Jugendliteraturforschung. Stuttgart: Metzler. Weimar, 1994/95. 15. Steffens W. Der psychologische Kinderroman // Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon / Hrsg. Alfred Clemens Baumgärtner, Heinrich Pleticha. Meitingen, 1998. 16. Steffens W. Beobachtungen zum modernen realistischen Kinderroman // Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten / Hrsg. von G. Lange und W. Steffens. Würzburg, 1995. 17. Steck-Meier E. Erich Kästner als Kinderbuchautor. Eine erzähltheoretische Analyse / Peter Lang. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien, 1999. 18. Ulrich A. K. Schrift-Kindheit // Das Kinderbuch als Quelle zur Geschichte der Kindheit. Zürich, 2002. 19. Wölfel U. Die grauen und die grünen Felder. Weinheim, 1984.

CHANGE OF COMMUNICATIVE PARADIGM IN THE GERMAN CHILDREN'S LITERATURE (BASED ON THE COLLECTION OF SHORT STORIES “GREY AND GREEN FIELDS” BY URSULA WOELFEL)

Uliana Hnidets

The Ivan Franko National University in Lviv

The article deals with modifications and shifts of communicative paradigm in the contemporary German children's literature. The collection of short stories “Grey and Green Fields” by Ursula Woelfel has been quite peculiar for the complication of the inner-textual communicative narrative for children and youth since the early 1970's. The children's recipient is included implicitly for the first time as a communicant with equal rights for reflection.

Key words: communicative paradigm, emancipation of the children's literature, narrative communication, children's recipient.

УДК 821.16“19”-31.091

ПРОБЛЕМИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ РОМАНУ І СТИЛЮ У ПРАЦЯХ О. В. ЧИЧЕРІНА

Марк Гольберг

Дрогобицький педагогічний університет імені Івана Франка

Стаття присвячена аналізу спадщини радянського літературознавця О. В. Чичеріна і приурочена до виходу повної бібліографії його праць. Подано короткий огляд його основних робіт у галузі літературної компаративістики: “Ідеї і стиль”, “Виникнення роману-епопеї”, “Нариси з історії російського літературного стилю” та ін. Серед важливих внесків О. В. Чичеріна в розвиток літературознавства згадано його розробку роману-епопеї як жанрового схрещення класичної епопеї і роману нового часу на прикладі творів Льва Толстого і Джона Голсуорсі. Окрім того, О. В. Чичерін присвятив багато праць проблемі становлення літературного жанру (роману, новели, оповідання), взаємозв’язку між ідеями і стилем прозового твору, зіставній стилістиці, проблемі співвідношення між автором і оповідачем.

Чичерін, будучи читачем найвищого гатунку, вчить глибоко проникати в глибини текстів і водночас розуміти їх у контексті історико-літературного процесу в усій його складності і багатобразності, у складних контекстуальних зв’язках і типологічних сходженнях. Чудовий знавець західноєвропейських і слов’янських мов, О. В. Чичерін будував свої компаративістичні дослідження саме на фундаменті порівняльних студій – порівняльній стилістиці. Поряд із зіставленням стилів письменників різних національних літератур у Чичеріна маємо зіставлення стилів, представників однієї літератури, причому і в синхронному, і в діахронному плані. О. В. Чичерін розглядав питання про зіставлення літератури з іншими видами мистецтва, особливо з живописом.

Ключові слова: О. В. Чичерін, жанр, порівняльне літературознавство, роман, роман-епопея, історико-літературний процес, стиль, літературний контекст, типологія образу, автор, оповідач.

Завдяки виходу упорядкованої Л. Панів бібліографії праць О. В. Чичеріна та відгуків про них, ми тепер маємо змогу повніше осмислити діяльність видатного вченого, його внесок у філологічні науки. Водночас з’являється бажання ще раз перечитати те, що написав Олексій Володимирович. Французи кажуть: “Читати – це перечитувати”. Справді, з роками відкриваються щораз нові й нові грані діяльності О. В. Чичеріна. Виявляється, що є ще один її аспект, який вивчено недостатньо. Маю на увазі його роль у розвитку сучасної компаративістики, зокрема, у висвітленні проблеми жанрово-стильової типології. Про це в нас майже не писали.

Як неодноразово зазначалося, одна із характерних рис діяльності Чичеріна полягала в тому, що він розглядав кожне явище літератури в широкому контексті, у зв’язку зі світовим історико-літературним і – ширше – історико-культурним процесом. Будучи майстром літературознавчої інтерпретації, він демонстрував оригінальний і перспективний шлях до єдності загального і порівняльного літературознавства. Компаративістика давала надійні “інструменти” для проникнення у світ окремих творів. Аналіз

творів на рівні мікроструктур, “стилістичних молекул”, як називав їх сам О. В. Чичерін, поєднувався з різноманітними і різноплановими зіставленнями в межах світової літератури. Це вело до широкого історико-літературного синтезу, давало змогу побачити і своєрідність кожного твору, і його місце в історії світової літератури.

О. В. Чичерін писав про завдання побудови зіставної історії літератури, вбачаючи її суть у тому, щоб “виявляти співвідношення, зв’язки, закони й обґрунтовувати їх” [11, с. 12]. У цьому плані його й цікавили проблеми жанрово-стильової типології, які він розглядав на різноманітному матеріалі, передусім на матеріалі розвитку роману, а потім і новели. Водночас дослідник зосереджував увагу і на літературних контактах, розглядаючи їх і в межах однієї національної літератури, і в межах двох або кількох національних літератур. Тут варто зауважити таке. Суть порівняльно-історичного вивчення визначається характером матеріалу і методикою дослідження. Цей дуже важливий висновок випливає із праць О. В. Чичеріна. Компаративістика вивчає ті міжнаціональні і внутрішньонаціональні взаємини, які виявляють себе в часі та просторі. Це стосується й типологічних збігів.

У сучасному літературознавстві обґрунтовано положення про відмінність між типологічними збігами і літературними контактами. Незаперечна заслуга тут належить академікові В. М. Жирмунському. Він, зокрема, показав, що типологічні збіги можуть траплятися і через відсутність контактів, безпосередньої взаємодії. Проте контакти, зазвичай, виникають на ґрунті конкретних типологічних збігів, за наявності “зустрічних запитів”, за активності всіх учасників взаємодії. Не буду спинятися на цьому докладно. Наголошу на ще одному важливому моменті. І типологічні збіги, і наявність контактів треба пояснювати, виходячи із глибинних особливостей літератур. Не можна приймати за контакти або типологічні збіги випадкові збіги тематики, подібності життєвих явищ, що відображені у творах [4].

Коли йдеться про компаративістичні дослідження, слід пам’ятати, що вони передбачають вивчення не лише спільності, а й своєрідності літератур. Перефразовуючи відому формулу Д. С. Наливайка [7], можемо сказати: своєрідність і спільність у розвитку національних літератур, визначення їх – ось сутність компаративістики.

Порівняльні дослідження збагачують інтерпретаційний процес, допомагають розв’язувати питання про генезу, смисл і життя твору, визначати його місце в історико-літературному процесі.

Коли йдеться про взаємини між загальним і порівняльним літературознавством, варто зауважити і таке: видатні компаративісти виступали і як автори конкретно-історичних досліджень національних літератур. Це стосується і О. В. Чичеріна.

Я вже згадував про роль В. М. Жирмунського в розвитку сучасного порівняльного літературознавства. Саме він 1958 року обґрунтував положення про три аспекти порівняльного вивчення: типологічний, генетичний, контактний. До розуміння ролі типології в історико-літературному процесі наука йшла довгим і складним шляхом. Віхою на цьому шляху була і праця О. В. Чичеріна “О языке и стиле романа-эпопеи “Война и мир” (1953, 1956). На друге видання цієї праці з’явилися рецензії Т. Мотильової [6] і С. Бочарова [2, с. 213–219]. Згодом у журналі “Вопросы литературы” з’явилася стаття Г. А. Белої, яка концепцію О. В. Чичеріна несправедливо критикувала [1]. Вона

заперечує саме поняття роману-епопеї, вважає його штучним, непотрібним. На думку Г. А. Белої, це поняття веде до викривлення смислу і суті історико-літературного процесу. Авторка дорікає О. В. Чичеріну в упередженому ставленні до фактів. Вдаючись до явно ненаукової лексики, вона пише про “фокуснічання” Чичеріна. Проте стаття Г. А. Белої глибоко суперечлива. Несправедливі дорікання Чичерінові, поверхові судження поєднуються у ній із точними спостереженнями, справедливими думками. Одні положення статті суперечать іншим. До прикладу, рецензентка змушена визнати: Чичерін “хотів дослідити жанр роману-епопеї у своїй проєкції: “ідеї та стиль” [1, с. 191]. І далі: “...стильовий аналіз показував, наприклад, наскільки органічно у “Войне и мире” історія була спрямована у глибину людської психіки; широкий простір “Войны и мира” був співвіднесений із якістю історичного і художнього мислення письменника, зв’язок життя героїв із життям народу виступав як проєкція світобачення Толстого. Чичерін виходив із масштабу внутрішнього, а не масштабу зовнішнього, і це було новим для літературознавства 50–60-х років” [1, с. 191].

Слід зауважити, що поняття роману-епопеї О. В. Чичерін висунув саме в праці “О языке и стиле романа “Война и мир””. У монографії “Возникновение романа эпопеи” вчений розглядав долю цього жанру в європейських літературах.

Наголошу ще раз: поняття *роман-епопея*, за Чичеріним, є водночас типологічним, і конкретно історичним, як і поняття жанру взагалі. Воно увійшло в літературознавчу науку.

У кожній національній літературі є своє розуміння жанру, його природи. Водночас жанр виступає як категорія світового історико-літературного процесу, виявляючи спільне для багатьох літератур. Варто відзначити складну діалектику розвитку жанру, який впродовж своєї історії зберігає певні риси і водночас постійно розвивається, збагачується, оновлюється. Цікавим є процес “схрещення жанрів”, на основі якого утворюються нові жанри і жанрові форми. Так і виникає роман-епопея – об’єднання особливостей класичної епопеї і роману нового часу. Ті, що заперечували Чичерінові, забували про риси епопеї, які, до речі, свого часу прекрасно визначив Гегель. Процес формування роману-епопеї відбувався в багатьох літературах. Учений визначає його основні етапи.

Зазначу, що вже після опублікування другого видання “Возникновения романа-эпопеи” на IX Міжнародному з’їзді славистів 1983 р. було проголошено спільну доповідь О. В. Чичеріна, Н. Х. Копистянської, Г. Л. Рубанової “Зв’язок жанрових модифікацій із зміною напрямків у слов’янських літературах” [14].

Не буду докладно спинятися на всіх положеннях “Возникновения романа-эпопеи”. Деякі з них не витримали перевірки часом, утім повторюю, основне залишилося, стало надбанням науки. Учений оригінально пов’язав типологічне вивчення жанрових особливостей роману з типологічним вивченням стилю. Справді, роман і стиль – проблема, яка хвилювала Чичеріна як інтерпретатора текстів-творів і водночас у плані компаративному.

Проблема стилю роману привертала увагу багатьох літературознавців. Однією з найкращих праць на цю тему було дослідження О. В. Михайлова “Роман і стиль”, яке з’явилося 1982 р. Попри відмінність між Михайловим і Чичеріним, між їхньою мето-

дикою характеристики історико-літературного процесу є і деяка спільність. Зокрема О. В. Михайлов пише: “Роман, таким чином, виступає як фінальний жанр реалістичної літератури. Він виступає і як *універсальний* жанр – як такий, у якому розгортається все багатство можливих стилістичних рішень” [5, с. 141]. Це дуже близьке до тих тверджень, за які Г. А. Белая дорікала Чичерінові у телеологізмі. Михайлов, як і Чичерін, говорить про “стилістичну єдність романного цілого, єдність вищу, яка виникає у тісному зв’язку з композицією твору, з організацією його сюжету і взагалі з усім, що утворює його конструкцію” [5, с. 179].

Повертаючись до книги “Возникновение романа-эпопеи”, зазначу, що О. В. Чичерін свої теоретичні твердження підкріплює конкретним аналізом, дуже часто саме зіставним. Мені вже доводилося писати про те, що, по суті, він здійснює герменевтичний підхід до твору, хоч ніде не вживає слова *герменевтика* і не посилається на майстрів герменевтичної інтерпретації [3, с. 171–176]. (Мабуть, тут якоюсь мірою виявляються своєрідні типологічні збіги в розвитку мистецтва інтерпретації). Знову можна говорити про те, як компаративістика збагачує наше розуміння художнього твору. Зішлюся хоча б на розділ про Романа Роллана, у якому широко представлений порівняльний аспект. Досліджуючи проблему **Роллан і Лев Толстой**, говорячи про захоплення французького письменника автором “Войны и мира”, Чичерін говорить і про незаперечний вплив Толстого на автора “Жана-Крістофа”, і про *своєрідність, неповторність* кожного із цих письменників. Зіставлення-протиставлення охоплюють усі компоненти творів.

Твір “Жан-Крістоф” дослідник розглянув у широкому контексті французької (Руссо, Вольтер, Гюго, Бальзак, Франс) і світової (Гете, Діккенс) літератур.

Принципово важливим є те, що вчений, вірний своїм принципам, зосереджує увагу на проблемах *зіставної стилістики*.

Зверну увагу на таке твердження Чичеріна: “Вплив “Войны и мира” не ізольований від національних традицій французької літератури і від інших західноєвропейських традицій” [9, с. 285]. Отже, твір розглянуто в широкому контексті: порівняльне вивчення відкриває простір для застосування контекстуального підходу. Я назвав лише тих письменників, які, на думку Чичеріна, деякою мірою близькі до Роллана. Але йдеться і про протилежні стильові традиції. З цього випливає висновок про важливість в інтерпретації того чи того твору розглядати його на тлі усього складного і суперечливого історико-літературного процесу.

Друге твердження пов’язане з тим, що О. В. Чичерін підводить нас до висновку: “Жан-Крістоф” є виявом самоосмислення мистецтва. Тезу про самоосмислення мистецтва вчений не розвинув, проте вона знайшла свій розвиток, – очевидно, незалежно від Чичеріна – в тій праці О. В. Михайлова, про яку я говорив.

Розділ про Романа Роллана містить в собі ще один надзвичайно важливий аспект. Вплив конкретного письменника може призводити до зовсім різних наслідків. Традиції Л. Толстого, пише Чичерін, протилежно виявили себе у двох творах – “Жан Крістоф” Роллана й “У пошуках втраченого часу” Пруста. Дуже цікавим є зіставлення цих творів. Звичайно, тут знову ж таки треба не забувати про час, коли було написано і видано книжку. Попри все в характеристиці обох письменників є багато повчального. Відзначу тонкі спостереження над поетикою і стилістикою обох творів.

О. В. Чичерін знову примушує нас замислитися над проблемою вибірковості літературних контактів, над питанням активності сторони, яка “сприймає”. Толстой був явищем багатограним. Роллан і Пруст брали в нього те, що відповідало їхнім запитам, сутності їхнього таланту, напрямові їхніх творчих пошуків. Сприйняте трансформувалося, вміщувалося у якісно нову художню систему, підпорядковувалося її закономірностям.

Деколи Чичерін дає чіткі зіставлення, здійснюючи докладний стилістичний аналіз. В інших він лише окреслює програму досліджень, пропонуючи дослідникам звернути увагу на ті чи ті моменти.

Повчальним є те, наскільки вчений уважний до кожної деталі досліджуваних творів. “Ярмарок на площі” Роллана відкривається “Діалогом автора із його тінню”; автор дорікає Крістофу, що той хоче посварити його з цілим світом: “Ти – Гуроне клішоногий! Тебе ж оголосять ворогом усього людства” (ці слова Чичерін дає у своєму перекладі). Йдеться про героя роману Вольтера “Простак”. Ім’я-сигнал дає змогу поставити питання про вольтерівські традиції у Роллана, накреслити програму дослідження цього питання.

Здебільшого О. В. Чичерін дає, так би мовити, паралельний аналіз художніх систем, характеризуючи кожну докладно, з увагою до всіх її компонентів.

У широкому контексті розглядає О. В. Чичерін й інші твори, які він відносить до роману-епопеї.

Надзвичайно цікаво пише О. В. Чичерін про традиції світової літератури в творчості Голсуорсі. Розділ про автора форсайтівського циклу починається із постановки питання про важливість епістолярної спадщини письменника для визначення його місця в системі літературних контактів. Поняття *контексту* й у цьому розділі стає центральним. Річ не в механічному наслідуванні; механістичне розв’язання проблеми чуже Чичерінові. Йдеться про те, що при всій своєрідності жодний письменник не може розвиватися ізольовано, поза традиціями національної і світової літератури.

У розділі про Голсуорсі О. В. Чичерін використовує не лише листи письменника, а й його статті на літературні теми. Він, зокрема розглядає відгуки Голсуорсі на твори Тургенева, Толстого, Достоевського, Мопассана, Ібсена. Чичерін наводить (знову ж у своєму перекладі) слова англійського романіста про те, що Мопассан і Тургенєв стали для нього “раз і назавжди реальним естетичним збудником, привели... до розуміння тематичної пропорції і економії слів” [9, с. 316].

Як показує О. В. Чичерін, естетичні погляди Голсуорсі характеризувалися вибірковістю. Він виявляв прихильність до одних письменників і не сприймав інших, причому не сприймав саме їхнього стилю. Тут виявляли себе естетична несумісність між Голсуорсі й Достоевським, Голсуорсі й Ібсеном. І ще один момент. Джерелом для створення того чи того художнього світу є не лише дійсність, а й культура, література. Компаративістика вивчає й ті імпульси, що йдуть від них, пам’ятаючи, що шлях від цих імпульсів до художнього твору складний. Взаємодія художніх систем – це не просто сприйняття вже створених надбань. Це трансформація сприйнятого, а подекуди і його заперечення. Якби літературні контакти вели до повторення того, що вже було, рух літератури припинився. Тому – наголосімо ще раз – порівняння, зіставлення не-

минуче передбачає і “протиставлення”. Досліджуючи взаємозв’язки літератур, бачимо, до яких складних результатів вони приводять. Говорячи про близькість Голсуорсі та Флобера, про флоберівську традицію у творчості автора форсайтівського циклу, Чичерін говорить і про те, що розділяло двох письменників. Голсуорсі писав у одному з листів: “Перш за все – жити, писати – потім” [9, с. 318]. Естетика Флобера виходила з протилежного принципу. Це вплинуло на індивідуальні стилі автора форсайтівського циклу і “Мадам Боварі”.

Розвиваючи свої твердження, дослідник приходиться до поняття “стилістичних відповідностей”. Саме так він назвав один із розділів наступної своєї книжки – “Идеи и стиль”.

У праці Чичеріна йдеться про те, що типологічний підхід не можна підмінювати поверховими зіставленнями лише на рівні ідейно-тематичному або сюжетному. Потрібний комплексний підхід, який передбачає увагу до проблем стилю.

Вражає широта зіставлень, які дає вчений, обґрунтовуючи поняття “стилістичних відповідностей”. Цікаво зазначити, що у праці є зіставлення творів одного жанру, є й співвіднесення творів різних жанрів. Чичерін говорить про деяку близькість стилів Достоевського й Ібсена. Дослідник відзначає “трагедійний склад романів – у одного, романи в драматичній формі – у іншого” [11, с. 329].

Якщо раніше Чичерін звертався переважно до роману, то тепер він зосереджується і на інших прозових жанрах, зокрема оповіданні та новелі. Він залучає до розгляду і слов’янський матеріал. Глибокою є характеристика стилю Яна Неруди в зіставленні з характеристикою стилів Чехова і Коцюбинського. Ян Неруда постає у “Стилистических соответствиях” у контексті двох етапів розвитку європейської прози.

Цікаво ставить Чичерін питання: *Неруда і Гоголь*. Йдеться і про прямий вплив Гоголя, і про складну діалектику глибокого сприйняття гоголівської традиції і подолання її. Поняття стилістичних відповідностей пов’язане з урахуванням типологічного й контактного факторів. Констатуючи спільність, типологічну подібність і водночас наявність контактів, вчений говорить, що це не заперечує своєрідності Неруди. Використовуючи досвід своїх попередників у чеській і світовій літературі, Неруда залишався письменником оригінальним, виробив свій неповторний стиль. Характерне таке зауваження: “... і в образах, і в стилі, особливо “Малоостранських повістей”, є й дещо протилежне Гоголю і зовсім нове у світовій літературі” [11, с. 330]. Розглядаючи це нове, Чичерін, зокрема, говорить про функцію художньої деталі у творах чеського письменника. На відміну від Гоголя, Бальзака і Діккенса, у Неруди деталь позбавлена монументальності; вона “не стає ані символом, ані гіперболою, вона скромніша, вона простіша, вона ще більш *реальна*, бо образ зберігає пропорції дійсності, реального буття” [11, с. 331].

Спинаючись на стилістиці оповідання “Тиждень у тихому будинку”, дослідник зазначає: “Цей будинок, його життя вдень і вночі – це свого роду мікрокосм людського буття” [11, с. 331]. Можна продовжити міркування О. В. Чичеріна. Якщо ми врахуємо, що образ будинку став своєрідним топосом-символом у літературі ХІХ–ХХ століть (про це писав Б. Г. Реїзов у статті про роман “Батько Горіо” Бальзака [8]), то перед нами постає проблема *типології образу*, яку на багатому матеріалі розв’язував Е. Курціус у своїй класичній праці “Європейська література і латинське середньовіччя” [15].

Докладно, як завжди проникливо, з неприхованим читацьким зацікавленням розглядаючи індивідуальний стиль Неруди, Чичерін говорить про *стильові особливості новели як жанру*. На жаль, у працях про малу прозу дуже рідко звертаються до цих положень О. В. Чичеріна.

Наступним етапом у розвитку концепції О. В. Чичеріна була книга “Ритм образа” (1972; 1980). Тут, говорячи про продуктивність літературного стилю, учений знову розглядає співвідношення типологічних і контактних факторів. У розділі “Историческая продуктивность стиля Бальзака” він наголошує: стилістичні молекули, які йдуть від одного письменника до іншого, при їх сполученні з компонентами нової художньої системи, з новим життєвим ґрунтом приводять до виникнення нового явища, зовсім не подібного на те, що вже було. З цього твердження знову ж таки ми можемо зробити серйозні висновки. По-перше, літературну взаємодію треба розглядати саме з позиції системного підходу. Цей підхід свідчить про глибокий зв’язок між частиною і цілим, між компонентом системи і системою як цілістю, між стилістичною молекулою і усім художнім світом. По-друге, Чичерін завжди виходив із того, що, вивчаючи літературні взаємини, треба визначати їх *результат*.

Ще раз наголошую: у полі зору О. В. Чичеріна завжди були всі аспекти порівняльного вивчення літератур: типологічний, контактний, генетичний.

Про типологічний фактор він писав і в “Очерках по истории русского литературного стиля” (1977; 1985). Тут Чичерін знову спирається, що цілком очевидно, і на свої читацькі враження. Філолог є особливим читачем. Будь-яке філологічне дослідження і починається з уважного прочитання твору. Філолог повинен мати бездоганий естетичний смак, володіти умінням поєднувати аналітичний розгляд тексту із відчуттям його неповторного аромату. Будучи читачем найвищого класу, О. В. Чичерін вчить глибокому проникненню у глибини текстів і водночас розумінню світового історико-літературного процесу у всій його складності й багатообразності, у складних контекстуальних зв’язках і типологічних сходженнях.

У розділі “Очерков”, присвяченому Пушкінові, йдеться про спільне й відмінне між “Піковою дамою” і “Хронікою Карла IX” Меріме. І тут знову маємо порівняльну характеристику індивідуальних стилів письменників. Процитувавши відгук Пушкіна, у якому Меріме і Стендаль протиставлені всьому сучасному їм французькому красному письменству, Чичерін зауважує: “Для історика літератури протиставлення Стендаля і В. Гюго, Меріме і А. де Віньї не означає протиставлення більш значних письменників менш значним. В історії літератури кожний із цих авторів зайняв своє, достатньо почесне місце... Але – дві різні, протилежні одна одній течії в історії прози, в історії стилю. Меріме і Стендаль опиняються на одному березі, Гюго і Віньї – на протилежному” [13, с. 86–87].

О. В. Чичерін зазначав, що погляди Пушкіна і Меріме на французьку прозу близькі. Це відображає деяку близькість творчих принципів, яка виявляє себе і на рівні стилю. Проте, розглядаючи стиль “Пікової дами” і стиль “Хроніки Карла IX” автор “Очерков” зазначає: “Численні стилістичні відповідності не затушовують індивідуальних особливостей творів” [12, с. 90]. Далі йде тонка характеристика стильової своєрідності обох творів, відзначено новаторство Меріме і Пушкіна.

Учений звернув увагу на такий факт. Коли Меріме ознайомився з “Піковою дамою”, він відчув, що за стилем оповіді російський письменник близький йому. Це спонукало взятися за переклад. У ньому було відтворено суттєві особливості пушкінського стилю.

Переклад – одна з важливих форм взаємодії літератур, культур. У Чичеріна є праця “Размышляющий переводчик”. Більше на цю тему він спеціально не писав. Але в усіх книжках вченого, особливо в “Очерках” є дуже багато конкретних зауважень про “високе мистецтво”. Часом він пропонує свої переклади уривків з окремих творів.

Свого часу французький компаративіст Рене Етьямбль у праці “Порівняння – ще не доказ”, визначаючи риси, які повинні бути властиві компаративістові, передусім називав досконале знання мов. Він зазначав: компаративісти недостатньо вивчають те, що повинно становити фундамент порівняльних студій – порівняльну стилістику [16, с. 269]. Прекрасний знавець західноєвропейських і слов’янських мов О. В. Чичерін, як видно, будував свої дослідження саме на цьому фундаменті.

Та повернуся до “Очерков”, власне, до розділу про Пушкіна. Чичерін говорить про естетичні погляди видатного російського письменника і показує, наскільки важливим є цей момент у вивченні всіх аспектів порівняльних досліджень. Наводячи висловлювання Пушкіна про Стендаля, Олексій Володимирович зазначає: Стендаль, якого не зрозумів близький до нього Меріме, виявився зрозумілим далекому від нього російському поетові. Річ у тім, що існували спільні моменти у стилі автора “Пікової дами” й автора “Червоного і чорного”. Проте ця спільність йшла іншими лініями, ніж у випадку: *Пушкін і Меріме*. І тут новий поворот, нові висновки, на яких О. В. Чичерін особливо наголошує. “Індивідуальний стиль кожного письменника – явище багатогранне”. Типологічні сходження можуть торкатися і окремих його компонентів “*Стиль Меріме і стиль Стендаля*, кожний по-своєму, є ближчим до пушкінського стилю, ніж між собою” [12, с. 95]. Учений говорить про близькість пошуків Пушкіна і Стендаля у сфері реалістичного роману.

Поряд із зіставленнями стилів письменників різних національних літератур у Чичеріна маємо зіставлення стилів представників однієї літератури, причому і в синхронному, і в діахронному плані.

Розділ про Пушкіна закінчувався таким твердженням: “Пушкін, Стендаль, Меріме одночасно заклали основи антиромантичної прози” [12, с. 99]. Цілком зрозуміло, що ключовим тут є слово *одночасно*. Йдеться знову про типологію творчих пошуків, про шляхи становлення реалістичної прози. Проте всі ці письменники “вийшли з романтизму”. Тут виникає проблема взаємин між романтизмом і реалізмом. Її поставлено й у розділі про Лермонтова, де також йдеться про взаємодію двох великих стилів. О. В. Чичерін пише про синтез переважаючої реалістичної стихії і романтики. Виникає запитання: романтики як однієї із важливих рис романтизму чи цього великого стилю загалом?

Можна говорити про деяку неузгодженість між розділами “Очерков”. З одного боку, автор захоплено пише про романтизм, про його незаперечні завоювання; з іншого, виходить, що треба було долати романтизм (правда, це висловлено не прямо, а

якось приглушено). Між тим досягнення романтизму підхопили і Стендаль, і Бальзак, і Л. Толстой. Діалектику душі реалізму подарував саме романтизм.

Цю думку свого часу відстоював М. К. Гей у статті “Традиции романтизма и поэтика Льва Толстого” в журналі “Русская литература” (1972. №1). Віддаючи належне цій праці за її ґрунтовність, Чичерін водночас полемізує з нею. Він визнає: “Думка про домішки романтизму в найсильніших реалістів, у Стендаля, Бальзака, Діккенса, Тургенєва, Достоевського, в “Евгении Онегине”, в “Герое нашего времени”, навіть у всіх трьох романах самого Гончарова – ґрунтовна думка, що веде до плідних результатів, лише б зберігалися пропорції” [12, с. 241–242]. Але ж не про “домішки” (“примеси”) тут варто говорити. І “домішки”, і “пропорції” – вирази, які суперечать і методології Чичеріна, його тонкому розумінню кожного великого стилю, індивідуального стилю письменника, взаємодії художніх систем. Суперечать і висловленій ним в іншому розділі думці про стильовий синтез, яку я щойно наводив.

Останніми роками вивчення романтизму збагатилося новими ідеями. Це стосується й історико-літературного процесу взагалі. Відомо, що чистих явищ ні у природі, ні в суспільстві не буває. З цього випливають і поняття руху, переходу, історико-культурної парадигми. В історико-літературному, як взагалі в історико-культурному процесі взаємодіють еволюційні й революційні фактори. У написанні історії літературного стилю як *процесу* це важливо враховувати. Але ж перед нами, як зазначав сам автор, не історія, а лише *нариси* з історії, підступи до неї, серія надзвичайно тонких, глибоких інтерпретацій окремих індивідуальних стилів. Сказане аж ніяк не применшує того великого значення, яке мала і має по-справжньому новаторська книжка О. В. Чичеріна.

О. В. Чичерін ставить питання не лише про порівняльне вивчення літератури, а й про зіставлення її з іншими видами мистецтва, особливо з живописом.

Попри свою специфічність, література пов’язана з іншими компонентами системи культури. Цілком очевидно, що тут можна говорити про стиль культури в широкому плані, або, якщо вживати термін відомого американського історика науки Т. Куна, про загальнокультурну парадигму.

Пошлюся на розгляд портрета в творах Тургенєва. О. В. Чичерін зазначає: “Тургенєв як портретист менш своєрідний, ніж Достоевський або Толстой, але він більше за цих своїх сучасників пов’язаний з культурою живописного портрета” [12, с. 214]. У портреті однієї з героїнь “Записок охотника” дослідник бачить “рембрандтівське уміння зображати не лише особистість, а й відбиток прожитого життя і філософію, надособистісне у людині” [12, с. 214]. Йдеться і про вплив на Тургенєва англійського вишуканого портрета XVIII століття, і про його близькість до багатьох портретів Кіпренського й Тропініна. Але, зазначає дослідник, “на відміну від живописного портрета, у тургенєвському портреті все в русі. Мета цього портрета – вловити ту мить найвищого сіяння, в якій, саме на мить і усього один раз у житті, розкривається найбільш скровенне і цінне у людині” [12, с. 214].

Інший приклад. Говорячи про відмінність пейзажів Тургенєва і Толстого, з одного боку, і Достоевського – з іншого, О. В. Чичерін зазначає: “В пейзажі Достоевського немає ані життєвої конкретності й відчутності толстовського пейзажу, ані поетич-

ної конкретності пейзажу Тургенєва. У пейзажі Достоевського не Шопен, а скоріше Бах, – суворе, грандіозне відчуває він у природі, те, що звучить могутньо, виражає “неясну, невіршену”, але величну *думку*. Образом природи висловлюється те, що ще не піддається прямому виразові у слові” [12, с. 207]. Можуть запитати, чи виправдані подібні паралелі. Адже в них є деяка (може, й значна) доля суб’єктивності. Але ж Чичерін водночас говорить про твір, про його внутрішній світ, і про своє спілкування з цим світом. Виразно виступає оригінальний підхід до явищ мистецтва, який полягає у поєднанні глибокого наукового аналізу, проникнення у світ твору з поетичністю, з утвердженням свого права на життя і творчість у культурі.

Є ще одна проблема, як завжди цікавила О. В. Чичеріна, – проблема автора й оповідача (відомо, що ці поняття не завжди збігаються). Її він також розглядає і у плані типологічних сходжень, і у плані контактів між літературами. Йдеться про зв’язок образу автора й оповідача з іншими компонентами стилю.

Питання про типологію оповідачів поставлено в розділі про Лермонтова, де йдеться про таких оповідачів-персонажів як пушкінський Белкін, лермонтовський Максим Максимич, бальзаківський Дервіль, капітан Рено з твору Вінї.

Про типологічний підхід до проблем оповідача йдеться й у розділі про Аксакова. Чичерін показує відмінність у структурі оповіді в романі “Детские годы Багрова внука” й у творах Сенанкура, Константа, Мюссе. Водночас “з першими і багатьма іншими сторінками “Вертера” у Аксакова багато спільного. Та ж жадібна і захоплена відкритість героя враженням природи” [12, с. 151].

“Очерки” багаті на глибокі спостереження, несподівані зіставлення. О. В. Чичерін, як вже зазначалося, відкриває перспективу нових досліджень у галузі того, що можна назвати поетикою слова. Ось лише один приклад. У розділі про Аксакова, говорячи про своєрідне звучання слова *дорога*, вчений зазначає, що Аксаков вимовляє це слово “так само, як вимовляли молодші його сучасники – Гоголь і Жорж Санд” [12, с. 151]. Додаймо, що образ *дороги, шляху* трапляється й у багатьох творах слов’янських літератур і фольклору. Тут виникає перспектива таких досліджень, які можуть показати, як в одному слові відображено широкий, багатий космос культури. На жаль, подібних праць у нас дуже мало. Обдумуючи твердження О. В. Чичеріна, читаючи разом з ним художні твори, ми стаємо учасниками процесу творення культури, діалогу культур, який триває в *часі та просторі*.

О. В. Чичерін, запрошуючи свого читача до співтворчості, відкриває перед ним широкі обрії, веде його у світ, де звучать і перегукуються неповторні голоси національних культур і водночас виявляються загальнолюдські цінності, що єднають народи.

Кожний розділ “Очерков” не лише містить в собі новий матеріал (це зрозуміло), а й вводить нові інструменти дослідження. Все спрямовано на те, щоб показати могутню енергію стилю, усі грані змістовної форми.

Візьмімо розділ про Гончарова. У ньому знову поставлено цікаве питання, яке не завжди привертає увагу дослідників, – про епістолярну спадщину письменника. І цю проблему О. В. Чичерін розглядає у стилістичному ключі.

Із розмови про листи письменника починається і розділ про Достоевського. “Юнацькі листи Достоевського деякою мірою визначають наперед особливості його

стилю” [12, с. 171]. Із наведених уривків, які подає О. В. Чичерін, впливає питання про відображення у листах філософських поглядів Достоевського, його естетики.

Висвітлюючи долю роману в європейських літературах нового часу, О. В. Чичерін неодноразово звертався до творчості Достоевського і Толстого. Кожна його праця про цих письменників відкривала нові грані в їхній творчості, у їх стилях зокрема. Утім дедалі рельєфніше виступала їх роль у стильових пошуках європейської літератури, у розвитку роману. Говорячи про взаємини Достоевського і Толстого із зарубіжними письменниками, О. В. Чичерін вдається до синхронного і діахронного, а, отже, до ретроспективного і перспективного підходів. У нього творчість письменника постає у зв'язку з рухом культури, з її минулим, сучасним і перспективами розвитку. Йдеться, скажімо, не лише про зв'язок Достоевського із Бальзаком і Діккенсом, а й про те, що Достоевський передбачає деякі моменти поезики С. Цвейга і Т. Манна.

Я вже згадував про розділ “Историческая продуктивность стиля Бальзака” із книги “Ритм образа”. Твердження цього розділу вносять нові моменти в компаративістику, збагачують її. В “Очерках” О. В. Чичерін розвиває і розглядає вияви продуктивності стилю, звертаючись до творів Достоевського і Толстого. На жаль, сучасне порівняльне літературознавство ще належно не сприйняло і цього твердження О. В. Чичеріна. А воно має велике значення для всіх наук про Дух і духовну діяльність людини.

Учений був переконаний: без урахування стилістичних відповідностей і взаємодії стилів порівняльне дослідження втрачає свій сенс.

Відомо, що в гуманітарних науках важливими є особистість дослідника, його творчі обрії, широта його поглядів, уміння від читацьких вражень через аналітичний розгляд явищ перейти до синтезу, до системного розуміння розвитку певної національної літератури і світового літературного процесу. Про творчу індивідуальність О. В. Чичеріна писали багато. Знову ж такі відповідні матеріали можна знайти в покажчику, упорядкованому Л. Панів. Я спинюся лише на одній рисі, яка безпосередньо стосується проблем порівняльного літературознавства. Маю на увазі несподіваність і водночас сміливість зіставлень. У розділі “Очерков”, присвяченому Щедрінові, йдеться про місце цього письменника в історії світової сатири. Тут маємо надзвичайно цікаве зіставлення казок Гофмана і Щедріна. О. В. Чичерін, зокрема, звертає увагу на образ людини-автомата у творчості обох письменників. Таке зближення не є несподіваним, як і згадка про близькість Щедріна до Мольєра і Свіфта. Але Чичерін говорить і про те, що сатира Щедріна стикається (“соприкасается”) і з романтичним романом В. Гюго [12, с. 394]. Йдеться про побудову образу-персонажа, який є матеріалізованою ідеєю. Таким є Угрюм-Бурчєєв – “ідея, що увібрала в себе реальне життя” [12, с. 394]. “Квазімодо, Есмеральда, Фроло, Феб – одна одній протилежні ідеї. Мальовничо одягнені ідеї” [12, с. 394]. І тут же дослідник зазначає: “Але це зближення не вносить у похмурий твір Щедріна жодного грама романтики” [12, с. 394].

Надзвичайно цікавою є думка О. В. Чичеріна про “заперечний контакт” [12, с. 394]. Близькість художніх систем не заперечує своєрідності кожної з них. По суті, йдеться не лише про спільне і відмінне у творчості двох письменників, а й про взаємини між романтизмом і реалізмом як двома типами творчості. Думка про “заперечний

контакт” відкриває перспективи для подальших досліджень. Адже контакт може вести і до прямої полеміки між автором, який “випромінює” і який сприймає.

Перед тим, як зробити деякі висновки, хочу ще спинитися на двох франкознавчих працях О. В. Чичеріна. Їх також присвячено компаративістичній проблематиці. Олексій Володимирович 1958-го р. опублікував статтю “Літературознавчий метод І. Франка, в його судженнях про французьку літературу” [13]. Олексій Володимирович наголошував на тому, що для Франка було характерним порівняльне вивчення літературного процесу.

У статті “Ф. Достоевський у творчій спадщині Франка”, надрукованій 1971 р., дослідник висуває кілька надзвичайно цікавих питань [10]. Зокрема, він говорить про важливість вивчення кола читання письменника: для встановлення наявності чи відсутності літературних взаємин. О. Чичерін ставить питання про те, як Ф. Достоевський входить у світ творчих зацікавлень І. Франка – художника і вченого. Йдеться про “точки зіткнення” творів двох письменників. У повістях “Основи суспільності” та “Перехресні стежки”, на думку Чичеріна, є відбитки серйозних студій над романами Достоевського. О. В. Чичерін зазначає, що “філософська і трагедійна динаміка Достоевського” залишила у праці Франка глибокий слід [10, с. 55].

У статті подано зіставний аналіз повістей Франка з творами Достоевського. Зіставлення, знову ж таки, здійснюється на різних рівнях: ідейно-тематичному, пообразному, стилістичному. Особливу увагу зосереджено на проблемі створення образу-персонажа в обох письменників. Спинюся лише на деяких прикінцевих висновках цієї праці: “... зіткнення з романами Достоевського, хоч вони і суттєві, не визначають основного напрямку й характеру жодного з творів класика української літератури” [10, с. 57]. І ще: “В зображенні природи вже виявилася зовсім інша, ніж у Достоевського, ідейна і стилістична хвиля; і лірична піднесеність перед лицем природи, її багатства, її трепету, її життя, і свідомість повної єдності людини з цією то радісною, то тривожною, то скорботною природою” [10, с. 57]. Наприкінці статті О. В. Чичерін пише: “Достоевський озброює Франка в його боротьбі з огидними проявами поміщицького та чиновницького побуту, але в сфері утверджуваних українським письменником нових ідей і нових людських взаємин, в розумінні суспільства і природи він іде своїм шляхом” [10, с. 57–58].

Хоча статтю присвячено переважно контактному факторові, Чичерін і тут не оминає типологічної проблематики. Творчість і Достоевського, і Франка розглянуто в контексті історико-літературного процесу, на тлі ідейно-творчих шукань письменників кінця XIX–XX століть.

Відступаючи від теми, зазначу й таке. Стаття О. В. Чичеріна – невеличка за обсягом (п’ять сторінок) вражає багатством думок, умінням писати так, щоб, за словами шанованого Олексієм Володимировичем класика, “словам було тесно, а мыслям просторно”. Маємо блискучий зразок конденсації думки.

Ще один дуже важливий момент. Відомо, що процес гуманітарного пізнання, процес прочитання текстів культури є безперервним поглибленням розуміння їх суті. У своїх дослідженнях О. В. Чичерін ніколи не претендував на те, що саме йому належить останнє слово, що він остаточно формулює істину. Він запрошує своїх читачів до діалогу, до співтворчості, до подальших досліджень.

Враховуючи досягнення світової компаративістики, О. В. Чичерін прийшов до оригінальних думок, до цікавих зіставлень, які допомагали йому поглиблювати інтерпретацію творів, розуміння історико-літературного процесу, контекстуальне вивчення літератури.

1. *Белая Г.* “Фокусническое устранение реальности” (О понятии “роман-эпопея”) // *Вопр. литературы.* 1998. Май–июнь.
2. *Бочаров С.* Плодотворное наследие // *Вопр. литературы.* 1957. № 6.
3. *Гольберг М.* Лінгвістичний аналіз тексту й інтерпретація художнього твору // *Вісник Львівського університету.* Серія філологічна. 2000. Вип. 28. 4.
4. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. 5.
5. *Михайлов А. В.* Роман и стиль // *Теория литературных стилей.* Современные аспекты изучения. М., 1982. 6.
6. *Мотылева Т.* Стиль великого художника // *Лит. газета.* 1956. 4 окт.
7. *Наливайко Д. С.* Спільність і своєрідність. К., 1983. 8.
8. *Реузов Б. Г.* Бальзак. Сборник статей. Л., 1960. 9.
9. *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975. 10.
10. *Чичерин О. В.* Достоевський у творчій спадщині Івана Франка // *Рад. літературознавство.* 1971. № 11. 11.
11. *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1985. 12.
12. *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. 2-е изд. М., 1985. 13.
13. *Чичерин О. В.* Літературознавчий метод Івана Франка в його судженнях про французьку літературу ХІХ ст. // *Іван Франко: Статті і матеріали.* Львів, 1958. Зб. 6. 14.
14. *Чичерин О. В., Копистянська Н. Х., Рубанова Г. Л.* Зв'язок жанрових модифікацій із зміною напрямків у слов'янських літературах // *Слов'янські літератури.* Доповіді. ІХ Міжнародний з'їзд славістів. К., 1983. 15.
15. *Curtius E.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1954. 16.
16. *Etiemble R.* Porównanie to jeszcze nie dowód // *Współczesna teoria badań literackich za granicą.* Antologia / Oprac. N. Markiewicz. Kraków, 1972. T. 2.

THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES OF THE NOVEL AND STYLE IN THE WORKS OF O. V. CHYCHERIN

Mark Golberg

The Ivan Franko Pedagogical University in Drohobych

This article is dedicated to the analysis of the heritage of a prominent Soviet literature scholar O. V. Chycherin and written, to a certain extent, on the occasion of publishing a full bibliography of his works. It briefly reviews his major books in the sphere of comparative literature studies: “Ideas and Style”, “Genesis of the Epopee Novel”, “Sketches on History of the Russian Literary Style” as well as some other works. Among the significant contributions of Chycherin into the development of literature studies, the author of this article mentions his research on the epopee novel as genre hybridization of a classical epopee with a novel of new times as exemplified by the novels of Leo Tolstoy and John Galsworthy. Besides this, Chycherin devoted a lot of works to the problem of genre development in literature (novel, short story, story), the interconnection between ideas and style of a prosaic literary work as well as to the problem of the correlation between the author and narrator. Chycherin, as a reader of the highest rate, teaches us to deeply penetrate into the texts and, at the same time, to understand them in the context of the historical process of the development of literature in all its complexities and varieties, in the versatility of contextual connections and typological similarities. Being a connoisseur of Western European and Slavonic languages, Chycherin was building his research on the fundamentals of comparative studies – comparative stylistics. Together with contrasting writers of various national literatures, he compared styles of authors representing one and the same literature, both synchronically and diachronically juxtaposing fiction with other kinds of art, especially with painting.

Key words: genre, contrastive literary studies, novel, epopee novel, historical-literary process, style, literary context, typology of image, author, narrator.

УДК 821(100)31.09

ЕТНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В РОМАНАХ АННІ ЕРНО

Галина Драненко

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
dranenko@unicom.cv.ua*

Статтю присвячено творчості сучасної французької письменниці А. Ерно, розглянуто її автобіографічні романи “Місце” (1984), “Сором” (1996), “Звичайна пристрасть” (1992), “Подія” (2002) та ін. Виявлено три тематично-проблематичні рівні творчого доробку письменниці: усвідомлення класової належності, місце жінки в сучасному французькому суспільстві та роль письменництва (фр. *écriture*) в житті жінки. Досліджено особливості творчого методу та стилю французької авторки, серед яких присутність відверто натуралістичних сцен, а також докладних описів власних почуттів та емоцій з метою “матеріалізації” події, критичний аналіз ставлення до себе та інших. Простежено своєрідність малювання в романах А. Ерно звичаїв французького суспільства другої половини ХХ ст.

Ключові слова: сучасний французький роман, автобіографічний роман, Анні Ерно.

Сучасній французькій письменниці Анні Ерно критика завжди відводила окреме місце. “Відважна”, “зухвала”, “відверта” – найуживаніші епітети стосовно неї. Чотирнадцять романів, чотирнадцять сповідей самій собі, чотирнадцять роздумів про сенс життя людини, жінки, письменниці. “Я працюю з пережитим або побаченим, виходячи з двох незаперечних істин: перша, соціальна несправедливість, друга, нерівноправність між жінкою та чоловіком”, – зізнається письменниця [3]. Відтак три основні теми пронизують творчий доробок А. Ерно: усвідомлення класової належності, місце жінки в сучасному французькому суспільстві та функція письменництва.

Дослідження фактів та подій власного життя творять основу нетипової автобіографічної розповіді передусім через глибокий самоаналіз і жорстоку правдивість тексту. В одному інтерв’ю письменниця зауважила: “Я намагаюся сказати те, чого до мене не говорили, і те, чого я не говорила сама собі. Це слова, які я видираю сама із себе. Я впевнена, що сказати потрібно саме це. [...] Не думаю, що мої книги зациклені на мені, я відштовхуюсь від власного досвіду, але не перебуваю в пошуках власного “я” [10]. Її героїня не просто жінка, а жінка інтелектуалка, яка змінила свій соціальний статус завдяки освіті та інтелектуальній праці. Вона важко переживає свій соціальний “відрив”. Відстань між неосвіченими батьками, що тримали шинок, та Анні, університетським викладачем та визнаною письменницею, породила в неї почуття зради власному класові, за моральними та соціальними принципами якого вона сформулась. Погляд з іншого берега на своє дитинство, батьків, навчання, релігію, реалії щоденного життя описаний у романах “Місце” (1983) та “Сором” (1996).

Назва роману “Місце” відбиває його основну тему – покора конформізму: кожен повинен знати своє місце, поважати звичаї, а радше ритуали, свого соціального кола. Зрозуміти свої джерела, розібратися з власними почуттями та стражданнями, вписуючи власну історію в історію цілого покоління, – такі прагнення письменниці виокремлюють роман у французькій літературі вісімдесятих років. Зауважмо, що він був нагороджений премією Ренодо за 1984 рік, яка принесла авторці перше публічне визнання, а її творчість потрапила до шкільних підручників. На погляд А. Ерно, саме соціальні відмінності організовують особистість. Змальовуючи світ свого дитинства, в якому “невідступно переслідувала думка: “Що про нас подумують?” (сусіди, клієнти, всі)” [4], письменниця оповідає про правила поведінки, словесно не виявляючи ставлення осудження чи схвалення. Однак, зрозуміло, що вона перелічує явища, які сьогодні здаються їй дикими, неможливими, алогічними.

У своїх романах А. Ерно майже завжди відштовхується від події, яка була значущою в її житті (смерть батька та матері, перший аборт, пристрась та ін.). У романі “Сором” вона згадує про те, як у дванадцятирічному віці стала свідком жахливої сцени: батько поривався вбити матір. Цей вчинок викликав у дівчинки сором за своїх батьків, який жив у ній протягом усього життя. Написання роману мало терапевтичний характер – зробити діагностику, навіть розтин ситуації, проникнути вглиб цієї історії, відшукати та відтворити кожну дрібницю, відтак заново її пережити та позбутися цього сорому. Як і в попередньому романі вона змальовує залежність людини від класових устоїв, більшість з яких сьогодні вважають безглуздими, вульгарними й навіть нищими. Наприклад, у паризькому передмісті післявоєнного часу було обов’язковим ретельно стежити за іншими, щоб мати привід до розмов (створення “колективного роману”). Засуджували розлучених, комуністів, пари, що живуть у громадянському шлюбі, матерів-одиначок, жінок-п’яниць, поганих господинь, жінок з голеними головами (покараних за стосунки з німцями), натомість схвалювали працелюбність (за неї пробачали інші гріхи), ввічливість на вулиці, але не вдома (насильство, брутальність, лайки були звичайною річчю в родинах); оригінальність сприймали як божевілля [1]. Школа для героїні поєднувала релігію та жагу пізнання, і саме релігія тоді була для неї формою цього пізнання. Через низку ставлень у власній родині авторка міркує про функції релігії в тогочасному суспільстві, виносить на світло численні заборони, правила поведінки, які здавалися їй природними, й відхилення від яких породжували сором за власну негідність, вульгарність, нищість. “Сором – це також панічний страх, що з вами тепер може статися що завгодно, все покотиться під укіс” [1]. Ця суміш сорому та страху, що походить також із класової обумовленості, впливає на вибір героїні – покинути це оточення (“У дванадцять років я жила за законами цього світу, не підозрюючи, що можна жити інакше” [1]). Цікаво, що роман висвітлює стосунки між мовою та соціальним статусом, зміна якого, на думку А. Ерно, відбувається через осягнення мови. Викладач-філолог, вона перелічує помилки народного говору, які змушували її соромитися батьків, а отже, страждати. Виливши ці страждання на папір, авторка, дає зрозуміти, що сьогодні соромиться сорому за своїх батьків.

Писати для Ерно – означає звільнитися від провини не лише внаслідок соціального походження, а й тягаря бути жінкою. Вже в одному з перших романів “Крижана

жінка” (1981), вона змальовує історію молодої жінки, розчарованої в подружньому житті, у чоловіках. Письменниця не поділяє засад фемінізму, а пріорі висуває тезу, що жінка та чоловік не можуть бути рівними, оскільки природа зробила їхні різними. Відтак вона покликається на їхні заздалегідь визначені ролі в житті, зумовлені соціальними та особистісними чинниками. Такі роздуми виявляються в романі, присвяченому матері – “Жінка” (1988), де авторка на прикладі життя конкретної жінки, вимальовує долю цілого покоління жінок, яке не мало тієї свободи та можливостей, які сьогодні здаються споконвічними.

“Генерація 68”, до якої належить Анні Ерно, не лише першою скористалася здобутками травневої студентської революції, а й відчула на собі вагомий “розрив” із поколінням батьків, який став джерелом роздумів про набуті свободи (соціального вибору, виховання, кохання, висловлювання тощо). У романі “Звичайна пристрасть” (1992) А. Ерно досить відверто описує свій роман із молодшим за себе іноземним дипломатом. Ця “звичайна пристрасть” насправді дещо особлива: вона прорахована до дрібниць (оповідачка весь час чекає закінчення роману, чітко розуміє, що ця історія без майбутнього), без романтизму, без сентиментальності, суто фізична (вона щораз наполягає на цьому). Авторка ніби ставить на самій собі експеримент, виділяючи з гами стосунків чоловіка та жінки один елемент, та досліджує його з усіх боків. “Хто зрозуміє мужність цього короткого твору? Певна річ, не той, хто вірить у те, що почуття може обійтися без відчуття. Певна річ, не той, хто вберігає, щадить себе, не дивиться на те, що переживає, від страху побачити, що він не живе”, – писала критика [11]. Пристрасть тут є синонімом залежності, втрати свободи, бажання піти до кінця, який заздалегідь відомий. Ити наперед накресленим шляхом та спостерігати за своїми відчуттями, навіть за тими, про які не говорять і не пишуть, – справжній виклик суспільству. Чи турбувалася письменниця про сприйняття твору? Якщо вірити її словам, то ні: *“Записуючи ці рядки, я розуміється не червонію від сорому, адже ніхто, крім мене, їх не побачить, і мине час, перед тим, як їх хтось прочитає, а можливо, цього не станеться ніколи. Хто знає, а раптом я потраплю в аварію або помру, раптом станеться війна або революція. Завдяки цій часовій дистанції я пишу сьогодні з тою самовпевненістю, з якою у шістнадцять років шкварилася на сонці, а в двадцять без запобіжних засобів займалася коханням – не думаючи про наслідки”* [1].

Авторка будує свої романи, ґрунтуючись на власному досвіді, занотованому в приватних щоденниках. Деколи після видання роману вона друкує сам щоденник, аргументуючи такий крок тим, що деякі тексти вона боїться публікувати окремо, а, отже, супроводжує їх щоденником [3]. За дев’ять років після публікації роману “Звичайна пристрасть” Анні Ерно вирішила опублікувати свій приватний щоденник під назвою “Загубитися” (2001). У передмові вона пояснює свій порух так: “Я зрозуміла, що на цих сторінках була певна “правда”, що відрізнялася від тієї, що містить *Звичайна пристрасть*. Щось неторкане та меланхолійне, без порятунку, щось на зразок жертвоприношення. Я подумала, що це також має побачити світ” [7]. Якщо в попередньому романі об’єкт пристрасті героїні був оповитий певною анонімністю, то тут ми дізнаємось, що дипломат був радянський. Цей факт ставить усе на свої місця: французька інтелектуалка та “совдепівський” апаратник, що може бути спільного між ними – тільки фізичне

кохання. Так вимальовується подвійна система антиномій: крім стосунків жінки та чоловіка, роман містить зіткнення двох абсолютно різних ментальностей та культур. Спостерегаючи за S. (ім'я об'єкта пристрасті вона не відкриває), авторка щоразу відзначає незрозумілі для неї рухи, поведінку, ставлення. Ці спостереження деколи нагадують замітки ентомолога, що відкрив новий вид метелика. Зауважмо, що творам письменниці взагалі властивий певний науковий підхід, де присутній об'єкт та предмет дослідження, мета, завдання тощо.

Назва твору “*Se perdre*”, що може бути перекладена як “загубитися, загубити себе, забути, заблудитися, загинути, пропасти, занепасти себе, зникати, не дати собі ради, втратити себе, знеславити себе, розбестити себе”, красномовно відбиває атмосферу роману. Зворотний займенник *se* тут дуже влучний, оскільки, з одного боку, він відображає відбиток ситуації на окремо взятому власному “я”, а з іншого – ставить історію в низку загальних. Якщо зробити математичну вибірку слів лексичного поля “пристрасть”, то найуживаніші слова роману – *кохання* (*кохати, кохатися*), *бажання* (*бажати*), *смерть* (*помирати*) та *письмо* (*писати, література*). Далі йдуть “*щастя, краса, пристрасть, страх, прив'язаність, біль, страждання, туга, досконалість, насолода, жах, ревності, сум, безумство*”. Звичайний, на перший погляд, лексичний ряд містить слова – *письмо* (*écriture*), *писати, література*. Героїня намагається якнайповніше пережити кожен секунду своєї “лебединої пісні”, і в цьому їй допомагає письмо: “*Слова, що лягли на папір, щоби вхопити думки, відчуття у визначений момент, мають для мене такий же безповоротний характер як і час: вони і є тим часом*” [7]. Чи існує в її творах відмінність між “письмом для себе” та для публікації? Формальна відмінність очевидна: у щоденнику авторка нехтує граматичними та синтаксичними правилами, вживає скорочення, нотатки зрозумілі лише їй. Читачеві тут місця немає, він почувається зайвим, влазнем, злодієм, підглядачем. Таке вилучення читача не є перешкодою, А. Ерно не шукає співучасті, розради, співчуття. Водночас вона віддаляє себе й від осуду, критики.

Письменниці часто дорікають у винесенні на світло брудної білизни, звинувачують у ексгібіціонізмі, нарцисизмі. Проте в читача не виникає бажання дізнатися, чи всі описані події насправді відбулися з авторкою, адже вони не є кінцевою метою роману, а лише матеріалом для висловлення деяких спостережень, для формулювання питань та винайдення на них відповідей. У романі “Окупація” А. Ерно своєрідно тлумачить тему ревності, оскільки описує, як низько може опуститися жінка, одержима цим спустошливим почуттям. Роман героїні з молодшим за себе чоловіком, що тривав шість років, закінчився, вона відмовилася від спільного життя, маючи бажання зберегти свободу. Проте після розриву вона зберігає фізичну і втрачає моральну свободу – усі її думки зайняті (окуповані) людиною. Письменниця ретельно занотовує всі вчинки, емоції, відчуття, реакції, намагаючись зрозуміти суть цього почуття. Спочатку в неї виникає незбориме бажання дізнатися якнайбільше про суперницю. Ця ревнива та руйнівна цікавість дає зрозуміти механізм тих злочинів, що відбуваються на ґрунті пристрасті. Авторка вдається до справжнього аналітичного дослідження, яке має на меті якнайдокладніше змалювати пристрасть, що здатна перевернути внутрішній світ людини, змусити її зрадити власній системі цінностей. І водночас це зрушення змальоване як

абсолютно природне, властиве будь-якій жінці. Саме тому твір знаходить прийнятність або неприйнятність у читача, який співвідносить вчинки героїні з власними (а як це було в мене?). Через таку співучасть народжується ледь відчутний, невловимий зв'язок між автором та читачем (а передусім читачками), який так заперечує сама письменниця. Письмо допомагає героїні звільнитися від цієї окупації, позбутися докорів сумління за свою поведінку, яку їй вдалося зрозуміти за допомогою цього ж письма, що дає змогу подивитися на події на відстані (*“ревнощі, здобиччю та глядачкою яких я була”* [6]). Письмо – це засіб відриву, відокремлення подій із власного життя, перетворення їх із особистих на спільні, тобто придатних до переосмислення. Так вона щораз далі просувається у визначенні стосунків між своєю сутністю та письмом: письмом вона поєднує інтимне і соціальне.

Розповідь, що лежить в основі роману “Подія” (2002), потрясає описаною ситуацією, приголомшує натуралізмом деталей, вражає сміливістю авторки. Ця подія, якою є підпільний аборт, оповідається із властивим письменниці надміром правдивості, бажанням зафіксувати найменше відчуття, думку, дію, деталь. Перебуваючи у свідомості суспільства на межі між безсоромним і табу, цей факт її життя, що вже згадувався в першому романі “Пусті шафи” (1974), вперше в історії літератури (і мистецтва загалом) стає предметом роздумів над тим, що досі належало лише жінкам, не виходило за рамки суто фізіологічного явища. Натомість, цей факт залишився в пам'яті оповідачки на все життя, вплинув на формування її внутрішнього світу, бентежив час до часу її свідомість, всякчас змушував переосмислювати його. Ця подія, яка належала одній жінці, віднині належить історії жінок. “Істина не буває ні кращою, ні гіршою, все, що було, має право бути описаним, заслуговує бути написаним. [...] Я пишу для того, щоб зберегти те, що відбулось, щоб подовжити його життя на папері, спробувати зрозуміти, дослідити те, що пережила, не розуміючи” [3], – пояснює письменниця.

У романах А. Ерно внутрішній та зовнішній світ вступають у процес взаємопроникнення, внаслідок якого увага читача концентрується на речах звичайних, знайомих, але не осмислених до кінця. “Зовнішнє життя” (1997) це роман-щоденник, що якнайкраще відбиває творчий метод письменниці: все побачити, помітити, запам'ятати, пережити, записати, зафіксувати в історії. Спостерігаючи за незнайомими людьми в метро, у крамницях, на вулицях вона коментує історію кожного з них і намагається в цій історії пізнати щось своє, розділити відчуття інших, водночас залишаючись осторонь від подій (наприклад, у супермаркеті, спостерігаючи за злодійкою, вона відчуває разом з нею почуття тріумфу від “вдало” вкрадених колготок). Ці датовані епізоди, позбавлені подвійної цілісності, натомість вплетені в одне ціле – життя людини. Роман змушує відкинути думку, що справжнє життя в іншому місці та часі, відтак усвідомити, що воно відбувається тут і тепер. Щастя людини в тому, щоб відчути повноту хвилини, секунди, яку проживаєш. Це посвідчують рядки з роману “Звичайна пристрасть”: *“...я взялася за цю розповідь лише заради того, щоб якнайдовше залишатися в тому часі, коли буквально все від вибору фільму до придбання губної помади – було підпорядковано лише конкретній людині. Незавершений минулий час, який я несвідомо обрала починаючи з перших рядків, допомагає мені продовжити час, коли життя було “більш щасливим ніж зараз”, і я не хочу, щоб цей час минув”* [1]. Стосовно літератури, А. Ерно впевнена,

що писати потрібно так само, як і жити – не сподіваючись на те, що буде попереду, перебуваючи в стані абсолютної свободи.

Як видно, зв'язок А. Ерно з актом написання для неї настільки важливий, що роздуми на цю тему є практично в кожному романі. А останній твір “Письменство як ніж” (2002), що виходить за межі жанру роману, покликаний відповісти на запитання: Чому я пишу? За вдалим висловом критика, вона “намагається здійснити акт транс-субстанціації, тобто добитися, щоб читач одержав таке саме відчуття, яке вона здобула сама під час написання” [8]. Бажання “матеріалізувати” подію впливає також на стиль письма, а точніше, на його відсутність, у загальноприйнятому його розумінні. Деколи вона ніби із болем вириває з себе слова та фрази, і тут вже не до метафор. Майже стенографічна форма її романів подібна до стилю щоденників. Чіткість, точність, прозорість, стислість, суворість та твердість слова, яких дотримується письменниця, покликані відтворити реальність моменту, його автентичність, без прикрас. А. Ерно зізнається, що не сприймає літератури заради літератури, присутність у творі думки, ідеї, здатної “змінити світ”, для неї доконечна.

Отже, письмо дає змогу А. Ерно подивитися на себе та власне життя з іншої перспективи: виймаючи із себе те, що приносило їй стільки страждань, вона намагається позбутися цього. Нею керує відвертість найперше перед собою, а не перед читачем. Свої стосунки з текстом письменниця визначає так: “Споглядаючи аркуші паперу, всіяні моїм жахливим почерком, який ніхто, крім мене, не розбирає, я ще можу тішитися думкою, що пишу щось особисте, по-дитячому наївне, що не претендує на вічність [...] словом те, що пишеш зовсім спокійно та безкарно в повній впевненості, що цього ніхто і ніколи не побачить. Коли ж я буду передруковувати цей текст на машинці, і він набуде форми загальнодоступних знаків, з моєю незайманістю буде покінчено” [1]. Покликаючись на думки, що закінчують один із останніх романів Ерно “Окупація”, зрозуміло, що мета її творчості – здобути істину, а отже, щастя.

-
1. Эрно Анни. Обыкновенная страсть. Стыд. М., 1998.
 2. Эрно Анни. Пустые шкафы. Харьков, 1999.
 3. Argrand Catherine. Annie Ernaux // Lire Avril. 2000.
 4. Ernaux, Annie. La place. Paris, 1983.
 5. Ernaux Annie. L'événement. Paris, 2000.
 6. Ernaux Annie. L'occupation. Paris, 2002.
 7. Ernaux Annie. Se perdre. Paris, 2001.
 8. Lebrun Jean-Claude. A propos de L'écriture comme un couteau d'Annie Ernaux // L'Humanité. 2002. 31 janvier.
 9. Lecarme Jacques. Ernaux Annie // Littérature française du XXe siècle. Paris, 2000.
 10. Pécheur Jacques. Une place à part. Entretien avec Annie Ernaux // Le français dans le monde. Mai-juin, 2000.
 11. Savigneau Josyane. Le courage d'Annie Ernaux // Le Monde. 1992. 17 janvier.
 12. Tison Jean-Pierre. Annie dans l'arrière-boutique // Lire, février 1997.

ETHNOLOGICAL RESEARCH IN THE NOVELS BY ANNIE ERNAUX**Halyna Dranenko***The Yuriy Fedkovych National University in Chernivtsi*

The article deals with the analysis of Annie Ernaux's works *La Place* (1984), *La Honte* (1996), *La passion simple* (1992), *L'événement* (2002) and some other autobiographical novels. It reveals three problematic levels: awareness of one's belonging to a certain social class, the place of a woman in the contemporary society, the function of literature, *i. e.* the act of writing. Some peculiarities of the author's style are considered, especially along the line of describing such human feelings as *shame*, *passion* and *jealousy*. Special attention is paid to minutely detailed descriptions characteristic of the author as well as to the novels' relatedness to the contemporary French society.

Key words: modern French novel, autobiographical novel, Annie Ernaux.

УДК 821.111.“19”-31.09 Д.Орвелл

СВІТ ГЕРОЇВ ДЖ. ОРВЕЛЛА (Специфіка образної системи роману Дж. Орвелла “1984”)

Юрій Жаданов

Харківський національний університет імені В. Каразіна

У статті докладно проаналізовано своєрідну систему образів роману Дж. Орвелла “1984”, яка є художнім відтворенням головної ідеї твору – існування тоталітаризму в сучасному світі.

Стаття виходить із засновку, що роман Дж. Орвелла “1984” є художньою реалізацією тоталітаризму як завершеної системи. Автор проводить паралелі між романом Орвелла та іншими зразками класичних утопій (Мора, Кампанелли, Ямбула та Евгемера) і показує особливості й новаторські досягнення письменника в композиційній побудові роману, його сюжетній напруженості, системі персонажів. Висловлено думку про те, що роман “1984” відобразив властивий антиутопії зв’язок з реальністю, значно більший, ніж у позитивній утопії. Оскільки основну навантагу художнього втілення абсолютного тоталітаризму несе на собі система образів, головну увагу зосереджено саме на характеристиці введених у романі героїв.

Автор стверджує, що на рівні героїв спостерігається істотна відмінність Орвелла від попередньої утопічної літератури, де герої здебільшого статичні носії конкретних рис, без динаміки і життя. Для зручнішого окреслення системи персонажів використано умовний поділ їх на головних, другорядних, епізодичних, героїв спогадів, героїв снів, неіснуючих героїв, міфічних героїв. Окрім цього, до світу персонажів залучено й образ самого автора, невидимо присутнього в автобіографічному образі Вінстона Сміта, у трагічній тональності зображуваних подій, у моральній оцінці подій.

Ключові слова: утопія, тоталітаризм, новомова, антиутопія, образ, персонаж, Орвелл.

Тоталітаризм у романі Дж. Орвелла “1984” постає як завершена система, що охоплює всі аспекти людського буття. Тому роман “1984” справедливо можна назвати енциклопедією тоталітарної ідеї людства. Завдання викрити тоталітаризм відобразилося на своєрідності проблематики й поетики роману “1984”, визначило композиційну побудову твору, надало особливої напруженості сюжетові, суттєво вплинуло на систему образів.

Основна навантага художнього втілення ідей автора лежить на системі образів, недарма прозу часто називають мисленням в образах. Один із головних творчих успіхів Дж. Орвелла – образ центрального персонажа, Вінстона Сміта, різко протиставленого своїм літературним побратимам Д-503 і Дікунові. У першому випадку, це недалекий фанатик режиму, який тимчасово (лише внаслідок закоханості) протистоїть системі. У другому випадку, зображена людина імпульсивно, не через розум, а через почуття, яка не сприймає Дивного Нового світу. Герой Орвелла в цьому сенсі унікальний. Він один в Океанії зберіг здатність тверезо мислити, аналізувати, робити висновки. Це, мабуть, остання Особистість в цій державі позбавлених індивідуальності громадян.

На рівні героїв спостерігається істотна відмінність Орвелла від попередньої утопічної літератури. Персонажі в класичних утопіях статичні, мляві, немає характерів, немає особистостей, вони – лише ілюстрації, додаток до теоретичних розумових побудов автора. Прикладом можуть бути класичні утопії Т. Мора “Утопія” і Т. Кампанелли “Місто Сонця”, де окрім співрозмовників, Гітлодея і Мора, Гостинника та Мореплавця немає інших персонажів, але й перелічені не мають особистісних, індивідуальних характеристик, що зовні відповідає жанрові трактату обох творів. Проте ця традиція зображення героїв простежується і в жанрах художньої прози. Античні романи Ямбула й Евгемера не дають розгорнутих характеристик дійових осіб. Це впливає з головного завдання, якого домагаються й античні автори, і утопісти – класики: дати розгорнуту картину досконалої світобудови, а літературні персонажі в цих творах є сполучною ланкою між автором і читачем. Така ситуація докорінно змінюється, коли акцент на пріоритетне зображення суспільних інститутів нового суспільства та ідеальної державності, властивих ранній утопії, зміщується у бік усебічного розкриття внутрішнього світу людини в новому досконалому суспільстві. У пізніших утопіях С. Батлера, Е. Бульвер-Літтона, Е. Беллами, У. Морріса образи втрачають колишній схематизм, автори надають їм живих людських рис й переживань, проте вони всі ще залишаються статичними, зі стандартним набором позитивних або негативних якостей. Інакше зображені дійові особи в Зам’ятіна та Гакслі. Їм властиві людські емоції, відчувається “вимальовування” характерів, кожний з персонажів постає у своїй тільки йому властивій подобі. Ба, більше, ми бачимо ідейне зростання героїв, зміну їхнього світогляду під впливом тих чи тих подій. Проте все їхнє існування “штучно-жорстоке” [180, с. 150], і ми, читачі, дивимося на них ніби збоку. Для нас вони лише загадкові створіння, хитро улаштовані іграшки, на зразок механічного солов’я. Герої Орвелла сприймаються як живі, попри фантастичний світ, у якому вони живуть, читач разом з ними переживає, співчуває їм чи ненавидить їх.

Головний герой Орвелла Вінстон Сміт – самотній, хворобливий чоловік живе у столиці Океанії – Лондоні й працює в міністерстві правди (Мінправ), одному з чотирьох державних міністерств, займаючись зовні буденною рутинною працею, у чомусь схожою на безцільне переписування паперів, як це робив гоголівський Акакій Акакієвич. Але герой усвідомлює усю шкідливість його діяльності: він щоденно, щогодинно переробляє історію, підтасовує факти, виправляє події і час. Згідно з точними, строгими вказівками він замінює в газетах та книжках минулого одні прізвиська іншими, заднім числом змінює співвідношення ворожих сторін, знищує згадку про репресованих (“розпорошених” у Орвелла) осіб і т. д. Тому герой навіть до кінця не впевнений, чи справді він живе 1984 року. Держава наклала руку на сферу, яка завжди здавалась недосяжною, вона навчилася маніпулювати минулим. Хто контролює минуле, той панує в теперішньому і тому належить майбутнє. Вінстон не може не думати про це, це не дає йому спокою. Він розмірковує, зіставляє і не може змиритися з роллю простого додатка державної машини, бездумного виконавця, сліпого знаряддя фанатичної політики. І герой зважується на бунт, проте не відкритий бунт проти системи (він просто неможливий), а пасивний, внутрішній, “для домашнього користування”. Вінстон вирішує вести щоденник, куди б він вніс усе сум’яття думок, які його гризуть, що дасть йому змогу розібратися у

всьому і допоможе відтворити реальний хід подій, тобто відтворити історію. І так герой стане в опозицію до влади. Йому дуже важливо переконатися, що якщо він один іде проти логіки всієї довколишньої дійсності, якщо він думає не так, як всі довкола, це ще не доказ, що світ має рацію, а він божевільний. Герой інтуїтивно відчуває, що може бути й навпаки – всупереч усьому, він має рацію, а світ божевільний. Тому щоденник Вінстона є потрібний також і як віддушина в цьому бездуховному світі, як можливість продовжити нескінченний внутрішній монолог, надати йому матеріалізованої форми.

Дуже важливий той факт, що головним героєм роману є інтелігент, людина багатого внутрішнього світу, яка володіє здатністю неординарно мислити. Подібне вже траплялось в утопічній літературі: Гігс С. Батлера, капітан Немо Ж. Верна, Мандрівник у часі Г. Веллса були близькими самим авторам, давали змогу показати різноманітність проблем, які їх хвилюють. Проте лише негативна утопія першої половини ХХ століття надала образу головного героя-інтелігента особливої психологічної насиченості. Д-503 Е. Зам'ятіна, Гельмгольц і Маркс О. Гакслі, Вінстон Сміт Дж. Орвелла ширше, емоційніше, гостріше сприймають дійсність. До того ж образ Вінстона Сміта має свої відмінні, характерні риси порівняно зі своїми літературними попередниками в Зам'ятіна та Гакслі. Якщо Д-503 – сліпий фанатик системи лише під впливом закоханої жінки тимчасово піддає сумніву підвалини досконалого світу, Гельмгольц і Маркс роблять несправдливі спроби мати власну думку про те, що відбувається, то Вінстон – давній противник чинного режиму, свідомо, цілеспрямовано протиставляє власне “я” загальній розпутній системі. Це дає змогу Орвеллові глибше і гостріше передати неприродність тоталітарного світу здійсненої утопії глибоко індивідуальному особистісному світові героя.

У “1984” одним із основних і сюжетно вагомих мотивів стає тема кохання. Для героїв Зам'ятіна кохання – певною мірою “хвороба”, яка заважає нормальному плинові життя. У світі Гакслі кохання втрачає індивідуально-особистісний відтінок (оскільки там усе для всіх). Героя Орвелла кохання робить чистішим, кращим, підносить у власних очах, дає змогу відчути себе хоча б на деякий час людиною, пробуджує в ньому найсвітліші почуття. Але воно ж стає його найвразливішим місцем, по якому з насолодою б'ють садисти з Мінілюба. Доведений тортурами до жахливого стану герой, намагаючись полегшити свою долю, кричить, вимагає, щоб замість нього катували Джулію. Так кати з міністерства кохання досягають повного підкорення системі, не тільки на словах, але й у думках.

Вінстон і Джулія – центральні герої роману, з якими асоціюється все те добре, світле, що ще залишилось у цьому світі. Вінстона, як унікальній особистості, автор підібрав відповідного жіночого персонажа. Джулія молода, вродлива, незалежна, енергійна, пристрасна. Вона по-своєму сприймає світ, в якому їй випало жити. Не вдаючись у філософування і похмурі роздуми (як це робить Вінстон), вона, ззовні будучи втіленням лінії партії (Джулія – активістка Молодіжного антистатевих союзу), насправді виявляє їй пасивний опір, віддаючись таємному коханню з іншими членами партії. Так вона своєрідно мстить режимові, насолоджуючись своєю непокорюю. Проте до Вінстона вона проймається щирим, справжнім почуттям. Як активніша і практичніша натура, вона бере на себе турботи про їхні таємні побачення, а потім вона ж винаймає маленьку кімнату, де закохані проводять найкращі години свого життя. Щастя двох

закоханих приховане (як їм здається) від зовнішнього світу. Про це і не думали великі утопісти минулого, але ж умови, в яких опинилися головні герої Орвелла, створені їхніми утопічними проектами. І перед вищим судом вони несуть відповідальність за трагедію Вінстона й Джулії не менше, ніж О’Браєн чи Старший Брат. Це їхніми світлимими мріями побудований страшний світ “1984”. Справді, дорога в пекло вистелена добрими намірами.

Нам здається не простим збігом ім’я головної героїні з подібним прекрасним шекспірівським образом Джульєти. Тут пролягли глибокі гуманістичні паралелі Орвелла-художника зі світлим і трагічним світом закоханих Шекспіра. Джулію автор показав як енергійну, сильну натуру, яка чітко усвідомлює, чого вона хоче і як цього досягнути. Водночас цей образ має яскраво виражений гротескний характер порівняно з поетичним образом шекспірівської Джульєти. Гротеск зумовлений фантастичним світом тоталітарної держави, в якому вимушені жити сучасні Ромео і Джульєта. Інтелектуально Джулія значно поступається Вінстоніві. Багато з проблем, які не дають спокою головному героєві (наприклад, безперервна зміна історії), для його коханої порожній звук. Коли Вінстон із захопленням починає читати вголос книжку Голдстейна, Джулія спокійнісінько засинає. Тому Орвелл і хотів від самого початку назвати роман “Остання людина в Європі”. Вінстон – єдина людина у світі, що сприймає його в усій його абсурдності й трагічності. Самотність героя навіює аналогії з іншим знаменитим образом попередньої англійської літератури. Вінстон Сміт, як і Робінзон Крузо, один на один протистоїть ворожому оточенню, намагається створити і зберегти власний внутрішній світ, який так відрізняється від зовнішнього. Але якщо герой Дефо виростає до символу фізичних і моральних можливостей людини, то центральний персонаж Орвелла уособлює нікчемність індивіда перед всеперемагаючою владою тоталітарної держави. Роль П’ятниці припадає на образ Джулії, з якою Вінстон, подібно до Робінзона, знайомиться вже після первинної адаптації у ворожому світі і яка (як і П’ятниця для Робінзона) становить для Сміта об’єкт для виховання і політичної освіти. Джулія ж на побутовому, життєвому рівні виявляється деколи кмітливішою і винахідливішою, ніж Вінстон (як і П’ятниця щодо свого господаря).

Світлому началу в романі – Вінстоніві та Джулії – протистоїть О’Браєн – уособлення зла і розпуски цього світу, хитрий змії-спокусник і кат в одному обличчі. Це він, будучи найвищим функціонером партії, втягує їх у міфічну таємну організацію “Братство”. Це він та його помічники стежать за кожним рухом, за кожним словом закоханих. Це він з діловитістю майстрового і фанатизмом ученого-експериментатора катує їх у катівнях Мінілюба, домагаючись покори не тільки на словах, а й розумової, свідомої. Це він примушує скласти їх диявольську присягу на вірність “Братству”.

Центральною в ідейному плані стає розмова-допит О’Браєна і Вінстона. Силою вагомості та наповнення загальнолюдськими проблемами ця бесіда може бути співвіднесена тільки зі схожими сценами в Достоевського (розмова Великого Інквізитора та Ісуса Христа), Гакслі (діалог Дикун і Мустафи Монда), Булгакова (дискусія Понтія Пилата та Єшуа), Зам’ятіна (бесіда Д-503 і Благодійника). О’Браєн, підключивши до тіла Вінстона електроди і пропускаючи час до часу струм, намагається переробити героя на свій лад, втовкмачуючи йому основні догми тоталітарної Океанії. Увесь

перевернений світ двозначних понять низки подій, яка увесь час відновлюється, постає перед Вінстоном у всій своїй простоті й закономірності. О'Браєн, то катуючи, то потішаючи, навчає свого підопічного двозначності, природного сприйняття будь-якої, навіть найнеймовірнішої істини. Нелюд О'Браєн доводить Вінстона до того, що він вже починає любити свого мучителя. Вінстона, який довго не здається, О'Браєн добиває не стільки тортурами, скільки тим, що показує власну ж потворність: фізичну (після декількох місяців арешту герой перетворюється на живого трупа, який гниє, якого і показує кат своїй жертві в дзеркалі) і моральну (О'Браєн доводить, що він [Вінстон] нічим не кращий від них, прокручуючи йому магнітофонний запис його і Джулії диявольської присяги).

Останнім, прикінцевим акордом стає перебування героїв у кімнаті 101, в якій матеріалізуються всі приховані, підсвідомі страхи жертви, витримати які вона вже неспроможна. Для Вінстона таким є щури, зі страху перед якими він, нарешті, робить те, чого від нього довго чекали – зраджує близьку людину: герой вимагає поставити між ним і щурами Джулію, щоб їй щурі шматували обличчя, але не йому. Проїшовши через це, герой втрачає моральну основу свого існування і перетворюється на пусту іграшку, яка тепер щиро любить Старшого Брата.

У романі, окрім внутрішньої та зовнішньої партій, є ще третя сила – проли (відсічене від пролетаріату, Орвел взяв у Дж. Лондона з роману “Залізна п'ята”). Їм дозволено не вступати в партію і жити простим жителям. У них збереглась чистота людських взаємин: вони народжують дітей, люблять та ревнують – одне слово, живуть. Із пролами герой роману та автор твору пов'язують єдину надію на можливість визволитись від тавра тоталітаризму, хоча, як з горем зазначає Вінстон, прозріння пролів може настати і за тисячу років. “Злочин і кару” Ф. М. Достоевського часто називають енциклопедією петербурзького життя за другорядні образи з різних верств населення, що дають загальну картину тодішньої світобудови. Те саме можна сказати і про роман “1984”. Це справді енциклопедія тоталітарного суспільства ХХ століття. Система образів, яку створив Орвел, – це довершена система персонажів, загальне завдання котрих – найповніше та усебічно розкрити феномен тоталітаризму. Уся система образів роману складається з понад п'ятдесяти персонажів, різних за значущістю та наповненістю. Для зручності аналізу всіх героїв твору ми поділили на декілька груп. У центрі роману – три головні герої (ГГ): Вінстон та Джулія, з одного боку, та О'Браєн, з іншого. Вони створюють в романі два протилежних полюси “+” та “-”, навколо котрих і групуються другорядні, епізодичні герої, герої снів і спогадів, міфічні герої. Кожен з них несе певну частинку зображуваної дійсності, що загалом дає повну завершену картину тоталітарного суспільства. До першої групи відносяться:

1. Другорядні герої (ДГ) – на відміну від головних героїв, у тексті роману з'являються значно рідше, покликані дати уявлення про оточення Вінстона та Джулії (майже всі ДГ – потенційні претенденти та винищення):

- сім'я Парсонсів: місіс Парсонс – тьмяна пригнічена жінка з ріденьким скуйовдженим волоссям і зморшками на обличчі, яка живе в постійному страху перед дітьми – маленькими дикунами, вихованими організацією юних розвідників, що в своєму патріотичному пориві донесли навіть на власного

батька (ось вони, Павлики Морозові орвеллівського світу, також ідейно наповнені образи);

- містер Парсонс – невисокий тридцятилітній чоловік із жаб'ячим обличчям, черевцем та жировими складками на загривку. Його завжди супроводжує сильний запах поту. Він фанатично відданий партії, безпросвітно тупий, купається в різних заходах і зовнішній партійній атрибутиці. Попри це, свої дні він закінчить у Мінілюбі, куди потрапить за доносом семирічної доньки (за декілька місяців до цього він із захватом розповідав, як його донька “здала” незнайомого грибника в лісі патрулеві, що проходив мимо, звинувативши в шпіонажі);
- інтелектуал Сайм – образ зовсім іншого плану. Розумний, тямущий фахівець Новомови, що захоплено працює над останнім, оригінальним виданням словника. Улюблене заняття Сайма – дивитися на страту військовополонених. Любов до знищення перекочувала в його роботу, він з пристрасстю любить знищувати слова, чим і займаються фахівці Новомови. Але біда: він настільки точно, правильно та легко вловлює суть будь-якого починання, що Вінстон починає думати, що Сайма безсумнівно розпилять... За деякий час страшний здогад Вінстона став реальністю, Сайма не стало – ні в списках відділу, ні в міністерській документації такої людини більше не значилось;
- поет Амплфорт – людина з покритими шерстю вухами, що писав патріотичні вірші, також потрапив разом з Вінстоном у підвали Мінілюба за те, що, переробляючи свої вірші, не забрав слова “молитва” – забороненого Новомовою.

2. Епізодичні герої (ЕГ) – з'являються на сторінках роману не більше одного разу й характеризують фон, на котрому розгортаються основні події твору. Всього ЕГ понад двадцять, кожному з них автор дає містку характеристику і попри одноразову появу, вони залишають глибокий слід у пам'яті читача й несуть певне ідейно-художнє навантаження. Наприклад, образ старця-прола, котрого Вінстон зустрів у кабаку, є носієм свідчень про дореволюційне життя. Але визначити було це життя кращим чи гіршим, ніж тепер, йому важко. Цього не можуть зробити й інші персонажі роману, та вони про це й не задумується. Це хвилює лише Вінстона, як “останню людину в Європі”. Крім цього, ЕГ часто відображають моральну оцінку автором того, що відбувається. Жінка-прол у кінотеатрі, переглядаючи кінохроніку, різко протестує проти натуралістичних кадрів смерті дітей та жінок. Інша жінка-прол, що пере білизну і співає невимушену пісеньку, виростає в очах героя та автора до якогось символу животворної сили народу. Образ людини-скелета, котрого зустрів у в'язниці Вінстон і поділився з ним останньою крихтою, відображає гнів та біль автора проти насильства над особистістю.

3. Герої спогадів (ГС) – пов'язані з образом Вінстона та його ретроспекціями у своє минуле. Із спогадів героя ми дізнаємося про існування дружини, з котрою він розлучився понад 10 років тому. Образ Кетрін – це тип жінки, яка фанатично віддана партії, і яка навіть в особистому, інтимному житті подружжя чітко виконує всі постулати влади і, по суті, є механічною іграшкою, замість власних думок наповненою лозунгами та закликами. Цей образ схожий з образом Лінайни в романі О. Гаслі “О дивний новий світ”. Проте, на відміну від останньої, Кетрін – зовсім тьмяна особис-

тість. Чільне місце серед ГС посідають образи матері, батька та сестри Вінстона. Батько та мати, як стало типовим для суспільства Океанії, були репресовані. Для Вінстона пам'ять про сім'ю так само пов'язана з проблемою безповоротної втрати минулого, про яке він роздумує.

4. Герої снів (ГС) також пов'язані з образом головного героя Вінстона. Сни у творах попередньої утопічної традиції, як ми вже розглядали вище, були пов'язані з можливістю переходу героя в інший, досконалий світ. У Дж. Орвела сні та ГС виконують різноманітні функції:

- 1) як і в традиційній утопії переносять героя, хоч і не надовго, в “Золоту країну” мрії. Вінстоніві часто сниться сон, в якому бажана країна щастя та спокою має вигляд лісової галявинки зі струмочком, що дзюрчить, якою іде прекрасна оголена дівчина. Сон виявляється пророчим: героя чекає взаємне кохання на цій галявині;
- 2) мотив вини героя пов'язаний зі снами, в яких присутні мати та сестра, у смерті котрих все життя себе звинувачував Вінстон. І лише любов Джулії допомогла звільнитися героєві від цього тягара;
- 3) сон як вираження основного конфлікту героя із системою в особі О'Браяна. Близько семи років тому герой уві сні почув слова: “We shall meet there is no darkness” (“Ми зустрінемося там, де немає темряви”), які після цього він написав О'Браянові, вважаючи сон віщим, що передбачає його майбутню можливу участь в супротиві режиму. Згодом ми розуміємо, що уві сні з ним справді розмовляв О'Браян, але лише через телеекран. Вже тоді, сім років тому, Вінстон якимось чином (мімікою обличчя, випадковим словом уві сні і т. д.) помітив свою ненадійність і потрапив під пильну увагу працівників Мінілюба. У світлі цього історія пізнішого життя Вінстона подібна до гіркої долі есхілового Едіпа, якому всемогутні боги дозволили деякий час вважати себе господарем власної долі, але потім зробили те, що було призначено героєві. У цьому нам видніються глибокі паралелі між античною трагедією з проблемою долі, яка владарює над людиною і положенням мислячої свободолюбивої особистості в світі втіленої утопії, світі тоталітаризму, зображеного Орвелом.

5. Неіснуючі герої (НГ) – не стільки ті, котрих немає у творі, скільки ті, яких вважають такими, які не існують для системи (подібно Сайму після “розпилення”). У цьому світлі нам здається цікавим зіставлення двох НГ: Вірдеса, що згадувався в статті, яку переробляв Вінстон, репресованого за якісь гріхи, що його вважали тому не особою, і товариша Огієві – образу, який придумав Вінстон, з докладною біографією та героїчною смертю. Після внесення змін до статті реальна людина Відерс перестав існувати назавжди, а товариш Огієві стає таким же достоїнством історії, як Карл Великий і Юлій Цезар. Гірка іронія автора відображає біль і тривогу письменника-громадянина перед всемогутністю тоталітарної держави, яка здатна змінювати навіть хід історії на свій розгляд.

До другої групи – когорти О'Браяна – віднесена в романі значно менша кількість персонажів, здебільшого епізодичного плану (ЕГ), не наділених навіть речовими

характеристиками. Це, на нашу думку, автор зробив навмисне: ці образи охоронців у чорній формі з важкими підборіддями, працівників поліції думок з колючими поглядами, безувірив, що побили Вінстона кованими чобітьми, майже позбавлені людських рис. У них завжди є одна–дві характерні деталі, що підкреслюють їхню негативну ідейну наповненість і не більше. У цій групі образів докладно розглянуто лише хазяїна крамнички, містер Чаррінгтон, у якого Вінстон купив щоденника, прес-пап’є, а згодом винаймав кімнату для них із Джулією. За нашою класифікацією, це другорядний герой (ДГ), який з’являється на сторінках роману декілька разів, образ, що відображає реальне втілення так поширеного в Океанії “дводумства”. Це людина з двома обличчями, з двома зовсім різними голосами, психологією та ставленням до життя. Містер Чаррінгтон-1 – людина похилого віку, із сивиною та рідкими зубами, частинка того старого світу, найменші залишки якого так старанно розшукує Вінстон. Хазяїн крамнички по-старечому добродушний, любить поговорити, але не нав’язливий, тактовний, не ставить зайвих питань. Містер Чаррінгтон-2 – працівник поліції думок.

Над переліченими вище групами образів – так звані міфічні герої (МГ) – Старший Брат і Голдстейн, історичні реальні в історії Океанії особи, але які згодом набули міфічних, надреальних рис. У всьому романі вони жодного разу не виступають в своїй людській оболонці, але є двома протилежними ідеологіями в Океанії: СБ – панівної партії, Голдстейн – опозиції. СБ – це обличчя партії, її внутрішня атрибутика, що магічно заворює кожного з плакатів, порозвішуваних по всьому Лондону. Він уже перетворився на якесь божество, іменем якого освячено все в Океанії і Англсоца, об’єкта для страшною ненависті на 2-хвилинках і тижнях Ненависті – своєрідних заходів шокотерапії, яка дає змогу підтримувати в громадянах непримиренну ворожнечу до ворогів вітчизни, і крім того, своєрідний спосіб виливу негативних емоцій. Як і в “Скотному дворі” в цих образах відображено реальні риси діячів усіх можливих диктаторів ХХ століття і тих, які є і які будуть: Гітлера, Муссоліні, Мао Цзедуна, Пол Пота, Піночета..., тобто став узагальнювальним образом насильства в нашому кривавому ХХ столітті. Узагальнювальний характер СБ надає: 1) відсутність серед героїв, що сприяє створенню легендарного ореолу навколо імені СБ, міфологізує цей персонаж. Він пов’язується вже не з одною конкретною людиною, а стає якимось символом влади. Цю позачасову рису існування СБ наголошує О’Браян; 2) особливості портрета, що містить в собі лише загальні риси, без докладної індивідуалізації, що сповіщає йому плакатність, символічність. Розмножений в десятках, сотнях тисяч екземплярів, що дивиться з усіх будинків та стін Лондона, портрет СБ стає своєрідною іконою, фетишем – божеством світу Океанії, яке має вже власне буття, ніяк не пов’язане із самим СБ; 3) приписування йому різних справ та починань, в яких людина СБ міг і не брати участі, але для символу СБ вони стають обов’язковим атрибутом; 4) почуття панічного страху або сліпої фанатичної відданості, які породжує образ СБ у душах громадян Океанії.

Образу автора немає у творі, але він відчувається: 1) в автобіографічності образу Вінстона Сміта; 2) у трагічній тональності зображуваних подій, змалюванні дійових осіб; 3) у моральній оцінці подій, що відбуваються.

Отже, система образів, яку Орвелл створив у романі “1984”:

- суттєво розширила рамки традиційної системи образів утопічних творів;
- стала художнім втіленням центральної ідеї твору – викриття тоталітаризму, його страшної ворожості до свободолюбивої особистості, індивідуума;
- відобразила властивий антиутопії зв'язок з реальністю, невимірно великий та насичений, ніж у позитивній антиутопії;
- виконала роль, яку поклав на неї автор, не лише найповніше відтворити суспільство повної несвободи, а й викрити недосконалість світопорядку.

**THE WORLD OF GEORGE ORWELL'S CHARACTERS:
THE PECULIARITIES OF THE SYSTEM OF CHARACTERS
IN "1984" BY GEORGE ORWELL**

Yuriy Zhadanov

The Vasyl Karazin National University in Kharkiv

The article proceeds from the assumption that the novel "1984" by George Orwell is an artistic realization of the totalitarian regime as an accomplished system. The author is drawing parallels between Orwell's novel and other samples of classical utopias by More, Campanella, Jambul and Eugemer. He also shows the peculiarities and innovative achievements of the writer in the compositional structuring of the novel and the system of its characters. "1984" is argued to reflect a connection with the reality characteristic of dystopia rather than of a positive utopia. The author believes that on the level of characters there is a considerable difference in Orwell from the earlier utopian literature where the characters were usually static bearers of certain features, deprived of dynamism and life. To make the delineation of the system of characters more convenient the author used their schematic division into the main, secondary, episodic characters, the characters from memories as well as those present only in the dreams, non-existing characters and mythological characters. Besides all these into the world of characters is also included the image of the writer himself, subtly present in the autobiographical image of Winston Smith, in the tragic colouring of the described events and in their moral evaluation.

Key words: utopia, totalitarianism, Newspeak, dystopia, image, character, Orwell.

УДК 821.111.“19”.09 К. Льюїс

МЕТАФОРИЧНІСТЬ МОВИ К. С. ЛЬЮІСА У “ХРОНІКАХ НАРНІЇ”

Тетяна Жаданова

*Харківський національний університет імені В. Каразіна
e-mail: tatyana_zhadanova@yahoo.com*

У статті розглянуто одну з найважливіших характеристик прози К. С. Льюїса – метафоричність мови. Надано велику кількість прикладів метафор, котрі Льюїс використовує для пояснення своїх ідей та аргументів. У “Хроніках Нарнії” біблейський образ Ісуса Христа Льюїс подає як героя на ім’я Аслан. Простежується авторський метафоричний переказ історії життя Ісуса для дітей у такому контексті, який був би легким для їх розуміння. Одночасно демонструється метафоричне використання образу дверей в Біблії та “Хроніках Нарнії”, наголошено, що Льюїс часто використовує двері, як метафору, показуючи їх зв’язок з християнськими ідеями, представленими також в його теоретичних роботах.

Ключові слова: метафора, двері, література, фентезі.

У цій статті ми розглядаємо деякі особливості одного з різновидів літератури фентезі – християнської фентезі на прикладі творчості К. С. Льюїса.

У творах К. С. Льюїса особливо цікаві метафори. Проблему метафори в сучасному літературознавстві розглядали у своїх працях такі вчені, як Х. Ортега-і-Гассет, А. Веселовський, О. Фрейденберг, Л. Риньков, В. Марченко, В. Шиблс, Р. Гавкс, П. Перрет [11, 12, 13] та інші.

У процесі написання “Хронік Нарнії” К. С. Льюїс поступово розширював свої літературні прагнення. Те, що спочатку задумувалось як збірка історій для дітей, розвинулось в складний опис всесвіту. Автор відкриває весь божественний план стосовно цього всесвіту: від його створення до апокаліпсису. Отже, Льюїсові вдалось зробити одночасно дві речі. Він залишається відданим своєму початковому намірові написати історії для дітей, вплітаючи в канву твору тонкі моральні та духовні елементи, використовуючи при цьому метафоричні образи і навіть цілі розгорнуті метафори.

Серед речей, які завжди цінують у людях, є здатність розуміти і пояснювати метафоричну мову. Сьогодні метафоричний спосіб висловлювання думок не є характерною особливістю тільки поетичної мови. Ми можемо помітити таку форму комунікації в багатьох інших сферах мовного спілкування. Метафоричне мислення може бути частиною будь-якої культури. Вивчення його вербальних виявів може сприяти розширенню культурних цінностей і поглибленню мовного потенціалу.

Більшість метафор, на які ми натрапляємо, коли читаємо англійські тексти, мають абсолютно такі ж українські еквіваленти. Подібні форми є метафоричними кліше.

Звертаючись до творчості К. С. Льюїса, ми можемо відмітити, що найвиразнішою особливістю художньої прози письменника є використання ним метафори. В творах

К. С. Льюїса можна знайти численні приклади метафор, оскільки вони образніше і наочніше роз'яснюють його ідеї та аргументи. Наприклад, у статті “Людина відмінється” письменник звертає увагу на те, що “завдання сучасного педагога не в тому, щоб вирубати джунглі, а в тому, щоб зросити пустелі” [4, с. 626]. У статті “Здивований радістю”, говорячи про численні книги, які він вибрав, будучи дитиною, К. С. Льюїс пише: “Я завжди мав таку ж упевненість у добиранні книжок, які були новими для мене, як і людина, яка йде полем, у пошуках нової стеблини трави” [4, с. 632]. У передмові до “Простого Християнства” він застерігає читачів проти прийняття його чистого християнства “як альтернативи до кредо общин – так ніби людина надала перевагу конгрегаціоналізму грецької ортодоксальності перед чимось іншим” [4, с. 594]. Щоб чітко висловити власну думку, Льюїс використовує метафору: “Це більше схоже на зал, двері з якого відчиняються в декілька кімнат. Якщо я зможу привести будь-кого в цей зал, я зроблю те, що намагався. Хоча те, що нам потрібно, є саме в кімнатах, а не в залі, вогонь, стільці та їжа. Зал – це місце, щоб чекати, місце, щоб пробувати різні двері, а не місце, щоб жити” [4, с. 567].

Метафоричний образ дверей досить часто трапляється у творах К. С. Льюїса.

Водночас Льюїс знає, як часто двері використовуються в Новому Заповіті: “Силкуйтеся ввійти тісними ворітьми” (Лк 13:23), “він відкрив двері віри” (Ді 13:27), “бо двері широкі й великі мені відчинили” (1 Кор), “і були двері для мене відчинені в Господі” (2 Кор), “Бог нам відчинив двері слова” (до Колосян). Ісус також часто асоціюється з дверима. Наприклад, коли Ісус торкається своїх учнів, він промовляє: “Так і ви: коли все це побачите, знайте, що близько, – під дверима” (Мт 24:33). Можливо, більш відомими є слова Христа в Об’явленні 3:20: “Ось Я стою під дверима та стукаю: коли хто почує мій голос і двері відчинить, Я до нього ввійду, і буду вечеряти з ним, а він зо мною”.

У цьому уривку, де Ісус стверджує, що він є дверима в спілкуванні з Богом, ми бачимо характерний вияв метафори. У розділі від Івана маємо кращий приклад. У віршах 1–5 Ісус використовує притчу про пастуха і овець, які відгукуються тільки на його голос, щоб продемонструвати його стосунки зі своїми учнями. Іван звертає увагу на те, що учні не розуміють його алегоричної мови. Ісус повинен був пояснити їм значення його слів: “По-правді, по-правді кажу вам, що Я – двері вівцям ... Я – двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться, і той ввійде та вийде, і пасовисько знайде” (Ів 10:7, 9). Далі, він закінчує метафору, відповідаючи на питання Хоми, як вони знайдуть Христа після його розп’яття на хресті: Я – дорога, і правда, і життя. До Отця не приходять ніхто, якщо не через Мене (Ів 14:6).

Цими біблійними уривками пронизаний увесь текст “Хронік Нарнії”. Ми виявили чотири способи використання образу дверей у творах Льюїса: 1) буквальні двері ведуть до головних дверей, Аслана; 2) Аслан – двостулкові двері; 3) прохід через різноманітні буквальні двері в Нарнію завжди незапланований; 4) усіх, хто входить в двері, запрошують до Нарнії, але ніхто не зобов’язаний залишатись там.

Спочатку буквальні двері, які діти використовують, щоб потрапити до Нарнії, ведуть прямо до основних Дверей, Аслана. Власне двері мають різні форми, починаючи з дверей в одяговій шафі в “Льві, Відьмі та одяговій шафі”, створеній картині в

“Плаванні на край світу”, залізничній станції у “Принці Каспіані” і “Останній битві” до магічних перстенів між снігами в “Племіннику чародія”. Буквальна функція дверей полягає в тому, щоб взяти дітей з їхнього реального світу і перенести в інший світ; тобто двері – знаряддя, яке переносить їх від мирських, щоденних справ у новий світ, нову реальність, нове життя. Важливішим, однак, є те, що двері незмінно ведуть до Аслана (яскравий приклад метафори), фігури Христа в Льюїса, який поряд з іншим пропонує дітям і новий життєвий досвід. Едмундові, наприклад, в “Льві, Відьмі та одяговій шафі” даровано життя, після його зради брата і сестер, завдяки зусиллям Аслана, “зовсім не обов’язково переказувати вам... що саме говорив Аслан, але Едмунд запам’ятав його слова на все життя” [7, с. 68], (there is no need to tell you (and no one ever heard) what Aslan was saying but it was a conversation which Edmund never forgot) [18, с. 135]. Від цього моменту Едмунд стає “ною істотою”, хоча ще далеким від досконалості, і Аслан підтверджує це, стаючи жертвними дверима до нового життя Едмунда (Ісус Христос постраждав на хресті за весь рід людський).

По-друге, діти тільки тоді впізнають Ісуса Христа в своєму світі, коли зустрічають Аслана в Нарнії; отже, в метафоричному зображенні Аслан служить двостулковими дверима і до нового життя в Нарнії, і в реальному світі дітей. Найкращий приклад цьому маємо в “Плаванні на край світу”. Наприкінці книжки Люсі і Едмунд зустрічають Аслана у вигляді ягняти. На питання Люсі, як увійти в країну Аслана, ягнятко відповідає: “Для вас є двері в країну Аслана з вашого світу” [8, с. 117], (“For you the door into Aslan’s country is from your own world”) [18, с. 215]. Для того, щоб чітко показати зв’язок між Асланом і Ісусом Христом, автор перетворює ягнятко на Аслана, і Едмунд запитує: “чи є ви там (в нашому світі) також, Сер?” [8, с. 120], (“Are – are you there [in our world] too, Sir?”) [18, с. 215].

У відповіді Аслана ми бачимо, як Льюїс застосовує свої знання Біблії і використовує одне з біблійних імен Бога, щоб розпочати: “Я ... Але там в мене інше ім’я, ви повинні навчитись пізнавати мене за цим іменем. Це було основною причиною, чому ви перенесені до Нарнії, щоб дещо дізнавшись про мене тут, ви могли б краще дізнатись про мене там” [8, с. 120], (“I am ... But there I have another name. You must learn to know me by that name, this was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there”) [18, с. 216]. Аслан тут дає зрозуміти, що досвід дітей у Нарнії до цього моменту був приготуванням до важливішої зустрічі Його в їхньому світі.

Крім цього, Аслан обіцяє “відчинити двері в небі і відправити їх на власну землю” [9, с. 112], (“open the door in the sky and send you to your own land”) [18, с. 215]. Отже, ми бачимо, що Аслан функціонує тут, так само, як і в Святому писанні, і як сила (яка відчиняє двері), яка уособлює нове життя, і як представник (Він і є ці двері) нового життя.

У хроніці “Кінь і його хлопчик” представлені варіації цієї ідеї. Після того, як король Лум та його сини-близнюки Кор і Корні, возз’єднались, принц Рабадаш, був відданий до суду. Попри доброту Лума до Рабадаша, той дражнить і зневажає короля: “Я нічого не обговорюю з дикунми і чародіями! ... Якщо ви образите мене, батько мій Тисрок потопить ваші країни в крові... Богиня Таш вражає міткою” [6, с. 75], (“I hear no conditions from barbarians and sorcerers ... The bolt of Tush falls from above”) [18,

с. 207–208]. Під час цієї розмови раптово з'являється Аслан і попереджує Рабадаша: “Забудь про свою гординю – чим тобі гордиться? І про злобу – хто образив тебе? Прийми за власної волі милість добрих людей”. Але Рабадаш, бачачи Аслана, називає його “огидним демоном”, (“demon”), “мерзенним північним бісом” (“the foul fiend of Narnia”), “ворогом богів”, (“the enemy of the gods”). Він про проклинає Аслана і закликає: “Тебе вразять блискавки... покусують скорпіони... тутешні гори перетворяться на пил...” [6, с. 76], (“lightening in the shape of scorpions [to rain on Him]” [18, с. 209]. І в спокійному попередженні Аслана звучить згадка про двері, як метафора, що асоціюється з Ним: “Тихіше, Рабадаше... Доля твоя ось-ось збудеться, вона – біля дверей, вона їх зараз відчинить” [6, с. 76], (Have a care, Rabadash ... The doom is nearer now: it is at the door: it has lifted the latch”) [18, с. 209]. Коли Рабадаш відкидає попередження Аслана, його перетворюють на осла.

Використання дверей в цьому епізоді показує, що не кожен, хто зустрічається з Асланом в Нарнії, усвідомлює, що Він і є Бог, та що ті, хто презирливо відкидають його, будуть осуджені. Двері, які відчинені з двох боків, функціонують тут більше як ті, що судять, ніж ті, що дають милосердя.

Як ще одна варіація метафори дверей – це Ворота Хліва в “Останній битві”. Коли діти пролазять через двері, вони здивовані тим, що опиняються не в темному вологому хліві, а “вони стояли на траві, над ними розкинулось глибоке синє небо, а повітря приємно обвіювало їхні обличчя, нібито рано вранці” [9, с. 78] (“on grass, the deep blue was overhead, and the air which blew gently on their faces was that of a day in early summer” [18, с. 136]. Насправді ж вони увійшли в країну Аслана через “стіжки” двері, які Він створив. Тут Льюїс підкреслює метафоричну функцію дверей як християнської доктрини регенерації, пояснюючи це в тексті: “Якщо хтось присягає іменем Таш і дотримується присяги заради правди, це мною він присягав того не знаючи, і Я відповім йому... якщо б твоє бажання було не до мене, ти не шукав би так довго і так щиро, оскільки той, хто щиро шукає – завжди знаходить” (“If any man swear by Tush and keep his thou wouldst not have sought so long and so truly. For all find what they truly seek” [17, с. 165].

Образ Аслана, який метафорично уособлює двостулкові двері в нове життя, виявляється тут цілком очевидно.

Ця ж ідея досліджується в “Принці Каспіані”, де Аслан зображений як двері, які ведуть назад в реальний світ. Там “Аслан наказав поставити два дерев'яні стовпи вищі за людський зріст, на відстані трьох футів один від одного. Третій, легший кусок дерева був прив'язаний до верхівок, еднаючи їх, так що загалом ця штука виглядала як дверний отвір з нізвідки в нікуди” [10, с. 104] (“Asian caused to be set up two stakes of wood, higher than a man's head and about three apart. A third, and lighter, piece of wood was bound across them at the top uniting them, so that the whole thing looked like a doorway from nowhere into nowhere” [18, с. 208].

Вони існували для того, щоб діти і старі тельмаринці могли вернуться в реальний світ. Для цього вони повинні пройти через ці “двері в повітрі”.

Вхід через різноманітні двері майже завжди незапланований тими, хто проходить через них. У “Льві, відьмі та одяговій шафі” діти спочатку самотійно, а потім всі разом

знаходять двері через одягову шафу, це відбувається випадково. В “Принці Каспіані” цих чотирьох дітей ніби невідома сила висмикує із залізничної станції і штовхає в Нарнію, де вони занурюються в життя через чотириста років після того, як вони покинули цю країну. В “Племіннику Чародія” зображено божевільного дядька Дігорі, який експериментує з чарівними кільцями. У кожному разі діти не намагаються входити в Нарнію; коли вони там опиняються, це їх дуже дивує.

Ми відстежили лише декілька прикладів, які наочно проілюстрували метафоричність мови одного з найкращих творів християнської фантастики К. С. Льюїса “Хроніки Нарнії”. Часте використання Льюїсом дверей як метафори, яку він тонко і зрозуміло використовує в “Хроніках Нарнії”, безпосередньо стосується християнських тем та ідей. Двері в буквальному їх розумінні ведуть до найголовніших дверей, Аслана; Аслан функціонує як двосторонні двері; вхід через двері не планується; всі, хто вступають, їх запрошують, але їх не змушують залишитись.

У проповіді “Вага слави” Льюїс використовує цю ж метафору. Він стверджує, що сенс твору в тому, що в цьому всесвіті нас розглядають як незнайомих; жага бути визнаним зустрічається з відповідями, які сполучають провалля, яке є між нами і дійсністю, і будучи частиною нашої невтішної самотності. Звичайно, з цього погляду, прагнення до слави відповідає нашому щирому бажанню. Для слави це і значить вміння спілкуватися з Богом, бути прийнятим Богом і прийняттям у серце цього. І двері, в які ми стукаємо все наше життя, врешті-решт відчиняються. Очевидно, тоді наша ностальгія, наша журба поєднані з чимось у всесвіті, від чого ми відчуваємося відрізнаними, містяться у внутрішній частині якихось дверей, які ми завжди бачили з зовнішнього боку. І це не просто невротична уява, а справжній показник нашої реальної ситуації.

Отже, аналіз твору К. С. Льюїса “Хроніки Нарнії” показав, що метафора – один із улюблених засобів художньої виразності письменника, і вона завжди пов’язана з біблійною проблематикою.

У подальшому автор має намір дослідити своєрідність системи образів “Хроніки Нарнії” К. С. Льюїса, притчовий характер оповіді, своєрідність передачі від першої особи К. С. Льюїса.

1. Біблія. – Евангельсько-Лютеранська Місія. 1988.
2. *Гопман В. Л.* Фантази // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001.
3. *Ковтун Е.* Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1998.
4. *Льюис К. С.* Космическая трилогия: Романы, эссе. СПб., 1993.
5. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Племянник чародея. М., 1992.
6. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Конь и его мальчик. М., 1992.
7. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Лев, колдунья и платяной шкаф. М., 1992.
8. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Серебряное кресло. М., 1992.
9. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Последняя битва. М., 1992.
10. *Льюис К. С.* Хроники Нарнии. Принц Каспиан. – М., 1992.
11. *Озерова Е.* Фантази // Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX века / Глав. ред. В. А. Володин. М., 2001.
12. *Рыньков Л. Н.* Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы. Челябинск, 1975.
13. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие (И. Метафора) // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
14. *Харченко В. К.* Переносные значения слова. Воронеж, 1989.
15. *Gerber R.* Utopian fantasy: A study of English Utopian fiction since the end of the nineteenth century. N.Y., 1973.
16. *Hawkes R.* Metaphor. N.Y., 1972.
17. *Lewis, C. S.* The Abolition of Man. N.Y., 1965.
18. *Jackson R.* Fantasy: the literature of subversion. Methuen, 1981.
19. *Lewis, C. S.* The Chronicles of Narnia. N.Y., 1970.

20. Lewis, C. S. *Mere Christianity*. N.Y., 1960. 21. Lewis, C. S. *Surprised by Joy*. NY, 1955. 22. Lewis, C. S. *The Weight of Glory and Other Addresses*. Erdmans, 1965. 23. *Manlove C. N.* *Christian fantasy: From 1200 to the present*. Notre Dame(In.), 1992. 24. *Perret P.* *The faces of fantasy*. N.Y., 1996. 25. *Suvin D.* *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*. New Haven; London, 1979. 26. *Shibles W. A.* *Metaphor: An annotated bibliography and history*. N.Y., 1971.

METAPHOR IN “THE CHRONICLES OF NARNIA” BY C. S. LEWIS

Tatyana Zhadanova

The V. Karazin National University in Kharkiv

This article focuses on the idea that one of the most characteristic features of C. S. Lewis' prose is his metaphor. In all his works examples of metaphor abound as Lewis uses word pictures to clarify his arguments and ideas. In the *Narnia Chronicles* Lewis typifies the Biblical character of Jesus Christ as the character of Aslan retelling certain events in the life of Jesus to children in this new context in a way that is easy for them to understand. At the same time Lewis is aware of how frequently the door is used metaphorically in the New Testament and *Narnia Chronicles*. Lewis frequently uses the door as a metaphor and it always implies certain Christian themes and ideas although in a subtle and disguised way. This metaphoric connection is also discussed in his theoretical works.

Key words: metaphor, door, fantasy, *Chronicles of Narnia*.

УДК 82-1/-9.09

ЖАНР ЯК ПІЗНАВАЛЬНА ТА ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА

Віра Жемберова

Пряшівський університет, Словаччина

Зроблено спробу представити літературний жанр як засіб збереження цінностей та інформації про кожен епоху в розвитку літератури. Автор звертає особливу увагу на модифікацію класичних жанрів (зокрема античних) у модерністичній і постмодерністичній літературі, на зміну співвідношення між часом і простором, автором і читачем, героєм і оповідачем, тощо. Авторка зазначає, що жанр у сучасній літературі постійно реагує на традицію і за її допомогою здійснює перегляд деяких установлених літературних родів через персонажа, оповідну структуру і мову літературного тексту. Стаття утверджує своєрідне повернення до традиції (старої) у мистецтві загалом і в літературі зокрема після епохи спонтанного і послідовного відкидання традиційних форм.

Ключові слова: жанр, літературний рід, простір і час, постмодерністична модифікація жанрів, наратив.

До літературознавства як до системи, в якій, поміж інших її складників, домінує сукупність методологічних, теоретичних та історичних засад, сформульованих у низці тез і систем, гіпотез і відкритих, передусім вертикально проведених, винахідливих “розмов” про мистецтво як про діалог між категорією часу і категорією простору, стратегією автора і стратегією тексту, вступає практично як лакмусовий папірець з деякими інтервалами “проблема” жанру.

Жанр як наслідок і вияв своєї родової сутності винахідливо реагує на зміни генерацій, соціологічні чи ідеологічні зміни, що претендують на тлі зрушень у філософії та естетиці мистецтва, у сприйнятті мистецтва суспільством, у статусі культури і її досвіду в конкретну добу та в її здатності й “бажанні” бути на рівних з твердженнями в мистецтві, які випереджують час, і самим мистецтвом.

У культурній практиці, а особливо в літературній критиці, майже приховано можна натрапити на твердження про кризу мистецтва чи кризу культури, кризу літератури, навіть про кризу родів чи жанрів, про кризу роману тощо.

Криза як явище і процес одночасно несе двосторонню інформацію, якщо вибрати її негативний бік – це означає практично прискореним способом уникнути суті проблеми, охопленої в самому ядрі терміна. Криза зрозуміла як рух всередині явища, яким може бути суспільство, культура чи суспільно-культурний досвід, однаково сигналізує про важливу проблему, яка своїм виникненням і наслідками тяжіє і над мистецтвом, і над його автором. Ця проблема перетворює їх обох на своїх полонених, вона актуалізує питання про свободу мистецтва, свободу творчості, про демократію суспільства і про його духовні “продукти”.

Так сприйнята криза визначає межу, а отже, деформує або паралізує своїм існуванням духовну свободу і свободу вираження в художньому творі конкретного автора. А його висловлювання у негативному значенні вона однобічно спрямовує на щось (політику, метод, програму тощо), або проти чогось (міграції, еміграції, ідеології андеграунду, художнього методу, групової програми, громадського замовлення тощо).

У художньому творі в його традиційній, скажімо, ідеальній проекції, дотримуються античного уявлення про поетику й естетику авторського висловлювання. І навіть тоді, коли визнаним є той факт, що в його генезисі, адже про це говорять доступні твори античності, він “зв’язує” твір зсередини, передусім композиційно, проте, тим самим актом стратегії творення нового цілого в нього залишається формальна свобода щодо майбутнього задуму, мети і сприйняття, а це вже за межами волі автора.

У зв’язку з цим зазначимо, як в античності визначили розуміння лірики, драми і наукової літератури, тому що їм були готові надати статус мистецтва. І врешті те, як диференційовано розуміли становище автора, грандіозність, якою супроводжувалось мистецтво як ціле, коли, попри переживання, стежили за прагматикою мистецтва і висловлювання з єдиною амбіцією: відмовити звернутися.

Спосіб заміни, за допомогою якого античне мислення щодо мистецтва пояснювало зв’язок між автором і художнім артефактом, вказує і на те, з чим винахідливо дали собі раду модернізм і постмодернізм, коли авторів до його твору вносять відносні “гарантії”. Їх надає передусім історія і теорія літератури, теорія родів і жанрів чи ustalений підхід до поетики (універсальної, виняткової) художнього висловлювання.

Жанр у своїй “історії” став винахідливим, своєрідним та особистісним нараційним “простором, який завдяки своєму творчому способу переступив через свою первісну “приреченість”. Раннє використання жанру в мистецтві слова полягало в здатності повідомити когось про те, що мало б стати відомим для “всіх”, а в майбутньому напевне стане духовною звісткою завдяки своєму значенню і важливості, закладеною в часі та пам’яті мистецтва і людства. У цьому суть тези про вічність мистецтва, його надчасовість і мудрість.

Водночас фактом є те, що той, кого ми позначили кимсь, почав усвідомлювати, що спосіб мовлення і здатність конструювати твердження про конкретний матеріал, тему і проблему дає йому змогу “втиснути” до жанру і форми висловлювання і себе як оригінального автора в ролі філософа, як суб’єкта з розвинутим соціальним, психічним, моральним, емоційним баченням світу і його реальності. Автор почав відмежовуватись від жанру, але не віддалився від нього зовсім. Швидше виник духовний та естетичний зв’язок між формою та змістом висловлювання, який став невід’ємною частиною конкретного автора. Сучасна доба подолала статус мистецтва, передусім його розуміння в античному суспільстві, вона довела це за допомогою таких явищ, як ідентифіковане авторство, розрізнення фольклорного й авторського, завдяки чому уточнювалась “форма”, “тенденція”, “філософія з її частинами” художнього тексту і в ньому самому, а далі й тим, що експонує, попри “пам’ять”, передусім естетику та емоційність мистецтва в гармонії форми і змісту.

Жанр в епосі, ліриці та драмі проходив природні зміни, що пов’язані з особистістю автора, з його стратегією і ним ініційованою стратегією тексту. Філософія

художнього висловлювання стає не лише споглядальним простором суб'єкта автора, а й викликом, як пізнати час і простір з їх динамікою і в середовищі відповідних їм топосів у поетиці, естетиці й теорії пізнання художнього тексту, тобто і жанру накладеного на свої родові основи.

Категорія часу в історії мистецтва і в “історії” жанру зайняла головну організаційну частину компонування висловлювання, часової нарації і семантики проблеми в епіцентрі стратегії тексту. Категорія часу утримує свою першість у внутрішньому текстовому просторі жанру (окрім “чистої” лірики), насичену своєю просторовою візуалізацією так, начебто він рухався по вісі минуле, теперішнє, майбутнє.

Течії у жанрах з нараційним використанням можуть бути стосовно традиції експериментальні (різноманітні мотивовані вияви синкретизму родових і жанрових джерел) і авангардні (новий роман), або заперечні (постмодернізм), все одно саме за категорією часу у вербальному і невербальному мистецтві зберігається місія і здатність передавати значення й актуальність передових ідей завдяки своїй теорії пізнання та епістемії.

Жанр у його морфологічній (традиційній) цілісності вибудовує зсередини формальний і мисленнєвий діалог співвідношення (функціонального і значеннєвого) між часом і простором, довершуючи їх систему до жанрового цілого, до “контакту” між персонажем, оповідачем і проблемою в (невипадковій) словесній, авторській літературній формі.

І тепер доречно згадати на їх діалогічному, тобто організаційному тлі, стратегію тексту. У ній час і простір у взаємному функціональному, композиційному, естетичному та значеннєвому сполученні утворюють специфічну точку перетину і простір для розвитку події, тобто сюжету і фабули, і надають для вираження відкрите застосування теми в її проблемній, але послідовно епістемічній частині стосовно наступного елемента з джерел часу і простору, речі.

Жанр у літературному модернізмі та постмодернізмі по-різному, але завжди незвично та інноваційно, реагує на традицію, за допомогою якої переглядаються усталені підходи щодо виразного роду літератури, жанрів окремих родів літератури, щодо нарації персонажа і мови словесного тексту.

І лише як зауваги до теми, про яку йде мова, пригадаймо спершу сміливі, а сьогодні (востаннє постмодернізмом) вже пережиті підходи до вишколеної теорії родів і жанрів, наприклад, спонтанним застосуванням явища синкретизму чи давнішою відмовою від драми в системі родів літератури, або незвичним підходом до візуалізації літературного простору, що прямує до “нової” монументалізації слова як знаряддя для чистого, повнозначного вираження.

Жанр відкривається для невербальної нарації, що знову вимагає незвичного підходу до решти елементів поетики тексту, бо і вони пов'язані з категорією часу і категорією простору. Однак гадаємо, що в спонтанному “тяжінні” бути інакшим в авторстві, новий автор мистецького артефакту “обороняється” саме традицією жанру замість того, щоб бути стороннім у своєму підході до дійсності, що могло б означати і незрозумілим, і недоступним (для свого адресата).

Мабуть, для розуміння ситуації ми не окреслюємо проблеми незрозумілості в мистецтві слова. Цю проблему в теорії розв'язує “костницька” школа сприйняття мис-

тецтва і художнього тексту, вона говорить про нього як про один з можливих (відокремлених, але відносних) інтерпретаційних елементів “іншого” авторства (певного) тексту.

Після доби спонтанних і послідовних відкидань традиції (старого) в мистецтві, а отже, і в художній літературі, природно виявляється пауза, за допомогою якої “незвичний” автор, генерація, тенденція чи інший рух, що прямує “від старого до нового” в мистецтві, власне і в жанрах, повертається тепер до традиції не лише за “силою” для майбутніх вчинків, а передусім для того, щоб стало зрозуміло, як норма історії, теорії і естетики в художньому тексті в каноні, що визнає розвиток і оновлені можливості, впливає на авторське словесне висловлювання, хоч і на просторовій та часовій осі творчості, вигадки і безперервного зв’язку від античності до сучасності.

GENRE AS A COGNITIVE AND AESTHETIC SYSTEM

Vira Zhemberova

The University of Priashiv, Slovak Republic

The article is an attempt to present a literary genre as a means of preserving values and information of every epoch in literature. The author pays special attention to the modification of classical genres (as those of ancient literature) in the modernist and post-modernist literature as well as change of correlation between time and space, author and reader, character and narrator and some other related problems. It is pointed out that the genre in contemporary literature is constantly reacting to tradition and with its help reviewing certain literary genera in respect to character, narration and the language of a literary text. The article postulates a return to tradition in art at large and also in literature in particular following the epoch of spontaneous and consistent rejection of traditional forms.

Key words: genre, literary genus, author, space and time, post-modernist genre modification, narration.

УДК 821.161.1'06-31.09 І. Шамякін

ОСОБЕННОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ВРЕМЯ В ПОВЕСТЯХ ИВАНА ШАМЯКИНА КОНЦА XX ВЕКА

Наталья Жук

Могилевское государственное училище культуры им. Н. Крупской, Беларусь

Статья рассматривает особенности построения художественного мира в новелах, написанных в 1990-е годы представителем белорусской литературы Иваном Шамякиным. Автор выводит главные тенденции писателя при передачи времени и специфику осмысления реальности в работах Ивана Шамякина, а также выделяет систему философских взглядов и эстетических принципов писателя в их эволюционировании. Выделены следующие тенденции: стремление к оптимистическому уровню реальности, глубокое осмысление ужасной реальности, ретроспективное изображение реальности, и т. д.

Эволюция Шамякина как писателя указывает на последовательную деградацию моральности и потерю человека в диком мире свободного рынка философии. Автор этой статьи также поднимает проблему непринятия (художника) писателя, который чужд современному обществу, так как она присутствует в большинстве произведений Шамякина.

Ключевые слова: Иван Шамякин, художественное время, изображение реальности, моральность и литература, новела.

Проблема художественного времени и художественного пространства, специфика отражения действительности как предмет научного исследования притягивает внимание многих исследователей литературы и искусства¹. Это обстоятельство объясняется той ролью, которую играют данные категории в целостном восприятии художественного произведения и понимания авторской концепции мировосприятия. А ргіогі согласимся с тем, что *“искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств (в отличие от искусств пластических, пространственных). Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом, ценностном аспекте”* [3, с. 1174]. Из этого вытекает особая роль категории времени при построении художественного произведения.

¹ См., например, *Арнаудов М.* Психология литературного творчества / Пер. с болгар. – М.: Прогресс, 1970. – 654 с.; *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 501 с.; *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.; *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.; *Выготский Л.* Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.; *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Сов. писатель, 1986. – 379 с.; *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. – М.: Сов. писатель, 1961. – 198 с. и др.

Целью данной работы является исследование специфики построения художественного мира повестей 1990-х годов классика белорусской литературы Ивана Шамякина. Этой цели подчинены следующие задачи: выявление тенденций отражения времени и специфики осмысления действительности в названных выше произведениях, выявление системы мировоззренческих и философских взглядов, эстетических установок И. Шамякина как писателя.

Творчество И. Шамякина – одного из самых читаемых белорусских прозаиков – можно рассматривать как попытку успеть за быстротечностью действительности. Отметим, что действительность в его произведениях, как и время, эклектична.

С одной стороны, можно наблюдать традиционное для творчества И. Шамякина 50–70-х годов XX в. стремление к реалистическому отражению действительности. При этом заметим, что в так называемых реалистических произведениях этого писателя нередко можно наблюдать ориентацию не на сущее, а на должное. В некоторой степени эта ориентация сохранилась и в произведениях, написанных в 90-х годах. Например, в повести “Без покаяния” (“Без пакаяння”) (1995) рассказывается об убийстве коммерсантом мальчика. Это непреднамеренное убийство голодного ребенка, укравшего хлеб, представлено у И. Шамякина как типичное в современном обществе, где хозяевами жизни являются нувориши анкуды².

Обращает на себя внимание отсутствие в произведении естественной смены поколений, смены времени. Убийством ребенка И. Шамякин утверждает идею бесперспективности выбранного сегодняшним обществом пути, потому что голодный мальчик в данном случае выступает как аллегория завтрашнего дня³. Вместе с убийством останавливается естественный ход событий.

Конфликт в данном случае разрешается традиционно для реализма ранних произведений И. Шамякина – зло наказано, герой раскаивается в содеянном, и это раскаивание ему мешает жить: “Он искал смерти. Его *мучила* [здесь и далее в тексте выделено нами. – Н. Ж.] *совесть*”⁴ [6, с. 365]. Вместе с тем, можно утверждать и эволюционный характер данного финала. Для большинства произведений И. Шамякина характерна однозначность выводов, в повести “Без покаяния” наблюдается двусмысленность: Казимир Анкуда погибает, но “*все – как в американских фильмах: хоронили “достойного представителя нового класса”*” [6, с. 365].

² Казимир Анкуда – главный герой повести, владелец булочной, человек бездуховный, смысл его жизни сводится к банальному накопительству.

³ Эта идея соответствует белорусскому мировосприятию, философскому осмыслению жизни. В белорусской литературе смерть ребенка как символ бесперспективности человеческого существования получила широкое распространение. Например, в рассказе Змитрока Бедули “Маленькие дровосеки” (“Малыя дры́васе́кі”) (1914) замерзают в лесу мальчики, которые боятся идти домой, не собирав положенного количества дров. Умирает от болезни и дочка Ганны – главной героини романа “Дыхание грозы” (“Подо́х нава́льніцы”) (1958, 1961–1965) из цикла “Полесская хроника” (“Палеская хроні́ка”) Ивана Мележа. И в том, и в другом случае смерть детей – это результат не столько внешних обстоятельств, сколько прямой намек на отсутствие будущего у взрослых героев произведений.

⁴ Здесь и далее перевод с белорусского наш. – Н. Ж.

И. Шамякин в своей попытке объективно отразить действительность очень часто использует прием гиперболизации, сгущения красок. В повести “Сатанинский тур” (“Сатанінскі тур”) (1993) рассказывается о коммерческой поездке в Польшу, во время которой умирает молодой человек⁵. В данном случае сталкиваемся с парадоксом: чем необычнее обстоятельства действия и поведения героев, тем естественнее они воспринимаются реципиентом. Эта естественность пропорциональна той абсурдности существования человека и естественности, с которой он воспринимает эту абсурдность. Действительность в “Сатанинском туре” показана как нечто страшное. Сам И. Шамякин в своих дневниках отмечал: *“Ни один из нас, советских писателей, никогда бы не придумал такого сюжета. Мы – гуманисты и верили в людей. И те, советские, люди не пошли бы на такую дикость. “Свободный рынок” делает их такими”* [7, с. 432]. Из этого вытекает закономерный вывод об исключительно негативном восприятии И. Шамякиным существующей действительности, которая рисуется в “Сатанинском туре” только черными красками. Писатель обращает внимание единственно на отрицательные стороны жизни современного постсоветского общества.

В общем-то нельзя не согласиться с выводами известного белорусского литературоведа Алеся Бельского: *“Писатель [И. Шамякин – Н. Ж.] выявляет весь ужас моральной деградации нашего общества, впечатляюще говорит и предупреждает, что люди сегодня заражены вирусом дьявольской слепоты, бездуховности”* [1, с. 58]. Но смеем предположить, что в данном случае И. Шамякин излишне дидактичен. Это может вызвать у банального реципиента реакцию отторжения. Более того, наблюдается психологическая однолинейность при построении сюжетно-образной системы. Никто из персонажей не предпринимает активных действий в этой абсурдной ситуации – поездке в одном автобусе с мертвецом на польский базар. Писатель подчеркивает моральную инертность и пассивность современного общества.

В контексте нашего исследования важным является несоответствие временной и возрастной характеристики персонажей в “Сатанинском туре”. Так, **скоропостижная** смерть **молодого** человека, филолога по образованию, подчеркивает невосребованность высокоморальных и высокообразованных людей жестоким бездуховным обществом. Неслучайной выглядит дневниковая запись И. Шамякина, сделанная в то же время, когда шла работа над повестью: *“Все – страшно. Жизнь страшна. И ничто не дает радость”* [7, с. 442].

Эта идея безысходности ситуации не нова для художественного мира писателя. Подобное можно проследить в цикле произведений, который ознаменовал собой новый этап в его творчестве – цикл “Повести Ивана Андреевича” (“Аповесці Івана Андрэевіча”) (1992), состоящий из двух небольших повестей: “Paradies auf Erden”⁶ и “Вернисаж”. Белорусский литературовед Николай Коротков утверждает: *“Само содержание [этих произведений – Н. Ж.] <...> дает определенные основания говорить о них как о своеобразной антиутопии”* [2, с. 46]. Структурным смыслообразующим

⁵ Отметим, что в основе сюжета лежат реальные события. Более подробно про это см. в [7, с. 432].

⁶ “Рай на земле”. – Н. Ж.

стержнем “Повестей...” является псевдокарнавальное⁷ действие, основанное на ужасе перед действительностью. Писатель предлагает реципиенту разобраться, чем страшна ситуация первоначального накопления капитала, рыночных реформ, которые якобы направлены на улучшение жизни людей.

В центре внимания данного произведения эксцентричная личность – забытый всеми писатель Иван Андреевич, который ходит по городу в надежде продать кому-нибудь свои книги, чтобы купить себе поесть. Но “высокоморальные книги” бездуховному опустившемуся обществу совершенно не нужны. Как отмечает сам Иван Андреевич, даже писатели говорят о литературе *“только в связи с тем, как она кормит. Небольшую группу она кормит хорошо, большинство давно не кормит никак”* [5, с. 80].

Иван Андреевич и его товарищ художник Михаил Рачицкий живут в ситуации мощнейшего внешнего возбуждения, вызванного расхождением между эстетическими и моральными установками “старых” и “новых”: *“А мы, несмотря на богатый запад, отодвинулись назад – в дикий капитализм. Рынок! На какой основе рынок? Идиоты!”* [5, с. 100]. Психологическое состояние этих персонажей можно оценить как тревожное, потому что их существование сводится к перманентному ожиданию опасности, к которой Иван Андреевич и Рачицкий не готовы и которая уже произошла. Повсеместный хаос, царящий в обществе, обезоруживает как простого обывателя, так и человека творческого, человека, относящегося к элите общества: *“Хаос... Нет, не хаос... В хаосе есть завершение, начало и конец. А я не вижу конца нашего развала. Чем дальше, тем большая помойка”* [5, с. 123].

Действие в “Повестях...” подобно сну наяву. Желания и фантазии главного героя показать окружающим людям бесперспективность и испорченность их существования⁸, в конечном итоге все же осуществляются, но это никак не влияет на изменение положения.

Вместе с тем, в произведении отсутствуют четкие временные ориентиры. Герои совершенно не замечают суточного времени: праздничный обед на подаренные Ивану Андреевичу из сожаления деньги происходит практически ночью, в это же время Рачицкий приходит к нему в гости. Границы дня и ночи размываются, что подчеркивает крайнюю временную условность. Более того, не время организует жизнь персонажей, а персонажи подчиняют его себе, подстраивая под свой жизненный цикл.

Не менее оригинальным с точки зрения отражения действительности является повесть “Одна на подмостка” (“Адна на падмостках”) (1993). В данном случае И. Шамякин активно использует прием ретроспекции: старая актриса⁹ пишет и разыгрывает пьесу о своей жизни.

⁷ “Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным М. М. Бахтиным, и псевдокарнавалом, порожденным тоталитарной эпохой, в том, что основа карнавала – амбивалентный смех, основа псевдокарнавала – абсолютный страх” [3, с. 36–39].

⁸ Действие в “Повестях...” происходит на фоне пустеющих рабочих кварталов [5, с. 60], отсутствия электричества и тепла в квартирах [5, с. 74], голода, грабежей, миграции в деревни: *“Люди, убегающие из городов, арендуют сараи, бани, строят землянки, лезут в норы”* [5, с. 61].

⁹ Сам И. Шамякин о прототипе своей героини в дневнике отмечает: *“...Понаблюдал на встрече с Кебичем за Станютой и Климовой, услышал стон Александры Ивановны (Станюта – оптимистка), и захотелось мне написать о судьбе старой актрисы в наше время, проклятое богом”* [7, с. 448].

Этот человек живет в своем узком временном пространстве, для нее время остановилось. Вместе с тем, старая актриса Александра Павловна Астровка теряет и чувство реальности: объективная действительность и игра на сцене для нее тождественны. Уж слишком театрално она хочет умереть (всовывает голову в духовку), слишком откровенно, не замечая окружающих, играет свою жизнь на сцене. В то же время эта старая актриса показана как человек деятельный и бескомпромиссный, но она со своим талантом, деятельностью оказывается ненужной современному обществу. И. Шамякин идеализирует Александру Павловну, которая живет исключительно старыми воспоминаниями, оперирует старыми категориями.

Художественный мир повести “Одна на подмостках” строится на столкновении старого мира и нового. Победа остается за старым, якобы более духовным, эстетически богатым, более гуманным миром¹⁰, именно поэтому Александру Павловну спасает ее любимец – кот Лизун. Сама же попытка самоубийства артистки у И. Шамякина представлена как отчаянный протест против того, что происходит в современном обществе.

Подобной идеализации представителей старого поколения И. Шамякин избегает в повести “Падение” (“Падзенне”) (1993). Здесь рассказывается о моральном падении бывшего коммуниста, секретаря райкома, который во времена “дикого разгула рынка” оказался втянутым в различные финансовые махинации. Так случилось, что он – отец двоих детей – заразился от проститутки СПИДом. Этот факт становится причиной самоубийства жены. В данном случае, осуждая ортодоксального коммуниста, И. Шамякин осуждает и как бы предупреждает о бремени расплаты тех, кто перешел на другую сторону баррикад в борьбе старого и нового.

Сам писатель отмечал: *“Вычитал после машинки “Падение”. Страшная правда. Необычайная трагедия. Татьяна высказалась против подобных сюжетов – со смертями. А я придерживаюсь философии: если вся жизнь – трагедия, то естественно, что в судьбе людей, семей трагедий стало неизмеримо больше. И наша обязанность – показать их”* [7, с. 448]. Из чего следует, что И. Шамякин абсолютно искренне и сознательно в своих произведениях рисует современную постсоветскую действительность черными красками, что довольно противоречиво оценивается среди белорусских критиков и литературоведов¹¹.

Ретроспективный способ отражения действительности используется в повести “Бумеранг” (“Бумеранг”) (1994). В основе сюжета данного произведения лежит история про красивейший письменный прибор, начиненный радиационными элементами, сделанный зэками для Сталина. Но волей судьбы подарок оказался в музее революции, где работает дочка одного из заключенных – Елена Ивановна, которая через сорок пять лет после этого случая заболела лучевой болезнью. Действительность в данном случае – это триада: прошлое, настоящее, будущее. Время в “Бумеранге” циклично: главный герой Иван Матвеевич, анализируя причины болезни своей дочери, постоянно

¹⁰ Понятие гуманности в данном случае несколько своеобразно: своей пьесой Александра Павловна доводит до инфаркта Мишутку, с которым ее связывали близкие отношения.

¹¹ Про это более подробно см: [4, с. 239–240].

возвращается в то время, когда он был в сталинском ГУЛАГе, вспоминает войну, плен, партизанство в Югославии и думает о будущем, о судьбе своих внуков. История Ивана Матвеевича довольно наглядно демонстрирует концепцию вины и наказания – за все в жизни нужно платить: *“Ощущение, что мы переступили границу человечности, границу морали, христианской или иудейской, – не имеет значения, того, что высказано словами завета: “Не убий!” <...> Но нас же убивали. Да еще как! Нет. Пишу и про это. В голове. Со вчерашнего дня. Когда сидел в хранилище музея перед красивым зловецким письменным прибором – творением ума и рук наших”* [6, с. 260].

Неопределенность и колебания, которые наблюдались в белорусском обществе 90-х годов прошлого века, нашли свое отражение в произведениях И. Шамякина. Мир художественных произведений этого писателя строится на противостоянии двух чуждых, по мысли И. Шамякина, миров: мира советского, духовного, эстетически богатого, и мира постсоветского, страшного, бездуховного.

Анализируя специфику осмысления действительности и время в творчестве писателя 1990-х годов, можно выделить следующие тенденции.

Во-первых, традиционное для художественных произведений этого писателя стремление к реализму с признаком наивной веры в лучшее, неприятие бездуховности и падения нравов (“Без покаяния”).

Во-вторых, сгущение красок и осмысление действительности как исключительно страшной, где возможны оргии рядом с мертвецом (“Сатанинский тур”), тотальный грабеж и насилие (цикл “Повести Ивана Андреевича”).

В-третьих, в творчестве И. Шамякина последних лет наблюдается утопический способ осмысления действительности. Например, в цикле “Повести Ивана Андреевича”. При этом писатель стремится показать, чем страшна стадия первоначального накопления капитала, развенчивает миф о спасительной силе свободного рынка.

В-четвертых, оригинальным для творчества И. Шамякина является ретроспективный способ осмысления действительности. Так, в повести “Одна на подмостках” старая артистка Александра Павловна пишет, а потом и разыгрывает на сцене пьесу, в основе которой лежат воспоминания о себе, о “той” жизни. Этот же способ активно используется и в “Бумеранге”. Таким образом И. Шамякин утверждает неразрывную связь прошлого, настоящего и будущего. Вместе с тем использование воспоминаний дает возможность писателю идеализировать прошлое, выразить свою ностальгию о нем.

В-пятых, в повестях наблюдается независимое от времени суток организация жизни персонажей. Люди ночью не спят, а действуют (“Paradies auf Erden” из цикла “Повести Ивана Андреевича”). Чаще всего персонажи подчиняют время своему жизненному циклу.

В-шестых, встречаются случаи временного и возрастного несоответствия при характеристике персонажей. Так, молодой человек скоропостижно умирает, потому что не вписывается в окружающую действительность (“Сатанинский тур”), а старый человек при активной жизненной позиции способен на многое (“Одна на подмостках”). Смерть ребенка в системе художественных образов И. Шамякина ассоциируется с отсутствием будущего у взрослых людей (“Без покаяния”).

Изложенное выше дает основания говорить об определенной эволюции при осмыслении действительности и времени в творчестве писателя, а также о разнообразии оценок белорусской объективной действительности постсоветского времени.

1. *Бельскі А.* Краса і смутак. Мінск, 2000. 2. *Караткоў М.* “Аповесці Івана Андрэвіча” І. Шамякіна ў кантэксце яго творчасці // Куляшоўскія чытанні. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці”, 6–7 лютага 2002 г. Магілёў, 2002. 3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2003. 4. *Марціновіч А.* “З цэлым народам гутарку весці...” // Польша. 2001. № 1. 5. *Шамякін І.* Аповесці Івана Андрэвіча // Маладосць. 1993. № 1. 6. *Шамякін І.* Вялікая княгіня: Раман, аповесці. Мінск, 1997. 7. *Шамякін І.* Роздум на апошнім перагоне: Дзённікі 1980–1995 гадоў. Мінск, 1998. 8. *Шамякін І.* Сатанінскі тур: Аповесці. Мінск, 1995.

THE PECULIARITIES OF COMPREHENDING REALITY AND TIME IN IVAN SHAMIAKIN'S STORIES OF THE LATE 20TH CENTURY

Nataliya Zhuk

The Nadezhda Krupskaya Mogilev State College of Culture, Belarus

The article sets as its objective to study the peculiarities of constructing the artistic world of short stories written in the 1990's by a classical representative of the Belorussian literature Ivan Shamiakin. The author depicts the tendencies of time reflection and the specifics of comprehending reality in Ivan Shamiakin's works. He also analyses the system of philosophical views and aesthetic principles of Shamiakin as a writer in their evolution. The following tendencies have been observed: striving for optimistic level of reality, deep awareness of the horrible reality, retrospective depiction of reality, etc. Shamiakin's evolution as a writer reveals a slow degradation of morality and a loss of human being in the wild world of free market philosophy. The author of this article also deals with the problem of an unaccepted artist (writer) who is alien to the contemporary society which is often the case in Shamiakin's stories.

Key words: Ivan Shamiakin, artistic time, depiction of reality, morality in literature, short stories.

УДК 821.161.1“19”.09 А. Платонов

СВОЄРІДНІСТЬ СТИЛЮ АНДРІЯ ПЛАТОНОВА У СВІТЛІ ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКОГО ДОСВІДУ ХХ СТ.

Олександр Кеба

Кам'янець-Подільський державний педагогічний університет

Стаття присвячена особливостям літературного стилю Андрія Платонова в контексті художнього і філософського розвитку ХХ ст. Автор показує, що Платонов створив власну філософську систему, яку можна порівняти з “філософією життя”, екзистенціалізмом, ідеями К. Г. Юнга, і стверджує, що протягом усієї своєї творчості письменник був послідовний у своїх філософських шуканнях. Аспекти стилю Платонова (засоби характеристики, зменшений сюжет, асоціативна композиція) співвідносяться з моделями модерністичної прози (Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Камю), однак окреслюють його неповторний стиль як автора. Поряд із проведеними паралелями з творчістю відомих модерністів ХХ ст., подано і суттєві відмінності платонівських засобів художнього відображення дійсності, що і творять його унікальність як письменника: пошук цілісності життя (часто міфологічна свідомість героїв), ідея про доцільність і “розумність” життя (антропоморфізм образів), увага до людської пам’яті (часті спомини в сюжетній лінії, образи-напливи пам’яті та уяви) тощо.

Основний акцент зроблено на втіленні філософії в літературну творчість у контексті сучасного письменникові філософсько-естетичного розвитку світової (європейської зокрема) культури.

Ключові слова: Платонов, філософська система, “філософія життя”, міфологічна свідомість, художній стиль, модернізм.

Творчість Андрія Платонова упродовж багатьох десятиліть є сферою дискусій і різноманітних тлумачень. Однозначним, мабуть, можна визнати лише факт послідовної філософської спрямованості всього, що написав Платонов. “Пошуки змісту окремого і загального існування” – так словами самого письменника можна означити центральну філософсько-гносеологічну спрямованість його творчості, що стала вирішальним чинником платонівського стилю. Очевидно, саме філософський пошук письменника варто покласти в основу дослідження цього унікального художнього явища. Проте, говорячи про філософію Платонова та її втілення в поезиці, не можна обминути й колосального контексту сучасного письменникові філософсько-естетичного розвитку. З’ясувати, у чому полягають і як виявляються типологічні зв’язки Платонова з цим контекстом у сфері характерних стильових тенденцій, – така мета нашої статті.

Художньо-філософський досвід ХХ ст. (у всій своїй надзвичайній розмаїтості) формувався значною мірою на шляхах пошуку відповідей на запитання про те, що таке Життя, у чому його сутність і призначення. Це основна проблематика таких знаменних явищ культури ХХ ст., як “філософія життя” у її пантеїстично-інтуїтивістському (А. Бергсон) та історіософському (О. Шпенглер, Г. Зіммель) варіантах, феноменологія Е. Гуссерля, філософія і література екзистенціалізму, філософія “благоговіння перед

життям” А. Швейцера, антропокозмизм В. Вернадського, біоноосферні ідеї П. Теяра де Шардена тощо.

Саме феномен життя упродовж усього творчого шляху Платонова залишався для нього головним об’єктом світоглядного і художнього інтересу. Від утопічних уявлень про можливість глобального керування і перетворення живої матерії А. Платонов шляхом складної, суперечливої еволюції йшов до переконання, що життя має всеосяжне й універсальне значення, а істина і сенс життя неспівмірні зі спроможністю однієї людини осягнути їх; самі ж ці феномени не можуть бути обмежені рамками одного визначення чи характеристики. Як сокровенне авторське зізнання виглядають слова одного з героїв роману “Чевенгур”: “нікто не в силах сформулировать твердый и вечный смысл жизни...” [12, с. 247]. Саме життя і людина, що невідступно намагається його пізнати, стають найвищими цінностями у світі А. Платонова. У лірико-публіцистичному есе “Про любов” це сформульовано з граничною чіткістю і ясністю: “человек ищет смысла, будучи сам смыслом” [9, с. 176].

Відзначаючи принципове значення категорії життя в художній філософії А. Платонова, не можна не побачити тут зв’язку із досить поширеною в перші десятиліття ХХ ст. “філософією життя”, зокрема в тому її варіанті, який розробляв О. Шпенглер. Відомо, що А. Платонов добре знав працю Шпенглера “Примерк Європи”, але він не стільки “захворів” її ідеями, скільки знайшов у поглядах німецького філософа чимало такого, що хвилювало його самого і до чого він приходив значною мірою самостійно¹.

У множині перегуків А. Платонова і О. Шпенглера особливо показовим є ставлення до науки і раціоналізму. Подібно до того, як О. Шпенглер у розумінні сутності життя віддає перевагу перед наукою безпосередньому світовідчужуванню й спогляданню [16, т. 2, с. 17] і не погоджується з тим, що мислення “дає оцінку розуму як вищої, а чуттєвості як нижчої здібності душі” [16, т. 2, с. 28], Платонов скептично оцінює можливість науки в пізнанні глибинних основ життя: “Наука занимается лишь формальными отношениями, поверхностью вещей и явлений, не заботясь о той сущности, где хранится истинная живая тайна мира” [10, с. 247]².

Знаменно те, що А. Платонов не просто підхоплює ідеї О. Шпенглера і “вміщає” їх у свої твори (як це було, наприклад, у створенні повісті “Ефірний тракт”³), але трансформує їх у саму художню тканину творів. Принципове для представників

¹ Про переважно типологічну подібність поглядів Платонова і Шпенглера див. у нашій статті: Рецепція ідей О. Шпенглера в творчестві А. Платонова // Мова і культура. К., 2000. Вип. 2. Т. 3. С. 168–181.

² Слід зазначити, що скептицизм у ставленні до науки як засобу осягання Життя був характерний для різних напрямів гуманітарного знання в епоху між двома світовими війнами. Найвизначніший представник аналітичної психології К. Г. Юнг, наприклад, вважав, що раціоналізм призвів до того, що “ми стали багатими в пізнаннях, але бідними в мудрості” [1, с. 15]. Парадоксальне, на перший погляд, протиставлення науки і мудрості наполегливо повторює і Платонов (порівн.: “Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку...” // Платонов А. Живя главной жизнью. – М., 1989. С. 383; “Разум противоположен истине: он не усидит на ней, он съерзнет” [10, с. 114]).

³ Див. про це: Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 44–53.

“філософії життя” твердження про органічно-цілісну природу життя, що потребує чуттєво-споглядального до себе ставлення, має безпосереднє втілення в стилі А. Платонова, зокрема, у тому, що поняття життя у слові багатосторонньо опредмечується і насичується різноманітними відтінками конкретно-почуттєвого сприйняття і розуміння (порівн.: “сочувствовал любой жизни”; “самозарастающей силы жизни”; “жизнь помнеет”; “Он сам довел себя до вечной разлуки с жизнью”; “жизнь не хотела забываться в нем”; “он считал общую жизнь умней своей головы”; “Ускорение жизни высшими людьми утомляет ее, и она теряет то, что имела раньше”; “расчет удобен в машине, а в жизни живут одни разности и единственные числа”; “исполняющего жизнь вперед разума и пользы”; “переживал свою жизнь, не охраняя ее бдительным и памятливым сознанием”; “точно ум поглощал чувствующую жизнь Дванова”; “лишь бы потерять из ума свою почувствованную, присохшую коркой раны жизнь” [12, с. 66, 69, 73, 76, 91, 119, 137, 181, 210, 297, 337, 363]).

Усі наведені вище приклади взято з роману “Чевенгур”. Однак це ілюструє стиль й інших творів А. Платонова. Аналізуючи словесний рівень поезики “Котлована”, Ю. Левін говорить про таку характерну його особливість, як семантична і синтаксична надмірність (зокрема у вжитку генітива життя), і наголошує, що завдяки цьому слова, які вживає автор, набувають метафізичного змісту, виражають “вкоріненість духу у фізіології, тобто в житті”. У результаті, все, про що йдеться в повісті, набуває “фундаментальності, переконливості, урочистості” [7, с. 170, 171].

У художній філософії А. Платонова найважливіше значення має ідея цілісності життя. Для автора оповідання із симптоматичною назвою “У прекрасному й жорстокому світі” недопустимий редукціоністський підхід до життя, і його різноманітні якості справді постають у Платонова в принциповій і нероздільній єдності. Важко говорити про те, що А. Платонов був ознайомлений із концепцією К. Г. Юнга *unus mundus* (єдність усього сущого), проте його творчість наочно свідчить, що саме ідея *unus mundus* концептуально пронизує абсолютну більшість його творів і виступає в них значущим стилетворчим чинником. Юнг вважав, що такі людські категорії, як фізичне і ментальне, просторове і часове, не відбивають реальності з належною точністю, так само як і світ слів, що описують життєві реалії. Через дихотомічну природу власних думок і мови люди змушені все поділяти на протилежності. Тому людські твердження антиномні. Фактично ж протилежності, що виділяються мовою, можуть бути фрагментами однієї і тієї ж реальності, властивостями того ж самого об’єкта [1, с. 303]. Із таких уявлень Юнга А. Платонов, здається, робить власні висновки. У його стилі часто виявляються спроби зняти ті протилежності, на які вказує автор “Психологічних типів”. У мові А. Платонова крайнощі й суперечності світу сходяться й утворюють парадоксальну, але дивовижно органічну єдність. “Слабая сила”, “богатство скудости”, “чувство сознания”, “не в силах устать”, “спастись в пропасти”, “вспоминал забвенные события” – такими висловами буквально просякнута платонівська проза. З лінгвістичного погляду вони побудовані за принципом оксюморона, але перевершують значення цього поширеного художнього прийому, оскільки в кожному з них, як у зародку, присутня сокровенна думка автора про цілісність і неподільність буття.

Принципова значущість такого слововживання в прозі А. Платонова підтверджує думку про амбівалентність як домінанту стилю письменника. Вперше у відповідній аргументації цю думку висловила О. Толстая-Сегал. “Рівновагу протилежностей, нерозв’язану суперечність”, коли вислів містить у собі взаємозаперечні твердження, вона називає “семантичним конфліктом”, у результаті якого виникає “мерехтіння, осциляція” одночасно багатьох смислів, жодний із яких не заперечує жодного іншого [14, с. 178, 199]. Про особливу амбівалентність платонівських образів говорять відомий платоновознавець Л. Шубін [17, с. 22], голландський дослідник Т. Лангерак [6, с. 140] і багато інших⁴.

Важливо наголосити, що амбівалентність платонівського стилю не обмежується лише його словесним рівнем. Вона системно організує всю поетику письменника. Можна говорити про амбівалентність мотивів у його прозі (світло, вогонь, пустота, яма і т. п.) [20, с. 194–199], хронотопних моделей (оборотність часу і простору, отождоження “піднебесного” і “підводного” світу – посеїбчної і потойбічної реальності) [18, с. 16].

* * *

Ставлячи в основу своєї художньої філософії кардинальні проблеми людського існування, А. Платонов неминуче долучався до традиції екзистенціальної літератури. Факт цей у платоновознавстві відзначений, хоча й не одержав ще всебічного обґрунтування. До прикладу, М. Васильєва в статті “Філософія існування Андрія Платонова” пов’язує творчість автора “Чевенгура” із філософією і літературою французького екзистенціалізму [4]. Справді, типологічні паралелі й подібність тут досить наочні. Вони стосуються таких мотивів творчості Платонова, як невідповідність думки і світу (тобто розрив між буттям і свідомістю), конечність людського існування, неадекватність людини й інших форм органічного життя, “занедбаність” людини у світі та ін. Однак все ж здається, що початкову ланку формування платонівського екзистенціалізму тут упущено. На наш погляд, не менш плідним буде пов’язати платонівський екзистенціалізм із традицією російської філософії існування, зокрема, з ідеями М. Бердяєва. Автор “Самопізнання” неодноразово зазначав, що екзистенціальна філософія є тільки тоді, коли в людини “думка означає тотожність особистої долі і світової долі” [3, с. 105]. Найважливішим чинником такого типу філософування є національно-культурна ментальність. Підкреслюючи “споконвічну російську екзистенційність мислення” [3, с. 255], М. Бердяєв говорить про те, що “будь-яка істинно російська людина цікавиться питанням про сенс життя і шукає спілкування з іншими в шуканні смислу” [3, с. 282].

⁴ Щодо єдиного загального визначення платонівського стилю існує думка, що дати його просто неможливо. Відомий платоновознавець В. Світельський стверджує: “Чи можна взагалі говорити про “платонівський стиль”, раз і назавжди знайдений, одного разу відкритий і відразу визначений, коли мало не в кожному творі 20–30-х років відкриваються нові й несподівані грані митця? Навіть написані в другій половині 20-х років твори за своєю стилістикою різоче не збігаються – “Ямська слобода” і “Сокровенна людина”, “Спифанські шлюзи” і “Місто Градів”, “Чевенгур” і “Котлован”. Те ж саме й у 30-ті роки, достатньо порівняти “Сміттевий вітер” і “Фро”, “Джан” і “Третій син”... Спробуй тут знайди єдиний стильовий знаменник!...” (Світельський В. Андрей Платонов: Взгляд из Амстердама // Филологические записки. 1996. № 7. С. 220).

Російська людина ставить і прагне вирішити “останні” питання не “чистим” розумом, але ніби усім своїм еством, усієї своєю особистісною долею.

Саме так “стоять” перед загадкою буття герої А. Платонова. Гостре переживання неможливості збагнути остаточний сенс і призначення життя викликає в них настрої душевної туги, нудьги, болісного незадоволення своїм існуванням. Часто такий їхній стан дослідники тлумачать як вияв глибоко песимістичного ставлення автора до життя. Англійський поет і перекладач Р. Чандлер у нотатках про “Котлован”, який він переклав, пише: “Можливо, це найбільш безвихідний з усіх відомих мені великих творів” [15, с. 77]. На нашу думку, це занадто категоричне твердження, і саме стиль А. Платонова дає змогу усвідомити перспективи подолання безвиході та відкриття істини в рамках художнього світу письменника. Він (стиль) несе в собі не тільки знаки розпаду, роз’єднання, а й поєднання, здавалося б, несумісних виявів буття. Візьмімо, приміром, таку характерну й багато в чому ключову для розуміння загальної ідеї “Котлована” фразу: “... работали с таким усердием, будто хотели спастись навеки в пропасти котлована” [11, с. 114]. Оксюморонна у своїй основі ця фраза виражає однаковою мірою і розпач, і надію. Очевидна амбівалентність висловлювання посилюється тим, що однокореневі слова “спастись” і “пропасть” немов перегукуються одне з одним, стають паронімами. Навіть у згубності котлованного життя відкривається потенційна перспектива порятунку. Андрій Платонов самим стилем немов знімає як принципово нерозв’язне і некоректне питання про оптимізм або песимізм ставлення до життя⁵.

Що стосується типологічних зв’язків А. Платонова з французьким екзистенціалізмом, зокрема, у варіанті Альбера Камю, про які переважно говорить М. Васильєва в згаданій вище статті, то їхня значущість не підлягає сумніву. Проте, виявляючи ці зв’язки на ідейно-змістовному рівні, дослідники, зазвичай, не заглиблюються в поетику. Нам видається, що саме аналіз поетики дасть змогу глибше зрозуміти декларований зв’язок. Порівняймо, приміром, структуру фрази А. Платонова і А. Камю. Відповідно до тонких спостережень Ж. П. Сартра, у Камю “кожна фраза – мить... від наступної вона відділена пустотою небуття... взаємодія між фразами тут не організується...” [13, с. 312–313]. У Платонова, навпаки, мовлення будується так, що його ланки не можуть існувати одна без іншої. Причиново-наслідкові зв’язки тут висунуті на передній план. Власне синтаксичним показником цього є граничне насичення (найчастіше аномально-надлишкове) тексту відповідними підрядними сполучниками (найчастіше *тому що і щоб*). Ось два характерних приклади з “Чевенгура”. “Чепурный положил голову на руки и стал не думать, чтобы скорее прошло ночное время. И время прошло скоро, потому что время – это ум, а не чувство, и потому что Чепурный ничего не думал в уме” [12,

⁵ У цьому зв’язку доречно пригадати розуміння категорій оптимізму і песимізму Ф. Ніцше: “Геть зношені до нудьги слова “оптимізм” “песимізм”! ... світ не гарний і не поганий – і ще менше є “кращий” або “гірший” із світів...” (Ніцше Ф. Человеческое, слишком человеческое; Весёлая наука; Злая мудрость. Мн.: 000 “Попурри”, 1997. С. 37). Дослідники творчості А. Платонова неодноразово зазначали, що він пережив серйозне захоплення філософією Ніцше (див. про це: Жолковский А. “Про”: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 42; Свительский В. А. Факты и домыслы: о проблемах освоения платоновского наследия // Андрей Платонов: Исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 92–94).

с. 276]; "... привязуваться же к живому предмету для Якова Титыча было необходимо, чтобы во внимании и снисхождении к нему найти свое терпение жить и чтобы из наблюдений узнавать, как надо жить легче и лучше; кроме того, в созерцании чужой жизни расточалась, из сочувствия, жизнь самого Якова Титыча, потому что ей некуда было деваться, он существовал в остатке и в излишке населения земли" [12, с. 329]. У такій структурі фрази виражається незмінна турбота автора і героїв про виявлення доцільності буття. Водночас тут розкриваються й ті колосальні проблеми і труднощі, з якими зіштовхується свідомість людини, намагаючись перебороти епістемологічні суперечності. Фрази подібного типу не можуть бути витлумачені однозначно: вони нерідко виявляють квазілогіку платонівських героїв, проте для автора, очевидно, важливіше не корегувати її, а акцентувати напружений пошук людиною сутнісних основ життя, прагнення обійняти "однією" думкою найважливіші суперечності буття.

Отже, синтаксис художнього мовлення виявляє принципово відмінний підхід А. Платонова і А. Камю до розв'язання проблеми істини. Якщо для А. Камю неможливість осягнення істини зумовлюється тим, що сама істина тяжіє до роздроблення і зникнення, що й виражає, власне кажучи, стиль "Стороннього", то "синтезуючий" стиль А. Платонова демонструє труднощі пошуку істини саме внаслідок її інтегрованої природи, багатомірної цілісності⁶.

Опосередкованим свідченням на користь "розумності" життя у Платонова виступає ще й така важлива особливість його стилю, як антропоморфізм образів. Будь-який об'єкт, що потрапляє в поле зору автора, набуває здатності відчувати і мислити. Завдяки цьому ключовими в стилі письменника стають вислови, які сприяють деметафоризації описів: *живой работающий паровоз, дождь уснул в почве; смуглое будущее; тело машины; усталые звезды; утроба подвала; живот земли; дружба живущих растений; притаившихся пространств; бороздки по лицу того камня* [12, с. 27, 28, 54, 66, 150, 191, 246, 340] і т. п. Очевидно, в експліцитно вираженому уподібненні будь-якої буттєвої субстанції людському життю відбився своєрідний пантеїзм А. Платонова, його переконання в одухотвореності всього суцього. Тут знову ж таки бачимо принципову відмінність А. Платонова від А. Камю, у стилі якого явно простежується прагнення всіляко уникати антропоморфізму [13, с. 314].

* * *

Багато особливостей стилю Платонова дають підстави співвідносити його творчість із модерністською літературою. Це – "згорнута" структура образу, "вільна" манера оповіді, підкреслена суб'єктивізація художнього мовлення і т. ін.

Із творчістю Дж. Джойса, попри, здавалося б, кардинальні зовнішні розбіжності, А. Платонова зближує, з одного боку, пильна увага до співвідношення свідомості та

⁶ В уявленнях А. Платонова про істину можна виявити подібність із міркуваннями Ф. Кафки: "Істина – те, що потрібно кожній людині і що, проте, він не може ні в кого одержати або придбати. Кожна людина повинна невпинно народжувати її із самої себе, інакше вона загине. Життя без істини неможливе. Можливо, істина і є саме життя..." (Кафка Ф. Замок. М., 1991. С. 568). Кафкове "народжувати її із самої себе" явно перегукується з платонівським: "догадатися про істину не можна, до неї можна допрацюватися" (Платонов А. П. Избранные произведения: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 148).

почуттєвої сфери життя людини, а з іншого – явне прагнення віддалитися від традиційної структури словесного образу⁷.

Безсумнівно, що завдання, які стояли перед Джойсом і Платоновим, були принципово різними. Автор “Уліса” прагнув створити картину “транскрибованої” свідомості, його начебто неупорядкованої природності. Це викликало до життя особливу форму оповіді – добре тепер відомий “потік свідомості”, що створює ілюзію моментального зрізу людської психіки, хаотичного переплетення в ній усіляких рефлексивних фрагментів мислення, образних асоціацій, уявлень і т. п. Для А. Платонова суттєвим є завдання передати не так спонтанність людського мислення й одномоментність різноманітних переживань, як складність самого процесу трансформації зовнішніх вражень і відчуттів у сферу думки і мовлення. Суперечні почуття й думки – чи не найважливіша проблема платонівської людини, для якої процес розуміння себе і світу поєднаний із муками народження слова, що й виявлено безпосередньо в стилі письменника. Водночас важливо усвідомити, що утруднене, недорікувате мовлення героїв письменника (яке поширюється й у мовну сферу оповідача) відкриває прямий шлях до глибинного смислу висловлювання. “Неправильна” платонівська фраза, найчастіше побудована на контрверсійній “серйозній” мовній грі, вбирає в себе цілу множину значень і не піддається однозначній інтерпретації.

Ці суперечні почуття і думки виявляють певну гармонізацію їх у стилі А. Платонова, оскільки для героїв письменника характерне конкретно-чуттєве, перцептивне сприйняття світу, що стосується не тільки матеріальної, предметно-речової сфери, а й переноситься у сферу людської ментальності. Як наслідок, у платонівському світі всі явища, незалежно від належності до матеріального чи духовного світу, наділені фізичними характеристиками і виявляють здатність нести в собі наочно-образний зміст. Цим пояснюється повсюдна поширеність у творах письменника аномальних висловів, побудованих на основі зорової (або квазізорової) рецепції (порівн.: “зорко вспоминала всю жизнь”; “увидел в своем сердце усталость”; “воображал что-нибудь чувством”; “видя по его телу”; “смотрела в смерть” і т. п.). Цей пріоритет “бачення” у світі А. Платонова у деякому сенсі перегукується з тим, як декларує своє естетичне кредо герой роману Джойса “Уліс” Стивен Дедал, для якого важливим у сприйнятті світу є, як він говорить, “неминуча модальність зримого” (в оригіналі – “ineluctable modality of the visible”). Потік свідомості цього героя і будується як калейдоскоп гострих зорових відчуттів (особливо наочно це виявляється в третьому романному епізоді “Уліса”).

З іншим представником літератури потоку свідомості – М. Прустом – А. Платонова зближує особливе значення в його поетиці образів пам’яті й часу. Як відомо, М. Пруст відтворює у своїй прозі не стільки потік свідомості, скільки потік спогадів, що нагадують калейдоскопічну гру асоціацій і образів, перетворюючи світ індивідуальної пам’яті людини на всеосяжний універсум. Новаторським є принцип включення спогадів у текст М. Пруста. Справжнє оживлення минулого неможливе через відтворення його

⁷ Про різноманітні точки перетинання Платонова і Джойса див. у нашій статті: Андрей Платонов и Джеймс Джойс: типологические аспекты поэтики (“Чевенгур” и “Улисс”) // Мова і культура. Вип. 3. К., 2001. Т. 4. С. 138–144.

думкою. Воно досягається за допомогою так званого несвідомого спогаду, “мимовільної пам’яті”, коли безпосереднє, сьогоденнє відчуття асоціативно викликає до життя картини минулого. Дуже точно схарактеризував метод М. Пруста А. Моруа: “Пруст відкрив, що сполучення Безпосереднього Відчуття і Далекого Спогаду в часовому відношенні є те ж саме, що стереоскоп у відношенні просторовому. Воно створює ілюзію часової об’ємності; воно дає змогу знайти, “відчути” час” [8, с. 266].

В основу художнього методу М. Пруста була покладена теорія А. Бергсона про дуалістичну природу часу. Відповідно до А. Бергсона, існує час (*temps*) – щось загальне, абстрактне, і “тривалість” (*duree*) – суб’єктивно-психологічний і водночас єдино конкретний час, що стягує в одну точку сьогодення все життя людини. “Тривалість” – це “невпинний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє і розбухає в міру прямування... все, що ми почували, думали, бажали з часів раннього дитинства, все це отут – все тяжіє до теперішнього, готове до нього приєднатися, усе напирєє на двері свідомості, яка прагне його усунути” [2, с. 42]. Саме “тривалість”, вважає А. Бергсон, є справжньою сутністю життя як розвитку, у ній невинний “потік станів” стирає грані часів і певність простору. Очевидне знайомство Платонова з ідеями Бергсона проглядається на рівні художнього тексту⁸ в тому, що час для героїв російського письменника є насамперед формою і своєрідним критерієм проживання життя. Навіть окремо взяті вислови, з концептом ‘час’, наочно підтверджують цю особливість: “тоскливую долготу времени”, “затянувшееся для его жизни время”, “невидимое время”, “чем дальше уходило время терпения” [12, с. 97, 122, 292, 296].

У художньому світі А. Платонова чільне місце посідає пам’ять. Річ навіть не в тому, що герої письменника постійно “згадують” (найчастіше несвідомо, мимоволі, що підкреслено навіть у характерних платонівських висловах-контроверзах: “вспоминал одни забвенные бесполезные события”; “вспоминал забытое зрелище” [12, с. 215, 276]). Важливіше, що саме пам’ять людини, вбираючи і “зберігаючи” все навколишнє і “пройдене” нею, наділена здатністю творити “інше” життя. Пам’ять невіддільна від уяви (порівн.: “вспомнил в своем воображении” [12, с. 162]) и “сочувствия любой жизни” [12, с. 66] і тим формує той внутрішній “невидимий” світ, який для людини важливий чи не більше, ніж світ “видимий”, реальний. Орієнтацією на цей світ і створюється платонівський підкреслено суб’єктивний стиль.

* * *

Зближуючись із модернізмом на ґрунті суб’єктивізації стилю як загальної принципової установки, А. Платонов, однак, вихідним чинником бере зовсім інший матеріал.

⁸ Платонов декілька разів згадує Бергсона у своїх публіцистичних статтях, вміщаючи його ім’я в текст повісті “Ефірний тракт”, відзначеної сильним автобіографізмом. У цій же повісті виникає характерний бергсонівський вислів “множина часів”: “Одно существо век чувствует как целую эру, другое – как миг. Это “множество времен” – самая толстая и несокрушимая стена меж живыми” [Платонов А. П. Избранные произведения: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 134]. Побічним доказом значущості ідей Бергсона для Платонова є також той факт, що письменник деякий час був членом літературної групи “Перевал”, естетична програма якої значною мірою ґрунтувалася на “бергсоніанському інтуїтивізмі”.

Якщо західноєвропейські письменники модерністського спрямування здебільшого відтворювали внутрішній світ окремої людини поза конкретними соціально-історичними умовами й обставинами, то А. Платонова цікавить життя й особливості масової свідомості, і саме особливості масової свідомості він робить *предметом* і *засобом* художнього зображення.

Будучи *предметом* художнього осмислення, масова свідомість виступає у Платонова в парадоксальному поєднанні міфологізованих і сучасних соціоутопічних виявів. Можна сказати, що Чевенгур як модель післяреволюційної російської дійсності – це творення масової свідомості з усіма її позитивами і негативами. Орієнтація чевенгурців на негайні практичні дії (“от нетерпения жизни” [12, с. 315]) виявляється у тому, що структура цих дій і структура їхніх пояснень набувають тотожності. Наприклад, відмова від праці, відкидання всякої раціональності, знищення “буржуїв” одержують відповідне обґрунтування в “рішеннях” чевенгурців: “ум такое же имущество, как и дом, а стало быть, он будет угнетать ненаучных и ослабелых...”; “труд раз навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием, потому что труд способствует происхождению имущества, а имущество – угнетению...”; “вместо записей расправ с капиталом Пиюся ввел их всенародную очевидность и предлагал убивать пойманных помещиков самим батракам, что и совершалось...” [12, с. 216, 217, 227]⁹.

Як *засіб зображення* міфологізований тип свідомості дає письменникові змогу реалізувати цілий арсенал близьких до модерністських художніх прийомів і наратологічних стратегій: реалізація метафори, “сновидний” психологізм, “випадковість” оповідальних мотивувань і т. п. Винятковою розмаїтістю використання вирізняється, наприклад, прийом реалізації метафори. За його допомогою письменник розкриває глибинний філософський зміст широковживаних мовних метафор (життєвий шлях, пробудження до життя, рух думки, биття серця, матір-земля тощо), іронізує з ідеологічних штампів (порівн. у “Чевенгурі”: “Нам нужна железная поступь. <...> Какая же тебе поступь у босого человека...” [12, с. 445], а також реакцію одного з героїв роману на вислів “шлях до соціалізму”: “Какой тебе путь, когда мы дошли?...” [12, с. 207]), багатозначно обігрує “крилаті” вислови (порівн. діалог Дванова і Копьонкіна в “Чевенгурі” про “терміни-терні” [12, с. 145], що яскраво ілюструє принципи “конкретного” мис-

⁹ Цікаво зазначити, що сучасні етнометодологи саме таке отождоження вважають однією із характерних властивостей масової свідомості (див.: Автономова Н. С. Рассудок, разум, рациональность. М., 1988. С. 176). Водночас відтворення Платоновим особливостей масової свідомості виявляє багато типологічно подібного з їхнім тлумаченням в аналітичній психології. Один із учнів К. Г. Юнга, В. Одайник у статті “Масова душа і масова людина” стверджує, що “сучасна людина – це масова людина, а маси, будучи безіменними і безвідповідальними, і якщо їхній архетипний зміст активізовано (having activated), змушені шукати – і знаходити вождя. Вождь же дає їм орієнтири і говорить, подібно до Гітлера: “Всю відповідальність я беру на себе”” [1, с. 253]. Пригадаймо, що в “Чевенгурі” епізод, коли Саша Дванов зустрічає в поїзді якогось “вождя”, супроводжується таким коментарем оповідача: “Где есть масса людей, там сейчас же является вождь. Масса посредством вождя страхует свои тщетные надежды, а вождь извлекает из массы необходимое. <...> Этот вождь ничего не знал, но обо всем сообщал. Поэтому люди ему верили – они хотели достать где-то по пуду муки, и вот им нужно заранее знать, что они достанут, дабы иметь силы мучиться...” [12, с. 113–114].

лення героїв роману), створює розгорнуті сюжетні ситуації (у “Чевенгурі” знищення “буржуїв” постає як буквальне “друге пришествя”; у “Котловані” розкуркулювання проводиться за участю “олюденного” ведмедя, який своїми діями безпосередньо втілює в життя ідею “класового чуття”).

Міфологічна свідомість платонівських героїв накладає відбиток на особливості психологізму в прозі письменника, що виявляють багато спільного з розвитком цієї сфери в новітній світовій літературі. За оцінками фахівців, “основна і загальна тенденція в еволюції психологізму в літературі ХХ сторіччя – це відштовхування від засобів аналітичних на користь синтетичних, відхід від прямих і раціоналістичних прийомів до непрямих, складно опосередкованих і таких, що якнайпильніше звернені до сфери підсвідомого” [5, с. 8]. Розпад характеру в літературі, що оголює феномен психологічної непевності людини, обумовлює **“розвиток символіко-міфологічного психологізму й утвердження хронотопічних засобів виявлення психології героя через його “внутрішній час”; образи-напливи пам’яті й уяви”** [5, с. 8] (виділив автор цитати. – О. К.). У прозі А. Платонова представлені практично усі із зазначених тут новітніх форм психологізму, але особливу увагу зосереджено на уяві людини. У “Чевенгурі”, приміром, внутрішній світ героїв постійно розкривається через картини їхніх візій. Вони вирізняються винятковою конкретністю і промовистістю. Такими є марення Копьонкіна про Розу Люксембург, видіння Дванову свого покійного батька в труні під землею, реалізована в його уяві метафора роботи розуму і серця, як греблі й розливу річки за нею, уявлення про вичерпаність чевенгурського комунізму, як вечора природи і вечора життя тощо.

Платонівські засоби зображення внутрішнього світу людини, кардинально відрізняючись на поверхні тексту від психологізму Джойса або Пруста, виявляються подібними, наприклад, із поетикою Франца Кафки. Як і Платонов, автор “Замку” і “Процесу” відмовляється від безпосереднього проникнення в сферу свідомості й почуттів людини, але застосовує чимало засобів розкриття всієї їхньої складності. Для Кафки характерне зображення непідвладних психічних станів шляхом візуалізації їх як зовнішніх і, отже, таких, що піддаються описові [19, с. 116]. Тому винятково важливими в нього є деталі бачень і сновидінь, змішання образів пам’яті, уяви, фантазії і т. п. Щось подібне, як зазначено вище, спостерігається й у прозі А. Платонова. Знаменно, що, як і в Кафки, увагу російського письменника привертають переважно невизначені, невиразні душевні стани. У “Чевенгурі”, наприклад, цим відзначені всі основні персонажі (порівн.: “Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел...”; “ему (Копьонкіну. – О. К.) лезли в голову посторонние мысли и уродовали одна другую до невыразительности...”; “Он (Чепурный. – О. К.) боялся своего поднимавшегося настроения, которое густой силой закупоривает головную мысль и делает трудным внутреннее переживание...” [12, с. 278, 306, 407]).

* * *

Новаторство Платонова-митця охоплює також сферу наратологічних аспектів стилю. Подібно до багатьох представників модерністської прози А. Платонов зводить до мінімуму активність оповідача, відмовляється від причиново-наслідкових мотивувань

і пояснень у розвитку дії і зміні його планів, вільно сполучає в рамках мінімальних оповідальних відрізків тексту різноманітні плани зображення і точки зору¹⁰.

* * *

За всієї унікальності стилю А. Платонова в багатьох його особливостях виявляються виразні перегуки з досвідом філософсько-естетичного розвитку ХХ сторіччя. Очевидно, що заявлені в цій статті твердження потребують подальшого всебічного дослідження.

1. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк; Сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. М., 1997.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998.
3. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991.
4. Васильева М. О. Философия существования Андрея Платонова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 1992. № 4.
5. Колобаева Л. "Никакой психологии", или фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2.
6. Лангерак Т. А. Платонов: материалы для биографии. 1899–1929. Амстердам, 1995.
7. Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и дальше: (О "Котловане" А. Платонова) // Вопросы языкознания. 1991. № 1.
8. Моруа А. Марсель Пруст // Моруа А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1992. Т. 6.
9. Платонов А. П. Возвращение. М., 1989.
10. Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000.
11. Платонов А. П. Котлован. Ювенильное море. М., 1987.
12. Платонов А. П. Чевенгур / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. М., 1991.
13. Сартр Ж.-П. Разбор "Постороннего" // Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1998.
14. Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими: Проза Андрея Платонова // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem. 1978. Т. 2.
15. Чандлер Р. Между верой и прозрением. Предисловие переводчика к английскому изданию повести А. Платонова "Котлован" // Филологические записки. Воронеж, 1999. Вып. 13.
16. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. Мн., 1998.; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. Мн., 1999.
17. Шубин Л. Градовская школа философии // Литературное обозрение. 1989. № 9.
18. Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова "И так, и обратно" в романе "Чевенгур" // Филологические записки. Воронеж, 1999. Вып. 13.
19. Midgley D. The word and the spirit: Explorations of the irrational in Kafka, Döblin and Musil / Modernism and the european unconscious / Ed. by Collier P., Davis J. Cambridge, 1990.
20. Naiman E. The thematic mythology of Andrej Platonov // Russian literature. Amsterdam, 1987. Vol. 21, N 2.

THE PECULIARITIES OF ANDREI PLATONOV'S STYLE IN THE LIGHT OF ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL EXPERIENCE OF THE 20TH CENTURY

Olexander Keba

The National University in Kamyanets-Podilsk

The article focuses on the peculiarities of the individual creative manner of Andrei Platonov in the context of artistic and philosophical development of the 20th century. The author shows that Platonov

¹⁰ Див. про це докладніше в нашій статті: Проза Андрея Платонова и новаторские принципы повествования в мировой литературе ХХ в. // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету. Серія Літературознавство. Харків, 2000. Вип. 2 (26). С. 231–236.

created his own philosophical system that can be compared to the *philosophy of life* encompassing elements of existentialism and also some ideas of K. G. Jung. He also argues that throughout his entire creative life the writer remained consistent with himself in his philosophical search. Major features of Platonov's style (means of characterization, reduced plot, associative composition) correlate with samples of modern prose (F. Kafka, J. Joyce, A. Camus) at the same time constituting his own individuality: search for the wholeness of life (often the mythological consciousness of his characters), the idea of sense and "intellect" of life (anthropomorphic images), attention to human memory (frequent memories in the plot, intrusive images of memory and imagination). Although the paper pays a lot of attention to Platonov's philosophy the main emphasis is laid on its implementation in the literary work in the context of the writer's contemporary philosophical-aesthetic perception of world culture.

Key words: Platonov, philosophical system, "life philosophy", mythological consciousness, artistic style, modernism.

УДК 821.112.2(436)'06-31.09 Е. Єлінек

ПСИХОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ КЛІШЕ В РОМАНІ ЕЛЬФРІДЕ ЄЛІНЕК “ПІАНІСТКА”

Галина Кифор

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: svtlit@franko.lviv.ua*

Стаття присвячена суспільно орієнтованому критичному поглядові Ельфріде Єлінек і особливо його викривальному змісту. В центрі уваги – стереотипні образи і кліше на рівні стосунків між донькою і матір'ю, їхній вплив на ці стосунки і значення цього впливу. Згідно з Ельфріде Єлінек, що стала нобелівським лавреатом 2004 року, оскільки література ніколи не мовчала про проблеми стосунків між батьком і сином, ми не можемо відвернутися і від конфліктів між донькою і матір'ю, які авторка і висвітлила у романі “Піаністка”.

Стаття є спробою дослідити причини хворобливого стосунку між матір'ю і донькою та з'ясувати, чи він справді такий. Для цього застосовано соціально-історичний та психологічний методи, що є експліцитними ключами до розшифрування тексту. Вони також дотичні до реальності життя й ідеологічних теорій. Вибрані цитати ілюструють, як “Я” губиться в соціальному і психологічному фоні, як губиться особистість. Навіть незалежний світ мистецтва виявляється заражений прагматичними, економічними, буденними клопотами. Досліджено, що сила тривіальних кліше не може бути справжньою і на ній нічого неможливо збудувати.

Ключові слова: стосунки мати-донька, кліше, стереотип, конфлікт, Ельфріде Єлінек, ідеологія.

Словами “За перегук голосів у романах та драмах, які з дивовижною пристрасстю до мови викривають абсурдність та примус соціальних кліше”, відзначив комітет Нобелівської премії 2004 року свою лавреатку. Це не перша премія австрійської письменниці, але саме вона привернула світову увагу до особливого функціонального характеру оповідного тексту Ельфріде Єлінек. Дедалі більша кількість наукових праць на теренах Австрії та за кордоном додатково підтверджує постійну присутність і актуальність авторки в літературному житті. Її твори з роками набувають щораз більшої значущості не лише для літературної спадщини батьківщини письменниці, а й усього світу. Такі літературознавці, як Е. Шпанланг, Й. Шліх, Піа Янке, Б. Люке, У. Шестак, Ж. Гоффманн, Марліс Янс, Віс Вероніка, А. Гебергер, С. Гріссманн, М. Фішер, Г. Фішер, А. Долл, О. Клеас, М. Е. Бруннер, К. Барч, Г. Гюфлер, Д. Бартенс, П. Пехманн, Г. Рідле, Б. Бастінг присвятили свої дослідницькі роботи саме розвінчувальному та антиідеалістичному талантові Ельфріде Єлінек. Вони наголошують передусім словесну майстерність літераторки. Наприклад, М. Е. Бруннер у праці “Руйнування мітів за Е. Єлінек” [2] глибоко аналізує розвінчування генезису мітів за концепцією тривіальних мітів Ролана Барта. Жасмін Гоффманн досліджує невинну боротьбу генерацій, класів, статей та критику суспільства за творами письменниці у праці “Дослідження культурної

та мовної критики в прозі Ельфріде Єлінек” [5]. Однак, у літературному житті України творчість цієї незвичної письменниці, на жаль, практично не представлена. Річ у тому, що тут лише 2003 року вийшов перший і наразі єдиний переклад з усіх творів Ельфріде Єлінек, роман “Піаністка”. Утім, як свідчить часопис зі світової літератури “Вікно в світ” за 2005 рік, ситуація змінюється. Українські літературознавці Т. Гаврилів та Є. Білорусець досліджують і різні аспекти творчості австрійської письменниці, і можливості перекладу її текстів.

Ця стаття присвячена соціально-критичному поглядові Ельфріде Єлінек, а особливо його викривальному змістові. До уваги взято стереотипні уявлення та кліше¹ на рівні стосунків між матір’ю і донькою, їхній вплив та значення такого впливу. Про проблеми між батьком і сином література здавна не мовчала, чому ж не виявляє вона інтересу до конфліктів між матір’ю і дочкою? Єльфріде Єлінек надала цій проблемі ваги.

На формування думки письменниці впливала значною мірою Австрія від 50-х років до сьогоднішнього та багато моментів, які так чи так зазначені в її біографії. Та найзначнішим з них, який проглядається у всіх творах, відкрито чи завуальовано, був вплив її матері, Ольги Ілони Бухнер. Письменниця сама наголошує, що в її житті матері належить головна роль. Батько був у зв’язку з хворобою і непростими стосунками з дружиною в очах дитини другорядним. Принаймні він не так вплинув на дитину, як його дружина. Ольга Ілона Єлінек закінчила дівочу гімназію і вступила до тогочасної вищої школи зі світової торгівлі, але провчившись п’ять семестрів, припинила навчання. Одружившись, працювала, хоча і проти волі свого чоловіка, як і до одруження, у студентських бухгалтеріях. Згодом вона працювала у фірмі “Сіменс” і завдяки старанності та працьовитості, просунулася по службі в бюро кадрів. Таку працьовитість вже з дитячого віку вона прищеплює своїй доньці, яка від трьох років ходить на балет і вчиться гри на декількох інструментах.

Свої перші п’ять років Ельфріде Єлінек провела в Штирії, у маминих батьків на селі. Згодом вони вдвох оселяються у приватному будинку з садом та виглядом на Вінервальд, що у 14-му районі Відня. На такий будинок складають гроші й Еріка Когут та її мати в “Піаністці”, сподіваючись на тихе життя вдвох на старості літ [6, с. 8].

Ольга Єлінек інтенсивно береться за виховання своєї дочки і робить це дуже імперативно, за межами здорової авторитетності. Кожен тиждень її доньки переповнений уроками музики. Майбутня письменниця вчиться гри на різних інструментах, серед них і на піаніно. Такі умови показують, що мати не тільки взяла в свої руки виховання доньки, але і все її життя. У романі “Піаністка” Ельфріде Єлінек коментує такі обставини: *“Мати жалісливо скаржиться, що все вона мусить задля своєї дитини робити сама, і з захватом кидається в бій.” / “Die Mutter beklagt bitter, daß sie alles alleine für ihr Kind besorgen müsse, und stürzt sich jubelnd in den Kampf.”* [6, с. 29] (Тут і далі переклад мій. – Г. К.). Сім’я, яка складається з Еріки та її матері, ім’я якої в романі не називається, вибудовується на прототипних взаєминах між матір’ю і дочкою, при чому мати Еріки

¹ Для терміна *кліше* в статті актуальне визначення Р. Кунова, де кліше – це полюс, який на суспільному та естетичному рівнях пов’язує літературу, як “мета-фікційну реальність” із власне реальністю.

грає у романі “Піаністка” не другорядну, а, разом з Ерікою, головну роль. Вони двоє так зрослися, що це вже не дві особи, а одна. Це, звичайно, не просто так.

Усі твори австрійської лавреатки Нобелівської премії поєднує спільна особливість: персонажі в текстах, за бюргерським розумінням, не вирізняються ні в історичному, ні в особистісному планах. Вони зображені в тексті тільки як окремі мовні фігури. Для Ельфріде Єлінек не існує “бюргерського суб’єкта” [1, с. 14]. Письменниця переконана, що: “Він (бюргерський суб’єкт) перестав існувати не тільки в моїх творах, а взагалі ніде більше не існує. Звичайно, це ілюзія гігантського ринку – викликати в людей почуття неповторності, особливості та переконаності у власних індивідуальних вчинках. Це, безперечно, омана, але з часом система так замкнулася, що ніхто не зумів би про себе сказати, ким він є, що зумовило його суб’єктивний вчинок. Моя література, безумовно, є протилежністю бюргерському роману до середини сьогочасного століття” [1, с. 14] Тож, роман набуває своєї імпліцитної зав’язки: мати і дитина прагнуть бути особливими.

Проблеми, які єднають матір і дочку, як би абсурдно це не звучало, мають і суспільні, і біологічні причини. Той факт, що вони на сторінках усього роману “...зв’язані *“рука в руку” і складно пов’язані між собою” / “...eingehängt ineinander und kompliziert miteinander verwoben...*” [6, с. 34] і “в кінці зрослися” [7, с. 37], робить стосунки між матір’ю *“у державі та сім’ї одногосодно визнана матір’ю” / “in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt.*” [6, с. 7] (тут і далі підкреслення моє. – Г. К.) і донькою відповідно проблематичними. Для матері, яка є *“інквізитором та командою розстрілу в одній особі” / “Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person”* [6, 7] неприпустимим є втратити доньку з поля “нагляду”: *“У мамі на радарній системі Еріка вже засвітилася спритною крапкою і порхотить, метелик-комаха, наткнута на шпильку вищої істоти” / “Im mütterlichen Radarsystem taucht Erika bereits als flinker Lichtpunkt auf und flattert, ein Schmetterling, ein Insekt, gespießt auf die Stecknadel des stärkeren Wesens.*” [6, с. 201]. Звичайно, колекціонери милуються своїми метеликами, з гордістю та радістю, що ці істоти є саме їхньою власністю, таке ж почуття охоплює і матір до своєї дитини. Еріка в такій ситуації, як метелик, безсила. Мати її постійно контролює: *“Мати непокоїться, як і кожен власник, вона пересвідчилася на гіркому досвіді: довіра – добре, контроль – краще.”*[12, с. 13] (*“Unruhe packt oft die Mutter, denn jeder Besitzer lernt unter Schmerzen: Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser”* [6, с. 9]). Це кредо матері визначає їхні стосунки, адже, якщо мати дає дочці життя, то це життя автоматично переходить у її власність, тож її “дорогоцінна дитина” повинна віддячувати матері за своє існування: *“Дитина є материним божеством, за що вона повинна матері зовсім невеликий податок: своє життя. Мама хоче сама надати значення життю своєї дитини.” / “Das Kind ist der Abgott der Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühren abverlangt: sein Leben. Die Mutter will das Kinderleben selbst auswerten dürfen.*” [6, с. 30]. Це призводить до того, що для матері та доньки природно завжди бути разом. Ельфріде Єлінек і тут роззброює усталене кліше безжалісним пострілом у саму ціль, якій воно завдячує своє існування (див. вище): *“Та звісно ж, мати і дитина цього завжди хочуть, бо невіддільні одна від одної.”*[12, с. 13] (*“naturgemäß immer” “weil sie zusammen gehören”* [6, с. 8]). Тут ми спостерігаємо, на перший погляд, природний біо-

логічний процес, де дитина, щоб вижити, потребує опіки та догляду матері (годування груддю і т. д.). Однак стосунки між матір’ю і донькою на природному рівні переходять у доросле життя двох 30-ти та 70-тирічної жінок, що, звичайно, втрачає будь-яку природність і набуває абсурдності. Свої обов’язки мати знає і старанно їх виконує: “Якщо Еріка раз на місяць відвідує Café, мама знає яке і може туди зателефонувати. Вона не вагається скористатися цим правом. Домашнє рихтування задля безпеки та звичок.” / “Wenn Erika einmal im Monat in einem Café sitzt, weiß die Mutter in welchem und kann dort anrufen. Von diesem Recht macht sie freizügig Gebrauch. Ein hausgemachtes Gerüst von Sicherheiten und Gewohnungen.” [6, с. 10] Останнє речення можна сформулювати так: перевірені сімейні методи виховання і власної безпеки за допомогою кліше. Саме такі методи виховання застосовує мати. “Домашнє рихтування” говорить про те, що методи “поставлені” для сім’ї і “тримають” цю сім’ю. Прикметник “домашній” несе значення “безпеки” та “звичок”, які виникли сплановано, а тому мають мету: “Головне для матері – на своїй території надійно зафіксувати найдорожчу власність, аби не вислизнула.” [12, с. 13] (“das Hauptproblem der Mama besteht darin ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren, damit er nicht davonläuft.” [6, с. 9]).

Донька з усіх сил опирається цьому, але переступити статус матері їй не під силу: “Еріка бореться із материнськими путами, знову і знову просить не телефонувати, але дарма: правила гри встановлює лише мати” [12, с. 14]. (“Erika kämpft gegen Mütterliche Bande und ersucht wiederholt, nicht angerufen zu werden, was die Mutter übertreten kann, denn sie allein bestimmt die Gebote“ [6, с. 10]). Саме це ставить певною мірою Еріку в позицію протагоністки, яка здійснює материні мрії та бажання, оскільки вони стають для неї заповідями.

Подібно до дочки, яка “майже завжди дорогою додому, якщо зустріти її на вулиці” / “fast immer auf dem Heimweg (ist), wenn man sie im Freien trifft” [6, с. 8], мати завжди чекає вдома повернення дочки: “вона (мати) спостерігає за ...маятником, який не пізніше, ніж за півгодини повинен прицокаати дочку. Але мати, в якій і так не має інших справ, чекає краще задалегідь. Хто його знає, можливо, Еріка прийде колись неочікувано раніше, тому що якийсь учень не зміг прийти, а вона, мама, навіть на неї не встигла почекаати.” / “sie (die Mutter) blickt auf dieses ... Pendel, das die Tochter frühestens in einer halben Stunde herbeiticken wird. Doch die Mutter, die sonst nichts zu besorgen hat, wartet lieber jetzt schon auf Vorrat. Vielleicht käme Erika eines Tages unerwartet früher, weil ein Schüler ausfiel, und dann hätte die Mutter nicht gewartet.” [6, с. 119]. Цей фрагмент чудово ілюструє, наскільки такі стосунки між матір’ю та дочкою переросли в абсурдність.

Мати знає, що для дочки найкраще, тож вона вже визначила, які в дочки здібності та майбутнє. Мати бачить у своїй дочці митця, відомого на весь світ, завдяки якому вона зможе ловити навколо на собі заздрісні погляди. Таке заняття не тільки гарантує славу, а й забезпечить матеріально, і доньку, і матір. Мати дбайливо все продумала, адже лише на духовних харчах вижити важко, можна сміливо використовувати міт навколо “її Величності Музики” у своїх цілях.

Підрахунки матері типові для багатьох і не тільки стосовно музики, а й і мистецтва загалом, як зауважує австрійська письменниця: “Тим часом під їхніми ногами

кипить каша культури, яка ніяк не довариться, щоденна їжа, вони смакують її маленькими порціями, без неї не можуть існувати, каша пускає газові бульбашка, що переливаються.” / *“Unter ihren Füßen brodeln ... der Kulturbrei, der nie fertig gekocht ist, ein Brei, den sie sich in kleinen genüsslichen Bissen einverleiben, ihre tägliche Nahrung, ohne die sie gar nicht existieren können, und wirft schillernde Gasblasen.”* [6, с. 192]. Отже, Ельфріде Єлінек показує культуру, навколо якої в Австрії утворився особливий ореол винятковості, як їжу, яка щоденно потрібна австрійцям. Але культура, як частина соціуму, відзначається ще й тим, що її, як їжу, можна споживати, навіть якщо і не розумієш, що саме тобі пропонують “на тарілці”. Що ж, бульбашкам (мітам, гарнослів’ю, ідеям), які кружляють навколо цієї каші, це не заважає красиво “переливатися”, проте бульбашки не мильні, зазначає гострим слівцем письменниці, їхня порожнина заповнена тим чи тим газом.

Особливо гостро Ельфріде Єлінек акцентує на тому, що в ситуації мати–контроль–дочка для Еріки не видно порятунку: *“Мама не бачить, як її дитина рветься з пуп”* / *“Die Mutter spürt nicht, wie ihr Kind an den Fesseln reißt.”* [6, с. 209]. На запитання “Чому?” текст Ельфріде Єлінек відповідає для протагоністки логічно, для всіх інших це відверто абсурдно: *“Бо ще мене півгодини, поки вона побачить і відчує як її дочка рветься з пуп”*. / *“weil noch eine halbe Stunde fehlt, bis sie ihr Kind an seinen Fesseln reißen sieht und spürt.”* [6, с. 209]. Адже, *“мама вважає, що краще сама буде ранити і лікувати Еріку”*. / *“fügt Erika lieber persönlich ihre Verletzungen zu und überwacht den Heilungsprozess.”* [6, с. 13]. Абсурдність соціальних законів бюргерського суспільства на тлі природних та справжніх відчуттів не мають точки дотику, тож викликають сміх, відвертий та повчальний. Часто його зумовлюють відомі вислови, реклами чи цитати, які письменниця вживає в незвичному для них світлі. Як, наприклад: поширеним є вислів *“гроші керують світом”*, тож: *“Хто платить, той вирішує. Мама, яка отримує мізерну пенсію, вирішує, за що саме має платити Еріка”* / *“Wer zahlt, bestimmt. Die Mutter, die nur eine winzige Rente hat, bestimmt, was Erika bezahlt.”* [6, с. 9]. Тобто, хто має гроші, автоматично має і владу. Протилежністю цього сталого вислову є численні тривіальні романи і фільми про справжнє кохання та справжнє щастя. Вони висловлюють думку, якою переконують: тільки на грошах світ не стоїть. Ельфріде Єлінек не хоче стати між цими думками і веде далі: не стоїть, але гроші заспокоюють. Вони заспокоюють матір, яка пильнує доньку, щоб не втратити з-під свого контролю свою власність на користь якогось, наприклад, чоловіка.

Проте тема “чоловіки” не є між жінками табу. Сподобатися, однак, їм можна тільки завдяки шарму свого уміння, вважає мати, і постійно нагадує про це доньці: *“Безсумнівно, вона талановита, гарненько дякую, гарненько прошу, але не гарненька. Вона скоріше непримітна, і мати їй постійно про це нагадує, щоб вона часом не подумала, що щось гарне в ній знайдеться”*. / *“Talentiert ist sie, dankeschön, bitteschön, aber nicht schön. Sie ist eher unscheinbar und bekommt das von ihrer Mutter dauernd versichert, damit sie sich nicht doch für schön halte.”* [6, с. 85]. Мати і тут задумала та визначила Еріці свої продумані “домашні” рамки: *“– Тільки своїми знаннями й своїм умінням ти зможеш когось привабити, – часто застерігає мати”* [12, с. 49] (*“Nur mit IHREM Können und IHREM Wissen wird sie je einen Menschen fesseln können, droht die Mutter in*

gemeinster Weise.” [6, 85]). Голос власника, який в жодному разі не хоче втратити свого добра, звучить і в цьому прикладі: “(Мама) загрожує смертю доньку на порох, якщо колись побачить її з кимось.” [12, с. 49] (“*Sie bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte.*” [6, с. 85]).

Коли ж наприкінці твору в домі матері й доньки Когут з’являється Вальтер Клеммер, що зображено в наступному фрагменті з твору: “*Та ось він тут-як-тут, чоловік, якого, як вона припускала, дочка вибила собі з голови. З успіхом він був дитині відмовлений, та, диви, він з’явився собі тут неушкоджений, як новий, і ще й до всього не у своєму гнізді!*” / “*Doch da ist er jetzt, der Mann, von dem man annahm, die Tochter habe sich ihn aus dem Kopf geschlagen. Man hat ihn dem Kind erfolgreich ausgedet, und jetzt taucht er unverseht, wie neu, und noch dazu im eigenen Nest auf!*” [6, с. 213]. Режисер, який отримав гран-прі за екранізацію роману Ельфріди Єлінек “Піаністка”, Міхаель Ганнеке, чудово демонструє цю сцену, відкриваючи очі глядачам на безглузде поводження матері. Під час кульмінації-розв’язки, коли Еріка з Клеммером з’ясовують свої почуття, мати, яка побачила для себе небезпеку, постійно бігає крупним планом у глядача перед очима, що заважає і глядачам, і самим персонажам, і викликає сміх.

Стосунки між матір’ю і дочкою давно перейшли за межі нормальних. Те що поєднала природа, “несе на своїх хвилях” суспільство у власній “валізі, наповненій кліше, що примушують і зв’язують”, але якими радо користується мати та звільнитися від яких не зможе дочка (можливо і через їх внутрішню безмежність), і так триває аж до смерті. Тож роз’єднати їх, як щасливу пару, може тільки смерть: “*Тільки смерть може їх роз’єднати; смерть записана на ярлику, причепленому до валізи Еріки, як кінцевий пункт.*” [12, с. 25] (“*Nur der Tod kann die beiden trennen, und er steht auf dem Kofferanhänger Erika als Zielhafen angegeben.*” [6, с. 32]).

Та настрій “*carpe diem*” для жінок (тут можна також уловити критику з боку письменниці, стереотипної жіночої сексуальної пасивності, як зауважує Антье Кірхгоф [16, с. 149]) переходить у “*carpe future*” з великою часткою ілюзорності. Отже, спільні плани на майбутнє у них вже є: “*Обоє говорять, як радіють вони дню, коли Еріка виїде на пенсію! Цей час вони вже добре спланували... Мамі тоді вже буде понад сто, але на її формі це, звісно, не позначиться!*” / “*Die beiden Damen sagen, wie sehr sie sich schon auf Erikas Pensionierung freuen! Sie hegen zahlreiche Pläne für diesen Zeitpunkt ... Die Mutter wird bis dahin an die hundert sein, aber sicher noch rüstig.*” [6, с. 36].

Не випадкове й те, що протагоністка роману називається саме Еріка Когут. Так Ельфріде Єлінек натякає на теоретика психології нарцисизму Гайнца Когута, що пояснюється тим, що твір не лише написаний в психоаналітичному дусі, але його і інсценує [5, с. 71]. Авторка конструює свою головну героїню за типовими ознаками хворої на нарцисизм особистості. Таке враження формує поведінка протагоністки, яка керується “уявленням власної величності ... з високою чутливістю щодо оцінки з боку інших” [11, с. 221], але очевидно і браком здатності співвідчувати та зрозуміти переконання інших. Такий талант викликає в неї і відчуття антипатії, і огиди: “*...найбільше її бентежить те, як вони зжилися в одне ціле, одне одному безсоромно присвоюються. Хтось з них навіть пропихається всередину думок іншого, у його найіпотаємнішу чуйність.*” / “*...at schlimmsten trifft es SIE, wie sie einer im anderen hausen, sich einer dem anderen schamlos*

aneignen. Einer drängt sich sogar noch in die Gedanken des anderen hinein, in seine innerste Aufmerksamkeit.” [6, с. 25]. Еріка, як і мати, на емоційному плані багато вимагає, але сама мало дає взамін: “Клеммер нехай від неї відклеїться і забереться. Еріка не бажає, щоб навіть найменша порошинка з його черевиків її про нього нагадувала. Вона прагне довгих міцних обіймів, щоб опісля, тільки обійми здійсняться, його по-королівському від себе відштовхнути, ця прекрасна жінка.” / “*Klemmer soll sich von ihr abklemmen und abziehen. Durch kein Partikel Staub von seinen Schuhen wünscht Erika an ihn erinnert zu werden. Sie sehnt sich nach langer innerster Umarmung, um ihn sodann, ist die Umarmung vollbracht, königlich von sich zu stoßen, diese großartige Frau.*” [6, с. 120]. Ельфріде Єлінек “наводить” приклад міту, який оповив “жіночість”. Отже, Еріка прагне кохання, але сама не вміє відповісти безпосередньою взаємністю, передусім через свою “прекрасність”, що перевтілює її у прототип жінки з тривіальних любовних фільмів і романів, де на тлі задушевної музики Вона мусить відмовити своєму поклонникові, для того, щоб лише після довгих непорозумінь і боротьби Він зміг оволодіти Нею, як трофеєм.

Характерною ознакою для людей, що хворіють на нарцисизм, є й те, що, будучи дуже вразливими, вони схильні ранили себе і суїцидом закінчувати життя. Такі симптоми в Еріки простежуються у пубертатному віці, коли вона лезом ріже собі руки. “*ВОНА обережно пробує крайку леза, вона гостра, як меч. Потім декілька разів поспіль вглиблює лезо в шкіру руки, але знову не заглибоко, щоб часом не пошкодити сухожилля.*” / “*SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasiermesserscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden.*” [6, с. 47]. Такими вчинками вона компенсує передусім брак уваги, яка особливо потрібна підліткам, щоб вони, як це важливо для пубертатного періоду, змогли відчувати себе та піти вже далі власною дорогою. Але Еріка не тільки ріже собі руки, а й поширює застосування свого “*гобі ... різати власне тіло*” / “*Hobby... das Schneiden am eigenen Körper*” [6, с. 90] на інші частини своєї плоти: “*ВОНА сідає, розставивши ноги, перед збільшувальним дзеркалом для гоління і здійснює розріз, що збільшує отвір, який ніби двері веде в її утробу. Досвідчена, вона вже знає, що такий розріз лезом не завдає болю, так як її рукам, долоням та ногам часто вже доводилось ставати піддослідними об’єктами.*” / “*SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. Erfahrung hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mußten oft als Versuchsobjekte herhalten.*” [6, с. 90]. Хід подій відображає процес дорослішання. Захоплення Еріки, як вже дорослої жінки, нагадує реалізацію власної дефлорації, через що “*лезо всміхається як наречений до нареченої*” / “*die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen.*” [6, с. 47]. Це, за психоаналітичними підходами, спроба власної кастрації [5, с. 76], тобто спробою позбутися власного фалоса. Так Еріка прагне зустрітися зі своєю жіночністю не в природних, а в штучно створених умовах. Не можна не згадати тут інтерв’ю Ельфріде Єлінек, опубліковане в газеті “Цайт”, де вона розповіла, що ця сцена автобіографічна. Тут, звичайно, можливий деякий рівень епатажу [3, с. 28].

Психоаналітичний підхід поглинає стосунки між людьми та реалізує їх і на соціальному рівні. Таке паралельне поєднання психоаналітичного та соціоісторичного

(з боку марксистської теорії) пошуків істини відповідає західній інтелектуальній парадигмі другої половини ХХ ст. [14, с. 29]. Утім Ельфріде Єлінек сюди важко віднести, оскільки ідеології, яка б змогла реально відобразити дійсність, за її переконанням, ще не існує. Адже немає мови, яка б могла висловити речі без суб’єктивної та заангажованої домішки. Така багатоімпліцитність в мові простежується і в фрагменті твору, який описує “явище” втрати батька в психоаналітичному ракурсі. Відтоді, як батько Еріки спочатку був прийнятий на лікування до санаторію в Нижній Австрії, а згодом до державної психіатрії “Ам Штайнгоф”, вони з матір’ю живуть самі. Та ще задовго до цієї події, тільки народившись, Еріка відразу ж займає для матері місце батька: *“На світі Еріка з’явилася аж після довгих років подружнього життя. Відразу батько передав естафетну паличку своїй дочці й поступився. Еріка виступила, батько поступився.”* / *“Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.”* [6, с. 7]. У той час, коли батько *“осліпленим зором”* / *“blindwerdenden Auges”* [6, с. 97], як зауважує дослідниця творчості Ельфріде Єлінек Марліс Янс, стає, наче Едип, кастрований, його донька отримує “естафетну паличку”. Іншими словами, мати прищеплює їй фалічні властивості. Дочка і мати сплять навіть в одному подружньому ліжку, що підтверджує роль, яку повинна виконувати Еріка. Але і навпаки, мати для дочки є заміною чоловіка і унеможливленню будь-які стосунки з протилежною статтю для дочки: *“вона ніколи б не змогла підкоритися чоловікові після стількох років покори матері.”* [12, с. 17] (*“nie könnte sie sich einem Mann unterordnen, nachdem sie sich so viele Jahre der Mutter untergeordnet hat”* [6, с. 16–17]), перш за все, тому що *“мамка в неї є і до жениха вона не йде”* / *“sie hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei’n.”* [6, с. 17] – іронізує авторка. Великим є розчарування Еріки, коли вона зриває в ліжку з матері ковдру і, не побачивши там сподіваного, розуміє, що її обдурено. Це викликає в Еріки велику ненависть до своєї “безфалосної” матері. Можливо, на два-три десятиліття запізно, зауважив би З. Фройд.

Марліс Янс зазначає: “Дотеп у розповідній манері в “Піаністці” особливо в тому, що текст не дає багато простору на різні домисли, а сам виказує психоаналіз фігур і привласнює їм фігураційну функцію. Фігури є внутрішнім життям, що вивернуте назовні, вони є персоніфікаціями та втіленнями фантазій і фантазмів.” [5, с. 72]. І слушно зауважує, що: “...на психоаналітичні інтерпретації текст не залишає місця, тобто подібна інтерпретація лише вдвічі збільшує текст, не надаючи йому суттєвого латерального змісту” [5, с. 72].

Літературні критики також наголошують на тому, що своєрідна двовимірність фігур пояснюється передусім тим, що вони сфокусовують увагу на розв’язаному тлумаченні, де більше не існує “глибини”, що чудово ілюструють попередні приклади, але все ж передбачають меншою чи глибшою мірою знання психоаналітичної та інших теорій. На користь цього свідчить фрагмент, коли батька відвозять до санаторію. “Неозброєним” оком він видається зображенням реалістично, без домислів. Насправді ж текст інсценує психоаналітичну теорію втрати батька. Тому саме м’ясник стає тим, хто Еріку та її матір позбавляє “члена сім’ї” / *“Glieder der Familie”* [6, с. 100]. Отже, разом з батьком сім’я втрачає водночас і “фалос”. Дочка, яка тепер виконує роль фалоса в

сім'ї для матері, повинна виконувати її досконало, тому має замінити не лише батька, а й його “осліплений зір”. Це робить її адептом вуаеризму, що трактується передовсім, як “видюще око батька”.

Вуаеризм Еріки також можна зрозуміти, як спробу ототожнити себе з жіночістю і водночас заперечити її. У “пiп-шоу”, які вона відвідує, Еріка заходить як “справжня повелителька у грот Венери” [5, с. 76]. За допомогою вуаеризму, як зазначає Марліс Янс, Еріка збирає для себе, так би мовити, захисний досвід, який повинен захистити її, коли вона сама виступить як та, що каструє [5, с. 76]. Разом із проблематикою, пов'язаною з матір'ю та ієрархією статей, психоаналіз жіночості стає ще комплекснішим. З одного боку, вона має владу, за допомогою якої може визначати, на що дивитися і яких та де поранень вона сама собі завдає, а з іншого боку, вона сама визначає, де та як себе рани-ти. Еріка як повелителька, і як підкорена, непеєднувані. Тому пошук самоїдентичності Еріки має свою генезу на сексуальному рівні класичного психоаналізу.

Проблематичність обох жінок у сімейних рамках, втрата батька, впливають і на соціальну сферу. Для дочки і матері музика стає їхнім коханням-заміною, засобом для соціального зростання і відмежування від “простих людей”. Музика стає для них мірилом всіх мірил, цей тривіальний міт випромінює справжню суть їхнього життя, стає улюбленим захопленням Еріки, яка таким способом встановлюється як материне творіння. Еріка привласнила собі також тривіальний міт винятковості/“*Einzelpersönlichkeit*“, але така назва тільки іронічно наголошує на тому, що вона аж ніяк не унікаль, як це здається, на перший погляд, а всього-на-всього, самотня людина. Саме у своєму прагненні бути індивідуалісткою, вона замінна й безособова, це доказують всі “щось” і “хтось”, які залишаються “кимось” і “чимось”: “*Якщо є щось особливо неповторне, то зветься воно Еріка.*”/ “*Wenn etwas besonders unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika.*” [6, с. 16]. Тут ми особливо чітко бачимо вплив матері, яка виховала в доньки вороже ставлення до життя в дусі самостійності. Мати сама керує попитом на свою доньку, вона контролює і стежить за тим, щоб ні в якому разі не потрапило до їхнього комфортабельного гніздечка “*зозулине яйце, чоловічої статі*”. Еріка ж, цей “*тайфунчик*” [12, с. 12]. (“*Wirbelwind*” [6, с. 7]), прагне волі з-під материного контролю і реалізує її у садомазохістських фантазіях. Та не лише, вона навіть керується ними та спрямовує свої відчуття деструктивним чином назовні. Еріка знущується зі своїх учнів, вона гамселиє музичними інструментами пасажирів у трамваї, мріє у мазохістських фантазіях про вовка, який роздере її на шматки: “*Вона помітить його (вовка) здалеку і віддасть клаптик тканини, шмат шкіри. ... З туману музичних ілюзій проступить справжня подія*” [12, с. 31]. (“*Schon von fern wird sie ihn erblicken und ein Zerreißen von Stoff, ein verplatzen von Haut vernehmen. ... Aus dem Nebel musikalischer Halbwahrheiten wird das Erlebnis herausragen.*” [1, с. 48]). Це все пояснюється передовсім домінантним впливом матері та кривдною авторитарністю, проти якої Ельфріде Єлінек скеровує своє перо. Спроби Еріки розвинути своє Я, провалюються “з тріскотом”. Їй також “не вдається ідентифікувати себе “як жінку”. Навантажена фалічними властивостями, завдяки матері та, зважаючи на власні спроби замінити собі батька, зумовлюють те, що її становлення як жінки закінчується завжди на півдорозі” [5, с. 75], – пише Марліс Янс. Вона прагне реалізувати себе і застосовує недоброзичливу владу над своїми учнями, чийх протестів

ніхто з батьків не чує, оскільки ті теж переконані, що до таланту їхньої дитини потрібна ще і серйозне систематичне тренування, і взагалі, людина з шляхетною професією не може бути злою. Насправді батьки засліплені “її величністю Музикою” і всіма тими ласими шматочками, що припливають з нею самі собою, тож вони переконують своїх дітей у тому, що всім відомо – той, хто вміє дати інструментам життя, не може нічого поганого думати чи планувати.

Упродовж усього роману Еріка не дорослішає, тобто не знаходить власного шляху, адже у вислові “ідеальна зрілість/дорослість”, можна також швидше заплутатись, ніж зрозуміти. Вона не зможе диференціювати статі в системі хибних “жіночих” і “чоловічих” тотожностей. Душевний стан Еріки віддзеркалює “ринкові” стосунки між матір’ю та дочкою, які побудовані передовсім на авторитарному типі відносин: “Еріка Когут залишається в рамках “інфантильної конструкції” теорії жіночості Фрейда, весь роман “Піаністка” також не виходить за рамки цієї теорії, а зображає тільки наслідки екстремальної форми такого ототожнення. Водночас роман викриває класичну психоаналітичну модель кастрації жіночості як віддзеркалення ієрархії на рівні насильства між статями” [5, с. 81].

Дитина залишилася витвором своєї матері та не змогла вирватися з її пут. Але, можливо, за цими гострими рядками приховано і щось набагато радикальніше, тобто, за словами Ельфріде Єлінек: “Якщо самому важко щось витримати, тоді потрібно зобразити це таким великим, щоб і ніхто інший це не зміг витримати. І можливо те, що утвердилося як раціоналізація, фемінізм, експлуатація і сексуальне насильство чоловіків над дівчатами, можливо це все – велетенська ефемерна споруда для виправлення власної поразки” [8, с. 63].

Тож, пройшовши вир спотворених і неправдивих ідеологій, протагоністка Ельфріде Єлінек повертається наприкінці роману “в лоно” своєї матері. Обидві жінки зрослися між собою численними точками дотику.

Щодо кінцівки роману, то в одному з інтерв’ю Ельфріде Єлінек сама звернула увагу на те [5, с. 81], що тут вона використовує цитати з “Процесу” Ф. Кафки, у якого кінець роману звучить так:

“Погляд К. натрапив на горішній поверх найближчого до каменярі будинку. Немов блимнуло світло – то розчахнулось обидві половинки вікна і якийсь чоловік, що здалеку здавався на такій висоті худим і миршавим, вихилився якомога далі, протягаючи свої руки. Хто він? Друг? Добра людина? І він співчуває йому? Прагне допомогти? Невже він тільки сам? Невже це всі? Невже ще можна допомогти? Невже це є не згадані відмови? Логіка, правда, неситна, але людині, що хоче жити, вона не перешкода. Де суддя, що його він ніколи не бачив? Де те високе правосуддя, до якого він ніколи не доступився? К. випростав руки і розчепірів пальці.

Але на горлянку К. уже лягли руки одного добродія, тим часом як другий глибоко вгородив ножа йому в серце і двічі прокрутив його там.” [15, с. 222].

У романі Ельфріде Єлінек кінцева сцена закінчується такими рядками:

“Вікна спалахували світлом. Для цієї жінки вони були зачинені. Вікна не відчинялися будь-кому. Жодної доброї людини, хоча її кличуть. Допомогти охочих багато, але ні в кого руки не доходять. Жінка повертає шию дуже далеко вбік і вискалює зуби

подібно до хворого коня. Ніхто не прикладає до неї своїх рук, ніхто нічого в неї не забирає. Немічно оглядається вона через плече. Нехай її серце простромить ніж і там повернеться! Решта, потрібна для цього сила, не справляється, її погляди не мають на чому зупинитися, і без доступу злости, гніву, пристрастності Еріка Когут коле себе у плече, звідки відразу бризкає кров. Рана несерйозна, лише бруду, гною би туди не занести.” / “Fenster blitzen im Licht. Ihre Flügel öffnen sich dieser Frau nicht. Sie öffnen sich nicht jedem. Kein guter Mensch, obwohl nach ihm gerufen wird. Viele wollen gerne helfen, doch sie tun es nicht. Die Frau dreht den Hals sehr weit zur Seite und bleckt das Gebiß wie ein krankes Pferd. Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab (H. K.: das Messer). Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen lässt. Harmlos ist die Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten.” [6, с. 285].

Навіть таке спасіння мінає цю жінку. Нікого не цікавить її доля, ніхто до неї не мав такого почуття, щоб хотів чи зміг би її вбити. Чи можна звинуватити в цьому суспільство, яке замріялося у вирі мітичної музики, чи причину шукати потрібно в тому, що Еріка – жінка, на відміну від протагоніста “Процесу” К.? Хоча, можливо і не справжня, як цього вимагають суспільні норми. Все ж соціум, який керується “величними” (“далеко”, “високо”) та “блискучими” (“спалахували”) мітами не спроможний “опуститися на землю”² та побачити цілком реальні проблеми цієї жінки і їй допомогти, анонсує лавреатка Нобелівської премії. Еріці не дозволяли знайти свою роль у суспільстві, і вона сама не змогла цього зробити. Як витвір своєї матері, яка вдалася до матеріалізації суспільних мітів задля власної користі, Еріка не могла відчути в собі творчої рушійної сили. Тому вона, як показує Ельфріде Єлінек, не змогла “встромити ножа у свої груди”, бо вона не мала для цього потрібної сили. На тривіальних кліше не будується власна сила, яку можна назвати справжньою. Справжня сила може щось створити, а тому тільки вона може і руйнувати. Кліше не містять правди, але якщо навіть і так, то вже минуло забагато часу від моменту їх появи, щоб це перевірити. Тому в “новому світі” їхньому існуванню важко знайти виправдання. Те, що вони дали визначають шлях історичного розвитку суспільства, небезпечно абсурдне.

1. Bartsch K., Höfler G. (Hrsg.) 2 Dossier. Elfriede Jelinek. Graz; Wien, 1991.
2. Brunner M. E. Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Berlin; Paris; Wien, 1997.
3. Die Zeitschrift der Kultur DU: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben, Oktober/Heft № 700. Wien, 1995.
4. Hoffmann J. Untersuchungen zur Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk Elfriede Jelineks. “Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind”. Universite de Provonce, 1993.
5. Janz M. Elfriede Jelinek. Stuttgart; Weimer, 1995.
6. Jelinek E. Die Klavierspielerin. Hamburg, 1991.
7. Jelinek E.; Heinrich J.; Meyer A.-E. Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechtskampf. Wien, 1995.
8. Kathrein K. Eine Absurdität // Die Bühne. H. 9. Wien, 1992.
9. Kimmich D. Ph. (Hrsg.) Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart, 1997.
10. Spanlang, E.

² Вислів, тотожний німецькому “vom hohen Ross hinabsteigen”, який також містить момент переміщення згори донизу. Отже, міт, який Ельфріде Єлінек розвінчує у німецькій мові, простежується і в українській.

Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Dissertationen der Universität Wien. Wien, 1992. 11. Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie. Mit einem englischen und französischen Glossar. Anfang: Nomenklatur des DSM Uwe Heurik Peters, 4., überarb. und erw. Aufl. München; Wien; Baltimore, 1990. 12. Всесвіт. 2003. № 5–6. 13. Всесвіт. 2003. № 7–8. 14. *Зборовська Н.* Психоаналіз і літературознавство: Посібник. К., 2003. 15. *Кафка, Ф.* Процес. Роман та оповідання. К., 1998. 16. Вікно в світ // Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. 2005. № 1.

PSYCHOLOGICAL AND SOCIAL CLICHES IN THE NOVEL BY ELFRIEDE JELINEK “THE PIANO PLAYER”

Halyna Kyfor

The Ivan Franko National University in Lviv

This article discusses the socially oriented critical view of Elfriede Jelinek. Attention is paid to the stereotypic images and clichés on the level of the relationship between a daughter and the mother, their influence on such a relationship and the significance of such influence. According to Elfriede Jelinek, the Nobel Prize winner for 2004 from Austria, since literature has never been silent about the problems in *father-son* relationship we cannot turn a blind eye on the conflicts between a daughter and the mother. The author applies social-historical and psychological methods of analysis to these ends. They are helpful in decoding the message of the novel.

Key words: mother-daughter relationship, cliché, stereotype, conflict, Elfriede Jelinek, ideology.

УДК 821.112.2(436)“19”.09 Е. Канетті

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ АВТОРСЬКОГО МІТУ Е. КАНЕТТІ

Ярослава Ковальова

*Дніпропетровський національний університет,
e-mail: kowal@land.ru*

У статті розглянуто особливості мітопоетичного світосприйняття австрійського письменника Еліаса Канетті, а на матеріалі його автобіографічної трилогії досліджено найважливіші риси канеттівського міту.

Теорію модерного міту розвинули такі видатні вчені, як Клаудіо Маґріс, Кляус Петер Цепп. Згідно з провідними ідеями цих праць, здійснено спробу проаналізувати специфічні риси міту Канетті в його автобіографічній трилогії “Врятований язик” (1975), “Смолоскип у вусі” (1980), “Гра очима” (1985). Зроблено такі висновки: Е. Канетті реконструював міт, але як “особистий міт”, що визначає внутрішню сутність кожної людини; кажучи про особистісну самореалізацію, Канетті наголошував на важливості мови, що має здатність відображати найменші зміни в людському ставленні донавколишнього світу; автобіографічна наповненість душі персонажа формується як нескінченні нашарування оповідей, образів, символів в ході того, як вони перетворюються на кристал, що визначає життя людини.

Ключові слова: Еліас Канетті, авторський міт, особистий міт, автобіографічна трилогія, модерна теорія міту.

Звернення до поетики авторського міту Е. Канетті є актуальним та своєчасним, бо пов’язане з теоретичним колом питань про сутність австрійської традиційності в літературі й торкається проблем глибинних джерел духовних пошуків майстрів слова сучасності. Відомо, що уявлення про сутність міту в сучасній літературознавчій науці означено багатьма вимірами. Усталеним є твердження, що поява поняття про сучасний міт зумовлена протистоянням митців раціональному та науковому методам, на які переважно спираються в своїх онтологічних пошуках вчені-філософи. В умовах мінливості сенсу суб’єктивного, соціального, політичного життя людини свідомість “чогось триваючого, ... понад часової сучасності” (М. Зубрицька) набуває актуальності, втілюється в нових художніх формах, серед яких безумовно плідною уявляється “міт”.

Наукове вивчення автобіографічної трилогії австрійського письменника Е. Канетті надає багатий матеріал до поширення уявлень про процес ремітологізації в сучасній літературі взагалі, відстоює самоцінність національних особливостей реалізації міту, відкриває нові горизонти та перспективи щодо розуміння неомітологічного світосприйняття.

Неомітологічному аспектові в творчості Е. Канетті присвячене досить обмежене коло наукових досліджень. Письменницька персоналія митця приваблювала науковців більше соціологічними, антропологічними та фантастичними знахідками. Теорія

канеттівського міту, вперше виявлена в контексті сенсаційного “габсбурзького міту” відомого вченого Клаудіо Магріса, набуває офіційного статусу, але з іншим вектором досліджень, під пером Клауса-Петера Цеппа [“Приватний міт та міраж: мітологічний концепт в творчості Е. Канетті” 1990]. Багата на наукові знахідки монографія К.-П. Цеппа посилається на есе та на соціологічну працю австрійського письменника “Маса та влада” (1960), тоді, як на наш погляд, саме в автобіографічних оповіданнях Е. Канетті міт відкривається як “дійсний аспект реальності”, відтворюється як суттєвий образ “людської одиничності”, справжнє духовне життя якої – переконує нас австрійський письменник – відбудовується за структурою мітологічного поняття “метаморфози”.

Досвід австрійського автобіографа Е. Канетті в контексті вивчення сучасного міту пов’язаний з народженням тенденції, яку сам автор спробував пояснити через поняття “Приватного міту” (Privatmythos). Запровадження феноменологічного методу для розуміння взаємовідносин “мікрокосмос – макрокосмос” відбувається у тісному зв’язку з мовною самореалізацією героя мемуарів, що визначає специфічний аспект сучасного міту – “мовний”, актуальність якого безперечна.

Канеттівський міт, визначений як “духовна структура”, що ідентифікує особистість (К.-П. Цепп), зумовлює специфічні форми самовираження письменника: утворення постійних суб’єктивних понять, що ґрунтується на чуттєвому й фізичному рівнях світосприйняття, балансування між принципами “постійного” та “мінливого” у визначені внутрішнього простору індивідуума.

Наприкінці ХХ ст. австрієць Е. Канетті звертається до наскрізної для епохи проблеми розладу між внутрішнім та зовнішнім досвідом сучасної людини в ситуації “множини всесвітів, що розпалися” [9, с. 41]. Своєрідною моделлю “розпалого” світу на сторінках мемуарної трилогії є образ Берліна, в якому автор з властивою йому схильністю до гротескного перетворення емпіричної реальності (ми маємо на увазі зображення індивідуального досвіду персонажів, наприклад, фігур роману “Засліплення”) досягає емоційно позначеного філософського узагальнення у відображенні суті довоколишньої дійсності. Спостерігаючи “зростаючу”, за визначенням есеїста Канетті, реальність життя в мистецьких колах столиці Німеччини, оповідач зосереджує погляд на поверховому сприйнятті співрозмовниками один одного (“Ob sie ihn verstanden, blieb fraglich, er verschaffte sich Gehör, es schien ihn nicht zu stören, dass andere sich auf andere Weise Gehör verschafften” [4, с. 280]), на процесі гальмування та збагачення спілкування іменами (“...der Spaß bestand darin, dass man nie wissen konnte, welcher Name als nächster kommen würde...” [4, с. 281]). Знецінення власного імені поступово поєднується для збуреного героя з втратою власного місця кожною окремою річчю, яка включена в “центрифугальний” рух: “...sie strebten auseinander, mit größter Geschwindigkeit voneinander weg” [4, с. 294]. Через яскраву образність автор мемуарів подає чіткий задум щодо подолання “світового хаосу”: “...wie in einem Urwald..., jedes Gewächs vom anderen zu lösen, ohne es zu beschädigen und zu zerstören, weiterwachsen zu lassen” [4, с. 295]. Обраний метод упорядкування висвітлює мітологічний образ мислення австрійського письменника – “дістатися найпершого руху життя, найперших кроків у міжлюдських стосунках, але не через логічні конструкції мислення, а чуттєве сприйняття первісних ситуацій досвіду...” [3, с. 74].

На пошуки первісних мітів людства спрямовані антропологічні та соціологічні дослідження письменника Е. Канетті, які за глобальністю й універсальністю вимог австрійського автора науковці-германісти відносять до сучасної утопії. Відбудова власних праісторій у просторах власного життя на сторінках автобіографічної трилогії “Врятований язик” (1975), “Смолоскип у вусі” (1980), “Гра очима” (1985) уявляється розбудовою цілком реального міту, де поєднуються не тільки “logos” і “mythos”, а й “дійсність” та “мислення” [3, с. 73]. Австрійський майстер слова “відкрив тенденцію, яку спробував пояснити через поняття “Privatmythos” [9, с. 138]. Зміст індивідуального міту наповнюється казками, історіями, оповіданнями, враженнями, переживаннями, що становлять “стрижень” (Stachel) кожної окремої людської одиниці, “його мрію, яка його веде і відрізняє від інших людей” [цит. за: 9, с. 42].

Найважливішими частинами канеттівського міту постають індивідуально трансформовані образи провінційного болгарського містечка Рушук – батьківщини австрійського письменника. Обмежене для маленького героя подвір’я батьківського дому перевтілюється в спогадах оповідача на місто майже театралізованих дій, де беруть участь по-справжньому мітологічно змальовані героєм істоти – вовки, цигани, біженець, комета Галея, пожежа. Для митця Канетті найголовнішим є збереження фізіогномічних образів (das Kostbarste) минулого, тобто останнього непорушного єства образів у їх постійному наповненні, не підвладному будь-якому сигніфікативному аналізу, не змінливій сутності “...ein letzter Kern, dessen Zerstörung ein Einverständnis mit dem Tod bedeuten würde” [5, с. 19]. У майже шанобливому, побожному ставленні до спогадів (“Ich verneige mich vor der Erinnerung” [4, с. 288]) мемуарист Канетті стверджує поняття про Цілісність (die Einheit) як основу існування індивідуума. Модерністичні пошуки вчителів Канетті – Музіля, Броха, Кафки, щодо “точки опори” людини у “вакуумі цінностей”, письменник кінця ХХ ст. повертає обличчям до самої людини, до джерел її індивідуальної культури.

Процес самовизначення головного героя в мемуарах відбувається в мові та завдяки мові. У “найраніших спогадах” період засвоєння мови парадоксально поєднується з мовним табу [5, с. 9], страх перед можливим усуненням оповідача від пізнання тайн шрифту через жадливий замах на кухню перетворюється на табу вбивства [5, с. 44], визволення молодого героя від “хаосу зла, ненависті, духовної обмеженості” здійснюється через їх артикуляцію у словесній оболонці [4, с. 144]. Автобіограф Канетті відмовляється від чіткої інтерпретації подій, сприяє розумінню глибинності, яка криється за переплетінням фактів, намагаючись вислизнути від раціональної оцінки.

Оповідач лише пропонує наближення до істин тим, що переміщується в галузь чуттєвих можливостей людини. Так виникає феномен канеттівської мови – понадактивна та рефлексивно усвідомлена автором участь у формуванні особистого “інтимного” ставлення оповідача до навколишньої дійсності. З’являється мова молитов, якої маленький хлопчик майже не розуміє, але яка духовно поєднує його з життям рушуківської родини [5 с. 35]; герой диференціює німецьку як таємну мову батьків, як інтелектуальний і духовний зв’язок з матір’ю [5, с. 102], як мову письменницької діяльності, тобто особистісної самореалізації в світі. За висловом австрійського майстра слова, “немає тієї діяльності людини, якої б не можна було передати в мові” [цит. за: 2, с. 7].

У просторах австрійської літератури Канетті втілює у життя мрію своїх попередників про “безпосередність, цілісність, первісність та автентичність” слова. Особливі мітологічні семантичні “шлейфи” слів у мовній картині світу автора мемуарів формують уявлення про слово – “не річ, а вічно рухомий, вічно мінливий медіум діалогічного спілкування” [1, с. 129].

Персонажі ранніх п’єс і славетного роману страждали на відсутність мовної культури в канеттівському розумінні, вони зазнали духовної кризи і водночас були приречені на біологічну загибель. Головний герой автобіографії обстежує потаємні закутки в лабіринті свого минулого та знаходить вербальне визначення для майже кожного свого відчуття. Автор вибудовує зображення на безпосередньому, “скандальному” тілесно-чуттєвому його сприйнятті, мовби перетворюючи традиційні для людини переживання у форму окремого феномену. Набувши різноманітного духовного досвіду саме як тілесного розширення (*am eigenen Körper*), – табу вбивства, прокляття, почуття страху, вплив на індивідуума маси, герой засвоює “досвід” як “почуття тілесного поширення” [5, с. 326], вважає переживання “експансії” як внутрішню “головну якість людини” [4, с. 295]. Тема необмеженості духовного простору започаткована в англійських спогадах письменника з приводу читання книжок, подарованих батьком, вражає в неймовірній історії про інваліда Марека, переконує у зв’язку з образом Зонне. Завдяки можливості автобіографічного героя бути відкритим до людей і довоколишньої дійсності стає зрозумілим ствердження австрійцем Канетті структури мітологічної метаморфози як ґрунтового принципу відбудови сучасної дійсності, у цьому і полягає, на нашу думку, новаторство австрійського майстра слова.

Досліджуючи первісні культури людства, Е. Канетті, як відомо, зосереджується на феномені “перевтілення”, який надавав чоловікові племені можливість подолати звіра та зберегти своє життя. Антропологічні знахідки формують позицію Канетті-письменника, який зробив спробу “дешифрувати” соціальні відносини в сучасному суспільстві за допомогою кодів примітивних стосунків, прихованих “багатовіковими пластами культури” [8, с. 6]. У ранніх спогадах маленький хлопчик доводить собі свою змогу протистояти незбагненим для нього відносинам між батьками, які спілкуються незрозумілою німецькою мовою, тим, що підстроює свій голос під батька і, тим збентежує матір [5, с. 38]. Досвід перевтілення набуває ідентифікаційної суттєвості у вимірах духовного простору головного героя. Про це свідчить “багатоперсона структура свідомості” оповідача – його духовну субстанцію творять “фігури”, які походять із вечорів читання [5, с. 105]. Самовпізнання героя через побачене на картинах Рембрандта, Брейгеля приводить до формування символічного світу, що трансформується в художні образи роману “Засліплення”. Бажаної внутрішньої метаморфози автобіограф досягає в “тихих діалогах” із Вецою [4, с. 207], у грі “перемигування” між ним та Ганною Малер [6, с. 239], у довгих політичних і філософських бесідах із Зонне [6, с. 237]. Зразком перевтілення залишаються для автора образи акторів Карла Еберта, Людвіга Гардта. Духовний простір автобіографічного героя формується “таємними” взаємопроникненнями історій, образів, символів та прямих нашарувань.

“Почуття глибокої поваги” мемуариста Канетті перед поняттям “спогади”, яке протистоїть вишукуванню в автобіографічних фактах “походження, об’єктивної правди

та психології” подій минулого, надає автобіографічним оповіданням мітологічного образу “сліду” [7, с. 27] – слідів процесу “кристалізації”, тобто “згущеного творіння, яке визначає життя” (Е. Канетті).

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. 2. *Павлова Н.* Масса, власть и писатель. Элиас Канетти. Художественная публицистика. М., 1990. 3. *Angelova P.* Das Konzept von Geschichte und Mythos bei Elias Canetti. Die Masse und die Geschichte. Röhrig, 1998. 4. *Canetti E.* Die Fackel im Ohr. Frankfurt/Main, 1980. 5. *Canetti E.* Die gerettete Zunge. – Frankfurt/Main: Fischer, 1975. 6. *Canetti E.* Das Augenspiel. Frankfurt/Main, 1985. 7. *Schneider M.* Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Hüter der Verwandlung. Frankfurt/Main, 1988. 8. *Timmermann H.* Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canetti. // <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/2452/Canetti.HTM>. 9. *Zepp K.-P.* Privatmythos und Wahn. Das mythopoetische Konzept im Werk von Elias Canetti. Frankfurt/Main, 1990.

PECULIARITIES OF THE POETICS OF ELIAS CANETTI'S “AUTHOR'S MYTH”

Yaroslava Kovaliova

Dnipropetrovsk National University

The article deals with the peculiarities of the mythical-poetic world outlook of an outstanding Austrian writer Elias Canetti and his autobiographical trilogy as a depiction of the main traits of Canetti's myth. The theory of modern myth has been developed by such outstanding scholars as Claudio Magris and Klaus-Peter Zepp. According to the main ideas of their studies we made an effort to analyze the specific features of Canetti's myth in his autobiographical trilogy “The Saved Tongue” [1975], “The Torch in the Ear” [1980] and “The Play with the Eyes” [1985]. Canetti reconstructed his own myth which determines the inner essence of each human being. By telling about his personal self-realization Canetti signified an important role of language which has a capacity for reflecting even unnoticeable changes in the man's attitude to the world. The autobiographical character of the trilogy is manifested in the endless layers of stories, images, symbols as they turn into the pattern that depicts the life of the human being.

Key words: Elias Canetti, author's myth, personal myth, autobiographical trilogy, modern myth theory.

УДК 821.161.2'06-31.09. А. Синявський

ПРОБЛЕМАТИКА Й ПОЕТИКА РОМАНУ А. СИНЯВСЬКОГО “ДОБРАНІЧ” У КОНТЕКСТІ ТАБІРНОЇ ПРОЗИ ДИСИДЕНТСЬКОГО ПОКОЛІННЯ

Надія Колошук

Волинський державний університет імені Лесі Українки

У статті йдеться про автобіографічний роман А. Синявського (Абрама Терца) “Добраніч”, у якому відображено тюремно-табірний досвід письменника-дисидента. Роман позначений виразними постмодерністичними рисами. Теоретичні статті й художня проза А. Синявського прокладають місток між поколінням постсталінського періоду і початком постмодерністичних тенденцій у російській літературі. Попри те, проблеми роману “Добраніч” стосуються тих, хто не зміг визволитися остаточно з контексту “табірної прози”. Роман – зразок глибокого проникнення художньої літератури в контекст естетичної реальності концтабору.

У дослідженні розглянуто специфіку образу автобіографічного персонажа, головні риси розгортання сюжету і вияви конфлікту, найсуттєвіші наративні та композиційні особливості, оскільки в А. Синявського вони виразно відмінні від відомих зразків “табірного роману”, від мемуарних свідчень, хоча письменник і має безпосередні зв'язки зі своїми попередниками – передовсім тематичні й образно-проблемні.

Ключові слова: Синявський, автобіографічний роман, тюремно-табірний роман, постмодерністична поетика, постсталінське покоління.

*Подумаешь, если я просто другой, так уж сразу ругаться...
“Последнее слово на суде Андрея Синявского”*

*А может, и нет никакой жизни, а есть одно искусство...
Абрам Терц / А. Синявский, “Голос из хора”*

Андрія Синявського в російській літературі ХХ ст. вважають руйнівником соцреалістичних міфів і канонів класичної традиції – представником літератури андеграунду 60–80-х років. Якщо “інша проза”, “друга хвиля” й подібні феномени російського постмодернізму починаються від Вен. Єрофєєва, А. Битова та інших авторів молодших поколінь, то поворотним пунктом суспільної свідомості все-таки є твори В. Шаламова й О. Солженіцина – тобто старших представників російської табірної прози [див.: 4, с. 109]. А. Синявський – своєрідна сполучна ланка між поколіннями і водночас – ключовий, поворотний момент у розвитку російської літератури в післясталінську добу. Адже він був чи не єдиним, хто свого часу – ще в 50-ті роки! – рішуче відмовився наслідувати канони соцреалізму й теоретично обґрунтував його неспроможність як квазіреалістичного мистецтва [див.: 3, с. 278]. У невідцензурній статті 1957 року, підписаній грайливим псевдонімом “Абрам Терц” (як і ранні його художні твори – їхня публікація

на Заході й привела радянського філолога-науковця А. Синявського у Лефортовську в'язницю та на лаву підсудних у 1965–66 рр.), проте цілком науковій і строго аргументованій, він доводив “телеологічність естетики й поетики соцреалістичного реалізму: мета як ідеал, до якого прагне радянське суспільство” [6, с. 13]. Оскільки “радянський письменник, вибравши об’єктом творчості яке-небудь явище, прагне повернути його в певному ракурсі, викрити вміщені в ньому потенції, що вказують на прекрасну мету і наше наближення до неї” [2, с. 435], – остільки його твори, твердив А. Синявський, набагато ближчі до канонів класицизму XVIII ст., а не до реалізму XIX, котрий давно є позірним, фантомним, вихолощеним об’єктом наслідування. Отже: “Соціалістичне, тобто цілеспрямоване, релігійне мистецтво не може бути створене засобами літератури XIX століття, які називаються ‘реалізмом’. А цілком правдоподібна картина життя (з подробицями побуту, психології, пейзажу, портрета і т. д.) не піддається описові мовою телеологічних умопобудов”. Звідси дошкульно саркастичний висновок: соцреалізм – “напівкласицистське напівмистецтво не дуже соціалістичного зовсім не реалізму” [2, с. 457]. Абрам Терц, як і реальний Андрій Синявський – до арешту успішний науковий співробітник ІМЛІ (Института мировой литературы им. Горького) в Москві – пропагував мистецтво “фантазмагоричне, з гіпотезами замість мети і гротеском навзаємін побутописанню” [2, с. 459], або “фантастичний реалізм”, який здатен “бути правдивим за допомогою безглуздої фантазії” [2, с. 459]. Таке оксюморонне визначення власної творчості в Синявського / Абрама Терца себе виправдовує, бо збігається, по суті, з нинішніми визначеннями постмодерністського мистецтва. А. Синявський був піонером постмодерністської теорії і практики ще з тих часів, за яких у колишньому СРСР про них не було й мови.

Автобіографічні твори А. Синявського, в яких втілено його дисидентсько-табірний досвід, зокрема роман “Добраніч” (“Спокойной ночи”, Париж 1983), на тлі нині розмаїтої табірної літератури виглядають досить незвично. Як це загалом властиво А. Синявському, у них на першому плані не сам матеріал зображення, а спосіб його бачення, засоби вираження “недоступного”, причому цим “неможливим” є не лише табірна, а дійсність загалом, недосяжна, твердить А. Синявський, для письменника, чії можливості впираються в “неокончателность речи, на чём висит, лепится и пропадает впустую всякий авторский замысел”, бо він – “всего лишь очередная и обречённая на неудачу попытка выйти за пределы отведённого нам языка и пространства...” [1, с. 425]. Утім роман “Добраніч” поряд із творами Анатолія Марченка, Михайла Осадчого, Володимира Буковського, Андрія Амальрика, Ірини Ратушинської та інших дисидентів-в’язнів втілює характерні конфліктні мотиви табірної літератури дисидентського покоління і водночас несе яскраво оригінальні риси нової – постмодерністської – поетики.

У вітчизняному, та й у російському літературознавстві, вони не були предметом докладного аналізу. У нашому дослідженні ми розглянемо специфіку образу автобіографічного персонажа, головні риси розгортання сюжету й вияви конфлікту, найсуттєвіші наративні та композиційні особливості, – все це в А. Синявського виразно відмінне і від знаних зразків “табірного роману”, і від мемуарних свідчень, однак, має з ними безпосередні зв’язки – передусім тематичні, образно-проблемні. Отже, є новаторським

продовженням табірної прози. Голос цього письменника змінює читацькі уявлення про Автора – Плутона із пекла (В. Шаламов), знімає з нього ореол жертви й приглушує надрид свідчень мучеників, зате увінчує табірною Плутона “печаттю прокляття і щастя на чолі” – відзнаками Митця серед смертних.

Авторка монографії про сучасну російську прозу А. Ю. Мережинська пише: “У прозі Синявського існує очевидний зв’язок його уявлень (орієнтованих на постмодерністське світобачення) з модерністською ідеєю про творення реальності за художнім проектом. І це своєю чергою стосується концепції людини. Увагу зосереджено на внутрішньому світові. Цілісність особистості не відкидається... але пропонується її ігрове переосмислення, перебирання внутрішніх зв’язків, гра з концептами ‘порожнечі’ (трактованої позитивно як певна потенція, вбирання в себе світу), ‘свого’ і ‘чужого’ (які несподівано демонструють свій відносний характер), ‘крадіжки’. Внутрішній світ художника-творця характеризує ‘порожнеча’, жадібно наповнювана будь-яким ‘чужим’, вона його перетравлює, адаптує” [5, с. 67]. Поетичний світ роману “Добраніч” точно відповідає цій тезі, а тема й сюжет, порівняно з іншими творами письменника (як-от “Думки зненацька”), зокрема й із написаними в таборі “Прогулянками з Пушкіним” та “Голосом з хору” (котрі приблизно відповідають жанровим визначенням есею та мініатюр у прозі), – у романі тема й сюжет досить точно окреслені, тобто відповідають жанровому визначенню. Саме “Добраніч” можна розглядати в контексті табірної дисидентської прози як найкращий зразок романно-автобіографічної жанрової форми, тоді як в інших книжках художника тема на периферії, виникає в дискретних деталях, до того ж образ автобіографічного героя розмитий – до табірної прози ці книжки, по суті, мають лише біографічну причетність.

Сюжет роману “Добраніч” передає події й подробиці з життя письменника, з родинної історії його батьків у найважчі радянські часи – в період репресій 40–50–60-х років. Якщо перший й другий розділи (“*Перевёртыш*” та “*Дом свиданий*”) розповідають про найближчі до читача події – арешт, суд, етап, табір, – то інші три розділи ретроспективні, віднесені до подій 30–50-х років і представлені в своєрідній лірично-сповідальній манері, не схожій на ранні твори (ті були “*сказовые*” – за російською наратологічною термінологією), зате стилістично близькій до створених у таборі лірично-есеїстичних книг. Розгортання сюжету в романі – нелінійне. Він охоплює кілька паралельних ліній у різних часових параметрах і чимало вставних композиційних фрагментів (стилістично розмаїтих – також і гротесково-фантастичних або пародійно-карнавалізованих – як-от, “*Трактат о мышах и о нашем непонятном страхе перед мышами*” з розд. 2). Композиційно-жанрово-стильова форма цих фрагментів різна: від реалістичної новели про названого брата – сина розкуркулених українських селян Єфима Бобко (розд. 3) до уламків історичного роману з часів Смути, манерою – на зразок “орнаментальної” російської прози 20–30-х років; до пародійних антиутопійних фантазій про “підміну Сталіна” після його смерті; до гротескових драматичних сцен-“діалогів” у дусі театру абсурду тощо. Чимало вставних епізодів – анекдотичні, короткі, введені через прийоми усної спонтанної оповіді “до речі”, іноді не співвіднесені з головним сюжетом (якщо таким вважати арешт–суд–табір у житті автобіографічного героя, що продовжують логіку репресій проти його батька; а також його юність, яка випала на 40-ві – початок 50-х

років). Вони (тобто вставні епізоди) не обов'язково розширюють передісторію героя чи “епічне тло” – ніби взагалі без мети введені в текст (як уже згадуваний “Трактат о мышах...”), зате підсилюють “ігрове начало” в ньому. Однак більшість із них все-таки становлять виразне доповнення епічного тла, передісторію головних сюжетних подій. Історія інваліда-однокурсника, якого зарубала ревнива коханка, і сни героя-оповідача, пов'язані з ним, – характерний для наратора хід: вводячи в оповідь далекі від сюжету деталі, епізодичних персонажів, надавати їм імпресіоністичної здатності “мерехтїти” й заворожувати, як непевні болотні вогні, що вводять читача в оману загадковістю й невизначеністю свого походження та дають поштовх до настроєвих асоціацій, котрі накладаються на наступні епізоди й відсвічують у них містичними спалахами. Після історії ветерана-однокурсника з його страховинним шрамом на голові (“...поставленного на человеке, точно какое-то предупреждение” [1, с. 583]) йде виклад “діалогів” і подій ризикованої гри, у яку “універсали” з КДБ затягують недосвідченого героя-студента, щоби через нього добратися до його однокурсниці-француженки Елен. Усіма силами опираючись спробам нав'язати йому провокаторську роль, герой-оповідач борсається у твані “оперативних розробок”, як карась у сачку рибалки. Сигнальне блимання рубця на незахищеному, з вирубаним шматком лобної кістки тім’ї інваліда стає попередженням про смертельну небезпеку, про грубе, брутальне насильство.

Не пов'язані з долею головного героя вставні сюжетні лінії й епізоди передають характерні реалії життя, від якого він відсторонений; вони подані крізь призму усередненого, невизначеного з погляду індивідуальності, демократичного за рівнем цінностей і моральних оцінок оповідача. Так розказано історії табірних втеч, побачень, сімейні трагедії, провокації оперативників (у розд. 2). Формально така оповідь близька до безособової. За її допомогою вводяться своєрідні “концентровані” діалоги, на зразок:

“...Но что в ту пору в других комнатах? Да всё то же. Лялякают. Баюкают. Тараторят. Колобродят. Но главное – не спят.

– Не хотел я, маманя, ехать. Консул окрутил. 'Чего вам бояться, Васильев? Срок давности истёк. Судимость не висит. Хотите – туристом – в Минск? Хотите – как хотите. Свидитесь с родными. Понравится – останетесь. Не понравится – вернётся. Никто насильно держать не станет. Нам-то что? Это ваша старушка-мама... Вся извелась. <...> От тебя из Минска – тем же часом – письмо. Подкосила...

– Ведать не ведаю. Не посылала я никакого письма.

– Как не посылала? Твои слова, мама: 'Приезжай, Степан, без опаски. Ничего не будет. Срок давности истёк. В Президиуме из Москвы подтвердили...' Тебе подтвердили, а мне – червонец! Прямо с поезда, в Бресте, сняли... И второе твоё письмо, тоже по почте...

– Да не писала я писем, тебе говорят! Чуюло сердце. Приходили, умащивали: напишите да напишите Степану, он-де за вас скучает... <...> А я говорю: не буду. У меня и адреса нет. Что ещё за Бельгия? Где? И не слыхала. <...> А я уперлась: не надо мне ваших адресов – я малограмотная!” [1, с. 432–433].

Загалом же автобіографічний персонаж-наратор А. Синявського в цьому романі – особа, цілком зосереджена на перипетіях власного існування, на інтелектуальних проблемах буття. Всенародна історія для нього – то знов-таки власне відкриття її глибин та “узорів”:

“Куда теперь? Разумеется, в Ленинку. Там у меня, на абонементе, Сказания иностранцев о Смутном времени, в пяти томах. Издание чудное, редкое, начала прошлого века, Карамзин бы позавидовал. <...> ...Мне раскинула гостеприимно шатры эпоха Феодора, Годунова и загадочного царя-самозванца. Какие вышивки! Какая игра ума, влетённая в развитие жизни, позволяющая строить догадки, что история, быть может, художественное полотно, расшитое драгоценным узором!..” [1, с. 514].

У такому світосприйнятті цілком переважає інтерес до окремого, ситуативного, індивідуально-неповторного, а не до типово-масового, характерного, хоча останнє повсюдно виявляється у банальних формах радянського гротеску: так, мати героя плаче від горя у день похорону Сталіна – у той час, коли її чоловіка репресовано і доля єдиного сина висить на волоску. Загалом історія інтелігентної радянської сім’ї, історія власної молодості подана в карнавалізованій образно-стильовій манері, де іронія маскує ностальгійну патетику, сентиментальність тощо:

“Звонок. Три звонка – к нам. За дверью друг сердца. Ни слова не говоря, с глаз соседей, ключ в кармане, веду в подвал. Там не подсмотрят. Запираюсь на два оборота. Стоим, сияя очами. Молча обнялись. Улыбаемся. Ну просто, не поверите, Герцен с Огарёвым на Воробьёвых горах. Втихаря. Тоже мне заговорщики. Перекинутесь счастливой улыбкой, когда все плачут. Праздник? Маскарад? Почеломкались, и он ушёл поскорее, так же молча” [про день смерті Сталіна. – Н. К.; 1, с. 514].

Одна з важливих проблем, яка цікавить автора в “Добраніч” чи не більше за інші – у всякому разі, більше за будь-які житейські, політичні тощо – стосунки Митця з Текстом, Дійсності з Книгою, – загалом Творчості з Реальністю. Це коло філософських проблем властиве так званій метапрозі, яка є показовим феноменом постмодерної доби. Про російську метапрозу чимало писали [див. докладніше про саму категорію метапрози та про історію її вивчення: 3, с. 44–53], деколи неправомірно розширюючи значення цього терміна і позначаючи ним твори, досить далекі від проблеми “текст про текст”; однак навіть обмежившись саме цими проблемними рамками, мусимо звернути увагу на аспекти авторської рефлексії у романі “Добраніч”. Адже він не просто показує реального письменника А. Синявського в тюрмі й таборі та розкриває передісторію його випробувань, а й міфізує/пересотворює реальність (й тюремно-табірну також, а зрештою – реальність усієї тоталітарної країни з її всепроникними “органами”) відповідно до бачення письменницького покликання. Трагічний кінець “спокуси” творчості для митця тут такий же передбачуваний, як і невідворотний:

“Грех, чёрный грех на мне. Загубил своего Даниэля. Втравил в литературу, втянул, наркоман, в пустошь, в трубу, откуда живыми люди уже не выходят. Успокаивайся теперь: сам полез, я же отговаривал – схватят. Да в том, что схватят, и был, может быть, соблазн. Писателей, знаете ли, тянет иногда заглянуть за край. Тянет...” [1, с. 387].

Водночас письменництво, творчість прирівнюється до інстинкту самозбереження, *“подсказывающего держаться за жалкое призвание крепче крепкого в момент, когда его у тебя, на виду у всех, отнимают”* [1, с. 398]. **Задум написати про все пережите в таборі стає рятівним** (про це йдеться чи не в усіх авторів-табірників, однак А. Синявський говорить про своє, особисте, індивідуальне відчуття):

“Мне важно было остаться писателем в собственной памяти и только поэтому вытянуть. И если жизнь проиграна и карта перекрыта, перейти на клочок бумаги, на это маленькое подобие необитаемого острова, на котором можно попробовать заново обосноваться” [1, с. 388].

Типово модерністську віру в спасенну силу й надсилу мистецтва А. Синявський / Терц виливає в нетипову для модерніста карнавалізовану форму. Як-от, монолог-закляття до ненаписаної Книги:

“...Сжалься, ты же видишь, как слаб и не умею объяснить, чего ты хочешь, что ты усталилась на меня, словно ветхий пророк, чтобы мы решали, жертвовали, мне завтра в лагерь, засушить сухарей, снять комнату, спросить махорку, добыть очки, заварить кофе, прежде чем годы и годы сидеть над твоей колыбелью, позволь пожить, предоставь отпуск за мой счёт, разъедемся, прощвырнёмся по городу, без дела, не думая, как сойдутся концы и улицы перевести на страницы, зайдём в кино, смотри, нет чернил, бумага кончилась и неостанет бумаги, в довершение дней, для совместных приключений. Уйди, пусти выйти, встретимся через семь лет, на том же месте, если хочешь, дай побыть без тебя, ну хоть в тюрьме, без тени, в неведениии, хоть год, хоть месяц. Один день. Постой, куда же ты, слышала, бежим, никто и ничего, ни в мире, ни в камере. Кроме, без твоего покрова, где преклонить колени, залечь, сойти на нет – спаси меня, возьми меня с собой, унеси, книга!...” [1, с. 389–390].

З одного боку, табірна дійсність для цього письменника – *“серебряные рудники и золотые жилы”*, він почувається в ній, як *“в собственной коже”*, *“не просто как человек, вжившийся в окружающий быт, но нашедший себя наконец-то в произведении создатель”*; він навіть виголошує з невластивим йому пафосом: *“Я! И моё место – здесь! И развитие замысленной в давних низинах стези. Я счастлив, что я в лагере”* [1, с. 439, 440]. З іншого боку, за тим піднесенням, вже в тих самих рядках, звучить підступна самоіронія (*“...мою капризную мысль, моё длинное и скользкое обличье змеи”*), а горда думка про мистецьку всемогутність переходить у болісне відчуття її гріховності та протиприродності *“ползновений писать”* [1, с. 441]. Мистецька рефлексія у А. Синявського є постійним збудником найсуперечливіших відчуттів та ідей, його автобіографічний герой з ранньої юності свідомий амбівалентної природи творчості: *“Печать проклятия и счастья лежала на моём лбу”* [1, с. 497]. А зрілий герой – оповідач-табірник – порівнює текст то з едемським садом (*“полный дивных творений”*; див. також цитату вище про *“обличье змеи”*), то з лісом – рятівною схованкою-прикриттям для митця: *“А что станут говорить, спорить: ‘это он всё придумал, и так не бывает’, – уже и не важно. Они же в поле, а мы в лесу”* [1, с.498]. Отже, роман *“Добраніч”* можна з повним правом розглядати як феномен *“метапрози”* – серед тих творів сучасної літератури, в яких *“свідомо й систематично піддано рефлексії їхній статус як артефактів, з чим своєю чергою пов’язано особливу увагу до питань про співвідношення між вигадкою літератури та реальністю”* [7, с. 2]. Жодних однозначних і сталих розв’язків такого співвідношення, ясна річ, текст роману А. Синявського не дає.

Сусідство гротесково-фантастичних, карнавальних-пародійних сцен та образів з реалістично-психологічними постійно розхитує в уяві читача тонку перегородку між дійсністю й міфічним її пересотворенням. Перевтілені образи Сталіна – в Кота-Ваську

(“...по Крылову. В усах. Кот и Повар” [1, с. 533]) чи в інфернального істукана, котрий з’являється після смерті колишньої табірниці, щоб вимагати прощення, – волею автора вживаються в структурі цього примхливого романного тексту. Щодо головного персонажа – автобіографічного героя-наратора, – то його підкреслена амбівалентність, попри документальну точність деталей з біографії, цілеспрямовано наближує образ до межі ентропії. Обігруються звинувачення, які висували проти письменника А. Сіявського радянські слідчі, були підхоплені “громадськістю” й підтримані судом 1966 р. (“...наимит империализма, двурушник, перевёртыш, сам должен понимать, что никакой он не уважаемый, не Андрей и не Донатович, а доказанный и заклятый предатель Абрам Терц” [1, с. 346]), хоча й не могли бути підставою до судового вироку як кримінальні злочини через свій суто моральний зміст. Героєві-наратору нічого іншого не залишалося, як прийняти це тавро – і несподівано, неочікувано воно обернулося нагородою: “всенародний осуд” і ненависть, якими слідчий Пахомов залякував свою жертву перед етапом (занадто наполегливо, щоб упертий арештант насторожився і вирішив не приймати його “щирих” порад), виявилися невідомим інтересом та захопленням тієї публіки, на яку письменник і не сподівався, – стали справжнім визнанням:

“В блатной среде ценится известность. Но есть и ещё одно, что я уцепил тогда: вопреки! Вопреки газетам, тюрьме, правительству. Вопреки смыслу. Что меня поносили по радио, на собраниях и в печати – было для них почётом. Сподобился!.. А то, что обманым путём переправил на Запад, не винился, не кланялся перед судом, – выросло меня, вообще, в какой-то неузнаваемый образ. Не человека. Не автора. Нет, скорее всего, в какого-то Вора с прописной, изобразительной буквы, как в старинных Инкунабулах. <...> Такой полноты славы я не испытывал никогда и никогда не испытаю. И лучшей критики на свои сочинения уже не заслужу и не услышу, увы...<...> Да, Пахомов, не повезло вам с моей бородой. Подвели вас газеты. Обманули уголовники. И вам невдомёк, как сейчас меня величают, как цацкают меня, писателя, благодаря вашим стараниям. <...> Настала моя пора. Мой народ меня не убьёт. <...> За что мне такая удача, Виктор Александрович, как вы считаете? За добрый нрав? За прекрасные глаза, как вы любили выражаться? Да нет, единственно, за подлую репутацию несогласного с вами, перевёрнутого в сальто-мортале несколько раз и вставшего на ноги, на равных с ворами, писателя. За книги, по вашему обвинению самые ужасные, клеветнические, лживые, грязные, за преступные книги, которые здесь никто и не читал, кроме вас, и не прочтёт, напечатанные там, где никто не бывал и не будет, непонятные никому, ненужные, но всё это уже не существенно, не важно” [1, с. 399, 400, 401].

Художник у проклятому світі – народному морі – почувається як його частина й торжествує: “Море приняло меня! Море приняло меня, Пахомов!..” [1, с. 401]. Порівняно з творами авторів – сталінських в’язнів – цей конфлікт, тим паче, його щасливе розв’язання – зовсім нова сторінка табірної прози. У пеклі, колами якого проходили Б. Антоненко-Давидович і В. Шаламов, Багрянний і Солженіцин, Лев Разгон і Лариса Геніюш, “письменникові” загалом не було місця, а якщо він і міг заслужити якесь визнання (Л. Геніюш у своїй “Сповіді” стверджувала, що табірні вірші потрібні були товаришкам по нещастю як духовний хліб), то це ускладнювало його становище, було постійною за-

грозою і робило його вразливою мішенню для наступних репресій – і ніколи не ставало ґрунтом для взаєморозуміння між, узагальнено кажучи, “художником” і “народом”, тим паче, між інтелігентом та блатним світом. А Синявський пишається таким визнанням і взаєморозумінням як найвищою нагородою! Ще й кепкує з непередбачливих кадебістів, яким здавалося, що підкуплені або залякані “громадські обвинувачі” й експерти з науковими ступенями (їхні реальні прізвища, як і в документальних свідченнях, названі в романі) формують суспільну думку такою, якою вона потрібна владі.

Якщо зіставити розв’язання цієї проблеми в Синявського та в інших дисидентських творах, то виявляється суттєва прикмета нового історичного часу – формування незалежної громадської думки. Хай яким непослідовним був цей процес, він все-таки “пішов”, і дисиденти та їхнє оточення не відчували настільки нищівного тиску в безповітряному просторі, як їхні попередники за сталінських часів. Стосунки з блатними поліпшувалися – про це свідчить більшість авторів дисидентського покоління. Світ кримінальних злочинців більше не тлумачив їх як “контриків”, і таборова адміністрація не могла використати їх для тиску на них – принаймні, не такою мірою, як раніше. Досвід спілкування з кримінальниками був, як правило, вимушено обмежений – адміністрація боялася впливу дисидентів на інших в’язнів. В А. Синявського про це сказано цілком певно:

“Чтобы не слыхалась, очевидно, вражеская агитация с естественной народной волной. Боятся идеи? Заразы? Им виднее. У них опыт позади – революция. Но куда ещё идейнее, активнее добрых моих уголовников и кто из нас тут, не пойму, опасный агитатор?” [1, с. 399].

Побоювання влади були не безпідставні – про це свідчать не лише книжки, а й долі дисидентів. Наприклад, Анатолія Марченка.

А. Синявський / Терц не прикрашає своїх персонажів із блатного світу – він просто й природно почувається з ними рівним серед рівних, але й постійно і не менш природно – іншим, інакшим. Він спостерігає, з ентузіазмом Митця пізнає новий для себе світ, мучиться недолугістю своїх спроб втілити його в слові, недоступністю й невловимістю дійсності. Зрештою, його значно більше турбує проблема суто, здавалося б, онтологічної недосконалості результатів своїх зусиль, ніж моральних або інших (не кажучи вже про політичні – що до них художникові!) суперечностей життя:

“Говорят, изображение жизни. Сомневаюсь. Образ прозы соотносится с Лефортовским замком в виде паутины. Расставит сети. Перекинуть мосты-гамаки. Застроить кое-как и, застройкой, создать пространство на бумаге. Достаточно. Чего ещё ждать от прозаика? <...> Не прямо же, простите за наглость, её изображать? Упустишь. Не получится. Когда пишешь, то волей-неволей включаешься в иную, пишущуюся уже действительность, идущую параллельно, либо под углом, по касательной, от жизненного потока. Не то чтобы обман или выдумка. Храни Бог от эстетизма. Художник не может, не должен быть снобом. Вечный труженник, паук. Просто законы другие. Ты действуешь в другом измерении. И всё, что с тобой происходит, и сны, и явь, и борьба не на жизнь, а на смерть, остаются, сколько ни прыгай, на уровне страницы” [1, с. 565].

Як художник з особливим філософсько-гносеологічним підходом до реальності, А. Синявський цікавий тим, що його погляд на будь-який аспект зображеної / пере-

сотвореної / переведеної в параметри “*иного измерения*” табірної (чи, скажімо, науково-інститутської, чи інтелігентсько-міщанської) реальності глибший, об’ємніший за ті, що їх відчитуємо в інших дисидентських текстах. У конкретно-історичному, конкретно-життєвому сенсі це відсторонений, надпобутовий погляд. Зрештою, він виявляє ті узагальнені, абстраговано-знакові параметри світу, яких до нього табірна проза здебільшого не показувала, обираючи, так би мовити, емпіричні методи пізнання: накопичувала деталі, розширювала сферу конфліктів, збільшувала коло образів-типів. А. Сінявський / Терц виявився чи не єдиним серед своїх сучасників, хто, абстрагуючись від конкретики, зумів створити абсурдно-гротескний образ тоталітарної радянської Системи в суто естетичному вимірі (не випадково ж він наголошував свої “*суто естетичні розбіжності з радянською владою*”). Сприймаючи його, читач ловить себе на порівняннях із Гоголем, Салтиковим-Щедріним (вони закладені в інтертекстуальній природі стилю Терца, бо авторська оповідь насичена алюзіями й ремінісценціями з текстів російських класиків), Свіфтом, Кафкою (з останніми зв’язок хоча й менш відчутний, але все ж безумовний). Отже, через А. Сінявського табірна тематика стає власне літературною, естетично освоєною дійсністю.

1. *Абрам Терц (Андрей Сиявский)*. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1992. Т. 2. *Абрам Терц*. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Сиявского и Даниэля. М., 1989. 3. *Генис Александр*. Андрей Сиявский: эстетика архаического постмодернизма // Новое лит. обозрение. 1994. № 7. 4. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург, 1997. 5. *Мережинская А. Ю.* Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. К., 2001. 6. “Хранить вечно. Андрей Сиявский”: [Специальное приложение] // Независимая газета. 1998. 6 февр. 7. *Waugh, Patricia*. *Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*. London; NY, 1984.

THE PROBLEMS AND POETICS OF SINIAVSKYI'S NOVEL “GOODNIGHT” IN THE CONTEXT OF THE CAMPS PROSE OF THE DESSIDENT GENERATION

Nadiya Koloshuk

Lesya Ukrainka Volyn State University

The article deals with the autobiographical novel by Siniavskiy (Abraham Terts) “Goodnight” reflecting the experience of the writer as a prisoner of conscience. The novel is marked by apparent post-modernist features. Theoretical articles and fiction of Siniavskiy draw a connecting line between the generation of the post-Stalinist period and the beginning of post-modernist tendencies in Russian literature. The novel presents an example of a deeper penetration of belles-lettres into the context of the camps’ aesthetic reality.

Key words: A. Siniavskiy, autobiographical novel, camp novel, post-modernist poetics, post-Stalinist generation.

УДК 821.161.1'06-97.09 В. Биков

ТОПОС ДОМА В ЦИКЛЕ ПРИТЧ ВАСИЛЯ БЫКОВА “НЕПРИКАЯННЫЕ”

Вячеслав Короткевич

Могилевский государственный университет им. А. Кулешова, Беларусь

В статье рассматривается специфика топоса дома как национального образа-мотива и его преломление в цикле притч Василя Быкова “Неприкаянные”. Целью данного исследования является изучение конкретных примеров реализации этого топоса в белорусской литературе XX века, найти особенности топоса дома как компонента мифологической модели мира в психической парадигме белорусского писателя и показать это на примере работ Василя Быкова. Дом в современной прозе, с одной стороны, является разрушительным элементом (Утиная стая). С другой стороны, отчуждение от дома, пролонгация его локуса равна потере самого важного – потере корней, связей с прошлым (Неприкаянные, Обезбоженный народ).

Ключевые слова: топос дома, Василий Быков, белорусская проза, мифологическая модель, символ дома, притча.

Термин “топос” (греч. *τοπος* – место; лат. *locus communis*), пришедший к нам из античной логики (теория доказательств) и риторики (отвлеченное рассуждение, которое вставляется в речь на конкретный случай, предпосылки рассуждения), активно используется психологами¹, философами² и литературоведами. При всем многообразии литературоведческих определений топоса большинство сходно понимает под этим понятием некий стереотипный образ-мотив, шаблон, характерный для литературы одной нации или всего мирового литературного наследия [см.: 7, с. 1076; 8, с. 324; 9, с. 357].

Исследование топоса как культурного феномена тесно связано с исследованием традиционного и новаторского. Выявляя некие универсалии, характерные для произ-

¹ З. Фрейд в работах “Исследования истерии” (1895), “Толкование сновидений” (1900) вводит понятие психических топик. В данном случае речь идет о двух топиках: первая дает представление о расчленении сознания на бессознательное, предсознание и сознание, вторая – на три составляющие (Оно, Я, Сверх-Я) [6, с. 520].

² Ж. Лапланш и Ж.-Б. Понталис в “Словаре по психоанализу” указывают: “Интересно отметить, что в немецкой философии термином “топика” пользовался Кант. Для него трансцендентальная топика – это способ “... определение места каждого понятия <...> посредством суждения; учение, позволяющее в каждый данный момент установить, с какой познавательной способностью связано то или иное понятие” [6, с. 520]. Далее отмечается: “Можно было бы соотнести кантовское понятие “топика” с логическим и риторическим пониманием топика у древних и фрейдовской трактовкой психических локализаций. Для Канта логически правильное использование понятий зависит от нашего умения верно соотносить представления о вещах с той или иной способностью (чувственностью или рассудком)” [6, с. 524–525].

ведений разных писателей, для литературы разных народов или разных эпох, можно проследить за динамикой развития творчества писателя, национальной литературы, мирового литературного процесса конкретной исторической эпохи на уровне сюжетно-образной системы.

Вместе с тем, анализ топосов в контексте национальной культуры дает возможность выявить конкретные ментальные установки народа, его взгляд на ту или иную проблему, что особенно актуально для сохранения своей самобытности во время активного стирания границ между народами, активной глобальной интеграции и культурной ассимиляции.

Целью данной работы является исследование специфики реализации топоса дома в белорусской литературе конца XX в. на примере цикла притч Василя Быкова “Неприкаянные” (“Пахаджане”) (1999). Этой цели подчинены следующие *задачи*: выявление специфических черт топоса дома как компонента мифологической модели мира в ментальной установке белоруса и специфики преломления данного топоса в названном выше цикле Василя Быкова.

Дом – один из презентативных топосов белорусской культуры. В ментальном сознании белоруса дом – это сакральное место (“У сваім краі, як у раі”, “Свая хатка, як родная матка”, “У сваёй хаце і воцат салодкі”), где “*как бы сосуществовали человек и Вселенная, внутреннее и внешнее, поэтому становились возможными перекодировки между частями человеческого тела, элементами космоса и деталями дома*”³ [1, с. 527].

В мифологических представлениях белорусов модель Вселенной совпадает с моделью дома: потолок-небо, средняя часть и фундамент-подземелье. Сакральность дома подтверждается многочисленными обрядами. Так называемые “строительные обряды” ориентированы на символическое повторение творения мира: перед постройкой дома хозяин обязан собрать с четырех полей (семантика четырех сторон света) по камню, положить их на четыре угла и попросить благословения у предков [1, с. 527]. Обожествление дома видится и в символическом жертвоприношении, которое выражается в первоочередном запуске в новый дом петуха или кота (кошки)⁴. Иногда и сам дом выступал в качестве жертвенного животного [1, с. 527].

Очень часто культурное сознание белорусов придает жилищу антропоморфные черты. Например, в декоративно-прикладном искусстве, в устном народном творчестве, в обрядовых действиях фиксируется ассоциация с окнами как глазами дома, с крышей как головой и т. д.

Особенно важным в контексте нашего исследования является ментальное представление о доме в парадигме “свое-чужое”. Татьяна Шамякина в книге “Мифология Беларуси” отмечает: “*Для наших предков дом, деревня, хорошо освоенная территория – то же, что и космос: это свое, родное. Уже ближний незнакомый лес несет*

³ Здесь и далее перевод с белорусского наш. – В. К.

⁴ Как отмечает исследователь белорусской мифологии Татьяна Володина, “у белорусов зафиксированы уникальные обычаи о семи жертвенных животных в порядке их сакрализации – от петуха до коровы и коня. Завершить ряд жертв мог и человек – на Гродненщине верили, что плотники “закладывают” чью-нибудь голову, или животного, или члена семьи, иначе умрет старший плотник” [1, с. 527].

(например, для ребенка) чужое, враждебное, черты хаоса” [10, с. 46]. Порог родного дома для белоруса – это разделительная черта между своим и чужим, освоенным и неизвестным, миром живых и миром мертвых, черта, которая имеет магическое значение⁵. Именно с порогом связано наибольшее количество обрядов жизненного цикла человека (рождение, свадьба, смерть).

Также отметим и тот факт, что дом как пространственное понятие в сознании белорусов чаще имеет локальный, замкнутый характер, но может и расширяться, обозначая не только конкретное строение, но и родную землю, Родину, при этом сохраняется сакральность дома. Этот факт дает возможность утверждать полисемантическую осмысленность топоса дома в ментальном сознании и культуре белорусов.

Подобную полисемантическую можно наблюдать и в художественных произведениях. В белорусской литературе конца XX в., во время эпохальной смены парадигм, замены модернистского моноцентризма на постмодернистский полицентризм, особую значимость приобретает топос дома. Одной из причин обращения писателей к топосу дома видится нам в желании сохранить аутентичность белорусского мировосприятия, что объясняется очевидными результатами современных процессов глобализации.

Что же касается цикла “Неприкаянные” В. Быкова, то в данном случае причины обращения к осмыслению дома как национального компонента модели мира, видимо, иные. В эту книгу вошли притчи⁶, написанные далеко за пределами родной для писателя Беларуси – в Финляндии и Германии⁷.

Топос дома имеет концептуально разную смысловую наполненность в книге “Неприкаянные”. Так, в рассказе “Хуторяне” (“Хутаранцы”) дом представлен традиционно для белорусской ментальности как локальное сакральное замкнутое пространство, где человек ощущает себя наиболее комфортно.

⁵ “Народная этика и мораль требуют от человека определенного поведения, чтобы не накликать на себя, на свой род беду. Нельзя, например, здороваться за руку или передавать что-либо через порог; нельзя неженатым садиться на порог, т. к. он – граница между миром “своим” и “чужим”. Пересечение границы всегда было небезопасным для человека: в далёкие времена очень серьезно относились ко всем границам: как в пространстве, так и во времени (полдень, полночь, в Новый год)” [10, с. 46].

⁶ Отметим условность данного жанрового определения, учитывая, что “*действительность в п<ритче> предстает в абстрагированном виде, без хронологических и территориальных* [здесь и далее в тексте выделено нами. – В. К.] *примет*” [7, с. 808]. В притчах же В. Быкова сквозь строк, смеем предположить, угадывается явная привязанность к **сегодняшней Беларуси**. Тут нельзя не согласиться с Сергеем Дубовцом, который в предисловии к книге “Неприкаянные” отмечает: “*Далекий потомок может воспринимать это как просто антураж, который никак не касается его лично – его чувств и ощущений. Тогда останутся только вневременные психологические ситуации и представление про нашу эпоху, ее нравы. С другой стороны, типичный белорус всегда исходил из философского посыла “надейся на лучшее, а готовься к худшему”. И здесь быковская параллельная реальность захватывает именно этим – возможностью не пропасть, когда в полной мере ощутишь, какая прорва готова раскрыться под твоими ногами*” [3, с. 7]. Сам В. Быков дает довольно расплывчатое авторское жанровое определение – “прыпавесць”.

⁷ Название одной из последних прижизненных книг В. Быкова очень четко определяет отношение В. Быкова-эмигранта к дому – “Долгая дорога домой” (“Доўгая дарога дадому”) (2003).

Здесь рассказывается о черте, который приходил к бедной семейке хуторян в человеческом облике и предлагал *“интегрироваться, потому что по-другому нельзя, весь мир интегрируется, нужна сила, чтобы противостоять тому миру”* [2, с. 36]. Избавилась семейка от черта при помощи древнего символа: *“И правда, с того времени навязчивый незнакомец ни разу не пришел на хутор, украшенный древним родным стягом”* [2, с. 38]. Позиция В. Быкова в данном случае довольно прозрачна и не требует, на наш взгляд, особых объяснений. Это, видимо, единственный во всем цикле оптимистический финал, что подтверждает мысль о невозможности спрятаться за стенами дома в неустойчивом мире и мощнейшем внешнем влиянии на жизнь отдельно взятой личности. Приход черта к хуторянам объясняется их пассивной жизненной позицией. В данном случае В. Быков далёк от осуждения своих героев, он скорее жалеет этих людей, которые вынуждены быть хуторянами, скрываться от чужого, неосвоенного пространства в своей хатке. Но чужое пространство не жалеет, и человек вынужден активно противостоять ему.

Дом у В. Быкова представлен чаще всего лишь как подобие замкнутого локального пространства, в котором живут или выживают герои. Центральной проблемой в цикле “Неприкаянные” является проблема выживания во враждебном человеку пространстве. Враждебность в данном случае – это результат собственной деятельности героев.

В притче “Утиная стая” (“Вуціны статак”) локальное пространство дома является пространством деструкции. В данном случае неразумные утки гибнут в родном доме (озере), потому что так и не смогли оторваться от более сытного места, желудок полностью занял их сознание и притупил чувство опасности. Самоуверенность и нежелание прислушиваться к чужому мнению неминуемо ведет к гибели, гибели нелепой и бессмысленной (утки просто не улетели на зиму в теплые края): *“...Когда вновь наступила весна и усталые стаи гусей, журавлей и уток начали возвращаться из далеких теплых краев, они в озерной затоке не нашли никого.*

Только остатки мокрых пестрых перьев кое-где колыхались в тростнике и возле берега. То было все, что осталось от сытой беспечной утиной стаи” [2, с. 15].

Более того, В. Быков подчеркивает, что неправое большинство своей наглой самоуверенностью способно поколебать веру правого меньшинства: *“Селезень все больше оставался в одиночестве и иногда начинал сомневаться в своей правоте. А может и на самом деле мороза не будет? Не бывает же его на юге, куда летят птицы в теплые края”* [2, с. 14]. Прозрение, к сожалению, приходит всегда слишком поздно. С началом холодов в воздухе повисает уже риторический вопрос: “Теперь зачем корм?”. В. Быков специально подчеркивает одиночество селезня, повторяя при этом непреложную истину – нет Пророка в своем Отечестве.

Локус дома у В. Быкова дискретный по своей природе, включает в себя довольно разнородные дискурсы, локальные семантемы. Так, в притче “Неприкаянные” (“Пахаджане”) главными действующими лицами являются несчастные, которые идут неизвестно куда, их домом становится дорога⁸. Семантически расширяя локус дома

⁸ Отметим в данном случае явную переключку со стихотворением Янки Купалы “Поезжане” (“Паязджане”) (1918): *“Як у моры, ў белым снегу, / Без днявання, без начлегу, / Ў бездарожжа, ў*

до бесконечности (дорога в данном случае выступает как открытое пространство), подчеркивается пессимизм и безверие, которые поразили большую часть общества на постсоветском пространстве в 90-е годы прошлого века. Очень важной в данном случае нам видится параллель с библейским хождением еврейского народа⁹, имеющее вполне конкретную конечную цель, которая и была достигнута. В рассказе-притче “Неприкаянные” народ также ходит в поисках лучшей земли, но “*новые поколения в который раз убедились, что здесь [на новом месте. – В. К.] жить нельзя, нужно куда-то идти. <...> Все повторялось, как и раньше. Менялись только вожди.*

С того времени племя и ходит – с конца в конец. Пойти другим путем оно не может, потому что не знает куда. А этот закрепился в генной памяти поколений. Опыт неудач и мучений ничего не значит, потому что каждое поколение все начинает сначала” [2, с. 84–85].

Постоянные страх и тревожность, связанные с жизненной неопределенностью трансформируют человеческую психику. В. Быкова тревожит тот факт, что для целых поколений домом становится бесконечная дорога.

Тесным образом потеря родного дома связана с мотивом бродяжничества. Люди, сознательно разорвав замкнутость пространства родного дома, стремятся заново замкнуть его, но новое страшное внешнее пространство не дает им сделать этого, оно вынуждает целый народ жить в состоянии перманентного бесплодного поиска. Писатель сознательно сгущает краски, не оставляя людям никаких шансов на исправление ошибок.

Потеря дома приравнивается к потере себя. Когда человек перестает идентифицировать себя с какой-либо нацией, когда домом для него становится комната в отеле где-то на чужбине, космос не принимает его, такой человек обречен на вечное страдание. Так происходит с музыкантом в одноименном рассказе (“Музыка”). Всю жизнь этот человек прожил вдали от родной земли своего отца, в номере отеля: “*Только что делать ему в Европе, к которой он не имел никакого отношения, она не была его роди-*

беспрыстанне / Едуць, едуць паязджане. / Едуць, едуць, ані следу, / Ні праслуху, ні прагледу, / Ні прасвету, ні надзеі, – Ёсё ў зацьмішчы, ёсё ў завеі” [4, с. 52]; в переводе Э. Багрицкого на русский язык: “Как по морю, в пене снега, / Без костра и без ночлега, / В замороженном тумане / Едут, едут поезжане. / Едут... едут... след развеян... / Глуше, тише и темнее... / Ни надежды, ни просвета, / Только вьюга, только ветер” [5, с. 215].

⁹ “Сии суть слова, которые говорил Моисей всем Израильтянам за Иорданом в пустыне на равнине против Суфа, между Фараном и Тофелом, и Лаваном, и Асирофом, и Дизагавом, в расстоянии одиннадцати дней пути от Хорива, по дороге от горы Сеир к Кадес-Варни. Сорокового года, одиннадцатого месяца, в первый [день] месяца говорил Моисей [всем] сынам Израилевым все, что заповедал ему Господь о них. По убиении им Сигона, царя Аморрейского, который жил в Есевоне, и Ога, царя Васанского, который жил в Аштерофе в Едреи, за Иорданом, в земле Моавитской, начал Моисей изъяснять закон сей и сказал: Господь, Бог наш, говорил нам в Хориве и сказал: “полно вам жить на горе сей! обратитесь, отправьтесь в путь и пойдите на гору Аморреев и ко всем соседям их, на равнину, на гору, на низкие места и на южный край и к берегам моря, в землю Ханаанскую и к Ливану, даже до реки великой, реки Евфрата; вот, Я даю вам землю сию, пойдите, возьмите в наследие землю, которую Господь с клятвою обещал дать отцам вашим, Аврааму, Исааку и Иакову, им и потомству их” [Втор. 1: 1–8].

ной, он даже ни разу не был там наездом. Другое дело отец, предки отца. Когда-то в детстве он слышал отцовский рассказ про яблоки “антоны”... <...> Но ни есть их, ни даже увидеть никогда не приходилось” [2, с. 166]. Здесь же, на чужбине, музыкант встречает свою смерть. После встречи с отцом и долгого путешествия по космосу он исчез: “Все глуше становилась жалобная мелодия, и он растаивал с ней вместе. Хотя себя физического он по-прежнему не чувствовал, как будто и не имел своего телесного Я. Но теперь начало чахнуть и его Я духовное...”

Так продолжалось, наверное, все же долго, а может и нет – он не чувствовал времени. Может, час, а может и год... И уже он осознал, что его самого в пространстве до мизерного мало. Краешек его бывшего Я. Все остальное засосала темень с далеким, как в начале, жалостным гулом, и звездным космическим блеском вверху.

А после не осталось ничего...” [2, с. 171].

Оригинально осмысляется дом и в рассказе “Обезбоженный люд” (“Абязбожаны люд”). Здесь рассказывается о народе, который, идя на поводу у своих вождей, покидает дома Бога (храмы) – перестает молиться настоящему Богу. Покинув храм единожды, в него очень трудно вернуться.

Более оптимистичен взгляд на действительность в рассказе “Солнце в окошке?” (“Сонца ў ваконцы?”). В данном случае также происходит отождествление дома и родной земли. Писатель стремится осмыслить ход определенного отрезка истории от идеи все поделить поровну до современной виртуальной действительности под воздействием ЛСД. Но в отличие от анализированных выше произведений В. Быков оставляет надежду на лучшее будущее: “Заглянет солнце и в наше оконце! Если откровенно того желать, то оно может и осуществиться. Конечно же, по законам реальности” [2, с. 64]. Вспомним, что окно является той магической границей, которая разделяет два мира. Солнце в окне – это символ светлой веры на лучшее.

Таким образом, анализ специфики реализации топоса дома в цикле притч В. Быкова “Неприкаянные” дает возможность утверждать следующее.

Дом как компонент модели мира в художественном пространстве В. Быкова представлен по-разному.

В единственном случае он сакрализуется и выступает как защитник человека перед напором внешних обстоятельств (“Хуторяне”). Подобное исключение является контрастом по отношению к общему пессимистическому настроению книги, пропитанной болью и обидой за свой дом, свою Родину.

В жестоком и бесчеловечном мире, где верх берет материальное, дом, с одной стороны, выступает как деструктивное начало (“Утиная стая”). С другой стороны, отрыв от дома, пролонгирование его локуса приравнивается к потере самого дорого – своих корней, связи с прошлым (“Неприкаянные”, “Обезбоженный люд”).

Вместе с тем, В. Быков далек от призывов дистанцироваться от внешнего мира, скрыться за прочными стенами своего дома. Символическое солнце в окнах дома (“Солнце в окошке?”) – это аллегория светлой надежды на лучшее будущее, без которой невозможно существование ни отдельно взятой личности, ни целого общества. Построение своего дома совершенно не исключает взаимодействия с внешним миром, а наоборот, свидетельствует о стремлении к конструктивному взаимодействию между соседями.

Книга притч В. Быкова – самого известного в мире современного белорусского писателя – “Неприкаянные” написана, в первую очередь, для самих белорусов, она отражает объективную белорусскую действительность XX – начала XXI вв. Согласимся с С. Дубовцом, который утверждает: “<...> *небезразличие* [Быкова. – В. К.] *к сегодняшней общественно-политической жизни страны, может быть, даже невольно, диктует ему стремление приблизить свои пророчества того самого худшего к сегодняшнему читателю и тем самым уберечь его от прорвы. <...> Вот тут и появляются притчи – этикие сказки для взрослых, где на белорусской ментальной основе даются иногда совсем отвлеченные схемы того самого худшего, что может ждать неразумного человека и неразумный народ*” [3, с. 8–9]. Эта книга также является примером осмысления общелитературного топоса дома в белорусской национальной литературе.

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мінск, 2004.
2. *Быкаў В.* Пахаджане: Прыпавесці. Вільня, 1999.
3. *Дубавец С.* Па-над прорвай // Быкаў В. Пахаджане: Прыпавесці. Вільня, 1999.
4. *Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 4. Мінск, 1998.
5. *Купала Я.* Стихотворения и поэмы / Пер. с белорус. Минск, 1991.
6. *Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу / Пер. с франц. Н. С. Автономовой. М., 1996.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2003.
8. *Рагойша В.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мінск, 2001.
9. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2000.
10. *Шамякина Т.* Міфалогія Беларусі: Нарысы. Мінск, 2000.

HOME TOPOS IN THE CYCLE OF PARABLES “AIMLESS” BY VASIL BYKOV

Viacheslav Korotkievich

The Arkadi Kuleshov State University in Mogilev, Belarus

The article discusses the peculiarity of home topos as a national image motif and its implementation in the cycle of parables “Aimless” by Vasil Bykov. The aim of this research is to study particular cases of the realisation of this topos in the Belorussian literature of the late 20th century in general, i.e. to find specific features of home topos as a component of mythological model of the world in the mental pattern of the Belorussian writer and to exemplify it by Vasil Bykov’s works. Home in contemporary prose, on the one hand, plays the role of a destructive element (Duck Flock). On the other hand, separation from home, prolongation of its locus equals to the loss of the most significant – one’s own roots and connection with the past (Aimless, Godless People).

Key words: home topos, Vasil Bykov, Belorussian prose, mythological model, symbol of house, parable.

УДК 821.133.1(71)“19”-3.09 Г. Руа

УКРАЇНЦІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ПИСЬМЕННИЦІ ГАБРІЕЛЬ РУА

Ярема Кравець

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Українська тематика в художній прозі квебекської письменниці Габріель Руа (1909–1983) з'явилася як спогади про окремі епізоди та враження дитячих років і відгомін про учителювання майбутньої літераторки у провінції Манітоба у 30-х роках ХХ ст. Повість “Острів Маленького Кулика” (1950), оповідання “Жайворонок” із книжки “Діти мого життя” (1977), есей “Мала Україна” із видання есеїв 1942–1970 років “Крихке проміння землі” (1978), в яких маємо низку колоритних постатей – канадійців українського походження, засвідчують особливе вміння Габріель Руа сприймати навколишній світ, надавати персонажам барвисту психологічну характеристику. З великою симпатією, майстерністю, спостережливостю і незмінним гумором авторка розповідає про своїх канадських краян, вихідців з України, які не забувають про своє національне коріння.

Ключові слова: квебекська література, Габріель Руа, українські мотиви, національне коріння, психологізм, портретна характеристика.

Франкомовну письменницю Канади Габріель Руа (1909–1983), авторку понад десяти романів, вважають однією з найпомітніших постатей у квебекській літературі ХХ ст. Ось як виглядає “послужний список” письменниці: “Випадкове щастя” (1945), роман, перекладений чотирнадцятьма мовами; “Острів Маленького Кулика” (1950), твір, що до 1980 р. зазнав вісім перевидань; “Олександр Шеневе” (1954); “Вулиця Дешамбо” (1955), роман, що за двадцять п'ять наступних років перевидавали майже десять разів; роман “Таємна гора” (1961).

Усі без винятку твори Г. Руа, видані попервах у Монреалі, відразу ж перекладали англійською мовою, а деякі ще й німецькою та італійською, вони неодмінно з'являлися у паризьких видавництвах. Письменниця є також авторкою низки творів для дітей – казок “Моя корівонька Горбунка”, “Куцехвістка”, збірок оповідань “Діти мого життя” (1977) та “Крихке проміння землі” (1978). За окремі твори письменницю нагороджували “Медаллю канадійсько-французької Академії”, “Премією генерал-губернатора Канади” (1955, 1977), молодіжною літературною премією мистецької ради Канади 1979 р. Жоден франко-канадійський роман не зазнав виняткового успіху першої книжки Г. Руа “Випадкове щастя” (“Bonheur d'occasion”), яка 1948 р. одержала престижну премію французької метрополії – “премію Феміна”. Письменниця стала першою жінкою, яку прийняли до секції французької літератури Королівського товариства Канади.

Майбутня письменниця народилася 22 березня 1909 р. в м. Сент-Боніфас, столиці франкомовної провінції Манітоба, на заході Канади, була донькою федерального чиновника, який влаштовував іммігрантів з інших країн на землях заходу країни. Здо-

бувши шкільну освіту, вона стала вчителькою, працювала на цій посаді майже вісім років, захоплювалася театром, а далі, 1937 р., поїхала до Європи (Англії та Франції), де публікувала свої перші статті.

Повернувшись до Канади, Г. Руа зупиняється в Монреалі, займається журналістською діяльністю і пише свій перший роман “Випадкове щастя”, який, окрім премії Феміна, здобуде ще низку канадійсько-американських літературних відзнак. Здійснивши ще одну подорож до Європи, де напише повість “Острів Маленького Кулика”, письменниця повертається до Канади і майже сорок років житиме у Квебеку, у графстві Шарлевуа. Саме на цей період припала її дуже особистісна творчість, яка принесе їй славу однієї із найяскравіших письменниць канадійської літератури, численні відзнаки – премії Дюверней, Давид, Мольсон тощо, а також світовий резонанс.

Манітоба залишила тривкий слід у житті письменниці, а спогади дитинства оживуть згодом у романі “Вулиця Дешамбо” (“Rue Deschambault”). Досвід учителювання стане основним матеріалом для двох повістей, які будуть об’єднані назвою “Острів Маленького Кулика”.

Жан-Шарль Бонанфан, один із літературних критиків, який відразу ж відгукнувся на появу “Острова Маленького Кулика”, так оцінив повість Г. Руа на сторінках квебекського журналу “La Culture”: “Островом Маленького Кулика” Габріель Руа, можливо, не дала нам твору рівновартісного за своєю силою “Випадковому щастю”, однак запропонувала сторінки, які не менш досконалі своїм докладним описом. А особливо вона засвідчила нам, що не є романісткою, задоволеною своїм першим великим успіхом, але може повільно творити те, що згодом буде сприйняте як єдине ціле. (...) Багато читачів “Острова Маленького Кулика” будуть, безперечно, вражені космополітичним характером другорядних персонажів. Надто часто Канаду уявляють собі Канадою, заселеною французькими або англійськими канадійцями, в той час, як, особливо в її центрі, проживають і працюють тисячі і тисячі нових канадійців, які прибули з Балкан або скандинавських країн” [2].

Серед спогадів дитинства, про які письменниця розповідала у творі “Манітобські спогади” (“Les souvenirs de Manitoba”), найважливішим, певно, було захоплення невідомим і невпізнаним. Канадійський захід є землею іммігрантів. Вінніпег та Сент-Боніфас були своєрідним місцем, де в єдиному потоці стікалися усі європейські раси. У батьківському будинку, згадувала письменниця, пан Руа, її батько, часто розповідав про колоністів – духоборів, рутенців, менонітів, за поселення яких він відповідав. Захоплення Квебеком, наплив чужих іномовних народів, усе родинне життя зорієнтували Габріель Руа до “почуття екзальтації”, того душевного стану, який дав змогу їй на якусь мить “з’єднатися із безкінечністю”: “Тисяча і однією ногою мого дитинства якраз були ті подорожі в маленькі Валлонії, маленькі України, Оверні, Шотландії, Бретані, Манітоби, а також майже точні відтворення Квебеку, розкидані по рівнині. (...) Повертаючись з довгого перебування серед колоністів, мій батько привозив свіжі новини від “своїх” непокірних духоборів, “своїх” спокійних рутенців, “своїх” побожних менонітів. Його колонії простягалися тепер аж до околиць Медісін Хат, одні були захоплені від інших – здавалося, що ті розповіді, які ми чуємо від нього, виходили із деяких сторінок Гоголя”.

“Розповіді мого батька, подорожі, які ми здійснювали з моєю мамою, цей фон Манітоби, в якому розміщалися представники майже усіх народів, врешті-решт зробили мені це “чужинецьке” таким близьким, що воно перестало бути для мене чужинецьким” [4, с. 155].

Відчуття правди і здорового реалізму, які позначають твори Г. Руа, з’являються від глибокої спостережливості й точності змалювання картин і ситуацій. Особливе вміння сприймати навколишній світ сприяло тому, що вона виробила власний письменницький метод селективного зображення середовища, в якому розгорталася дія її романів. Її персонажі характеризуються особливою психологією, яка визначається тим середовищем, в якому живуть і діють ці персонажі. Зі свого боку, інтрига враховує психологічне вивчення чи дослідження проблеми. Отже, у її творчості маємо таку послідовність – *вивчення середовища, психологія, інтрига*.

Українські мотиви у творчості Габріель Руа – есеї 1942–1970 років, зібрані у виданні “Fragiles lumières de la terre” (“Крихке проміння землі”) (Монреаль, 1978), повість “Острів Маленького Кулика” (1950), оповідання “Жайворонок” із книжки “Діти мого життя” (1977), – були підказані письменниці спогадами про той вже досить віддалений час, коли майбутня письменниця працювала попервах у сільській школі, а згодом у школі міста Роркетон у Манітобі*. “Острів Маленького Кулика” написаний строгим, майже класичним стилем, є найкращим твором Г. Руа. Здається, письменниця пише жартуючи, показуючи містечко Роркетон, яким воно уявляється ексцентричному капуцинові отцеві Жозефу-Марі на прізвисько Усім-Помагайко, який з уваги на свої душпастирські обов’язки відвідує різні родини, спілкуючись із вихідцями із різних країн.

Ціла когорта персонажів українського походження, які прибули переважно з Буковини та Галичини, проходить через текст розділу “Школа Острова Маленького Кулика” цієї повісті:

- листоноша Ник Служик, цей “старий оригінал, якого можна вважати рекордсменом через свою мовчазність” [6, с. 22]: – “йому коштувало багато труду вирушити з глибини Карпат, перетнути майже усю Канаду, щоб нарешті зайнятися тут цією роботою” [6, с. 144];
- листоноша Роркетона Іван Братиславський, який завжди говорив протилежне тому, що мав робити згодом через якусь селянську хитрість віч-на-віч із долею, яку він так хотів обдурити [6, с. 27].

Ці персонажі доповнено ще Антоном Гуцалюком, учителем із Роркетона, нотарем з цього ж міста Тарасом Симоновським, журналістом Григорієм Ступовичем, сопрано Любкою Кисілевською із третього розділу цієї ж книжки.

“Головна героїня твору Лузіна Тузінан, яка проживає здавалось би на краю землі, зустріла людей різних національностей і різних характерів. Навіть найзахопливіший роман не дав би їй такої різноманітності персонажів – бородаті низькорослі поляки, кучери-слов’яни, проводирі-метиси, росіяни-ортодокси; якимось вона верталася назад додому з інспектором поштової служби. І всі вони ставилися до неї з повагою” [6, с. 32].

* Окремих питань, пов’язаних із цією науковою проблемою, автор статті торкався у публікації [1, с. 322–324].

Українська тема багато звучить у розділі повісті “Капуцин Усім-Помагайко” з розповіддю отця Жозефа-Марі, який розмовляв “добрим десятком мов” [6, с. 169] – “йому довелося вивчати особливості говірки польських галичан, польську мову сім’ї Пірюків та інших сімей Роркетона, і врешті варіанти української мови галичан” [6, с. 170]. Розповідь розгортається далі, конкретизується, прямує аж до дня великого українського свята, яке традиційно організується у Роркетоні й на яке приходить мадемуазель Коте, колишня вчителька школи Острова Маленького Кулика.

Розділ “Капуцин Усім Помагайко” повністю присвячений великому українському святові в Роркетоні на відзнаку самостійності України, проголошеної восени 1917 р., – свято відбулося після недільної Літургії у залі, заповненій українським людом. Українці, представники обох релігійних конфесій, “збиралися з цієї нагоди, щоб у доволі великій кількості вшанувати свято України під великим портретом національного поета Шевченка” [5, с. 201]. Звучали доповідь Тараса Симоновського, нотаря з Роркетона, колишнього літератора, натхненника цього свята, а також ініціатора створення української бібліотеки в Роркетоні. Доповідач “висвітлював близьку українському серцю проблему належності Гоголя українській культурі; Антін Гуцалюк, місцевий вчитель, розповідав про український фольклор, а Григорій Ступович, як і щороку, розмірковував над поважними проблемами історії” [6, с. 202].

З великою симпатією, майстерністю, спостережливістю і незмінним гумором авторка говорить про своїх канадських краян, вихідців з України, втомлених і виснажених важкою щоденною працею, що забрала в них багато молодечої сили і завзяття. Та все ж вони не забувають про своє національне свято і своє національне коріння: “Молодь показувала оперетку українською мовою, організовувалася в хори, навчалася давніх танців у старих, які вже однією ногою стояли в могилі; молодь влаштувала велике свято, і старий люд нарешті почув, як радісно і сердечно тут говорилося про їхню Україну, яку, здавалось, вони самі вже забули, кинувшись навздогін за прогресом” [6, с. 205].

Про задум цього твору письменниця дуже добре розповіла в передмові до шкільного видання повісті “Острів Маленького Кулика”, яке з’явилося 1957 р. в Лондоні.

“Я була тоді молодою учителькою в Манітобі. Я майже нічого не знала, що було за містом Сент-Боніфас, світом, в якому я народилася, і в більшому місті поряд з ним – у Вінніпезі. У червні 1937 р., перед тим, як вперше помандрувати до Європи, намагаючись трохи збільшити свої маленькі збереження, і можливо з бажанням побачити якісь інші краєвиди, аніж провінція, яку я готувалася покинути, якогось дня я з’явилася у Відділі освіти Вінніпегу і спитала, чи не могли б мені дати якусь літню школу” [7, с. 275].

“Наступного дня на світанку у старезному “Форді”, за кермом якого сидів українець, ми у супроводі провідника-метиса, їхали, чи радше пливли, битим шляхом у безкрайність – довкола була висока трава і глибоко синє небо” (...) “Дехто із читачів моєї книжки хотів би побачити мене в особі мадемуазель Коте. В деякому значенні я була нею, чи вона була мною, надто через відчуття надзвичайного відчуження, яке я того ж дня відчула” [7, с. 276].

“Я створила собі ілюзію. Не тут було моє місце призначення. Так само, як мадемуазель Коте, я з розчаруванням дізналася, що моє місце не було аж таким вагомим.

Те, що я перед собою побачила, було, так би мовити, столицею Острова Маленького Кулика!” [7, с. 277].

“Як велося мені упродовж цих двох місяців, які я провела на Острові Маленького Кулика? Мені здається, що я намагалася подолати неабияку нудьгу. Я мала сімох учнів: чотирьох білих дітей тієї єдиної родини, яка жила на острові, і трьох малих метисів, які щодня приходили на мої уроки з континенту, а третій з них прибував з якогось іншого острова” [7, с. 278].

“З початком вересня я покинула острів і поїхала до Європи. Взялася писати за-для заробітку. Потім повернулася на батьківщину (...) 1947 р. разом із чоловіком знову поїхала до Франції для довшого там проживання. Якогось літнього дня ми з групою приятелів їхали рівниною Бос, щоб побачити Шартрський собор (...) Я поринула у мрії, опинилася між реальністю і творенням уяви, поринула в спогади, згадувала минуле. І якраз тоді зовсім несподівано в глибині моєї пам'яті тихо зринув край Острова Маленького Кулика” [7, с. 279].

“У Європі, якою тільки-но прокотилася війна, я бачила сліди великих страждань, глибокого лиха, що його завдали людській особистості давні цивілізації. І щоб трохи розпружитися, щоб не втратити надії, моя уява залюбки перенесла в край Острова Маленького Кулика, такого недоторканого, як, можливо, у перший день створення світу. Там, промовляла я сама до себе, людський рід ще не втратив почуття надії; там люди, якби цього лише захотіли, могли б розпочати все спочатку. З певним смутком я також подумала про те, що лише там, дуже далеко, на краю світу, в дуже маленькій людській спільноті надія ще нічим не обтяжена” [7, с. 279–280].

Оповідання “Жайворонок” із прозової збірки “Діти мого життя” (1977) повертає читача в ті передвоєнні роки, коли Габріель Руа вчителювала в одній із віддалених провінцій Канади, і є єдиним твором письменниці, в якому наративна картина зосереджується довкола талановитого українського хлопчика Нила, співучий голос якого викликав і подив, і заздрість учителів школи: “Дуже часто я просила своїх маленьких учнів співати разом. Якогось дня, з-посеред їхніх радше бляклих голосів, я відрізняла один голос – ясний, тремтливий, на диво, чистий. Я попросила дітей замовкнути – Нил співав сам. Голос чудовий і дуже вартісний для мене: я не мала особливого музичного слуху!

Відтепер я пропонувала:

– Ниле, будь ласкавий, дай тон!” [3, с. 41].

Незвичний голос Нила зачаровував учителів школи – старого шкільного інспектора, який був навдивовижу здивований ним, відвідуючи школу (“вперше я побачила, що забувши про те, що є шкільним інспектором, він поринув у свої радісні думи” [3, с. 42]); директора школи, на перший вигляд, людини строгої, не поступливої, який одразу ж змінив глузливу недовірливість на справжнє захоплення (“я побачила, як його обличчя, на моє велике здивування, сповнилося якоюсь блаженною задумою, немовби він зовсім забув про те, що є директором школи, який мусить займатися лише школою. Заклавши руки за спину, він ледь похитувався у ритмі пісні, і так стояв, коли спів уже закінчився, ніби ще дослухаючись до нього (...) А потім на дверях класу сказав мені: “Цього року з вашими тридцятьма вісьмома горобчиками ви дістали ще й польового

жайворонка. Знаєте таку пташку? Нехай вона співає і не буде серця, яке б не відчуло полегші, слухаючи її спів!” [3, с. 42]).

Відтепер спів Ніла стає для учительки справжньою розрадою, заспокоєнням, начебто своєрідним ліком проти бешкетування учнів: “Коли цей чудовий спів скінчився, ми всі відчули себе в якомусь іншому світі. Діти спокійно повернулися на місця. Клас сповнився рідкісного спокою. Я сама спокійніше почала думати про майбутнє. Спів Ніла вивернув моє серце, неначе рукавичку. Тепер я сповнилася віри в життя” [3, с. 47].

Визначальним для дальшого поглиблення поетики розповіді є діалог наратора (учительки) з учнем (Нилом):

“– Скажи мені, хто навчив тебе так гарно співати? – Моя мати. – Вона вчить тебе співати українською мовою? – Авжеж! – Знаєш багато українських пісень? – Сотні. – Так само як цю? – Так, в усякому разі дуже добре десять... двадцять... – Заспіваєш нам одну з них? – Яку? – Ту, яку сам хочеш.” Діалог учителя та учня продовжувався після виконання пісні і пояснення її змісту. (“Стоїть дерево – розквітла вишня. У тому краї, звідки моя мати, їх повно-повнісінько. Вишня стоїть серед поля, довкола неї танцюють дівчата. Вони чекають своїх коханих, які мають незадовго повернутись” (...)) – Де ж твоя мати навчилась тих пісень? – У своєму краї, перед еміграцією, коли була ще дівчинкою. Тепер вона каже, що це все, що нам лишається від України. – І вона поспішає передати їх у твою голівоньку, щоб ти їх зберіг? (...) – Я не забуду жодної з них” [3, с. 47–48]).

Сила української пісні у виконанні Ніла набула цілющої сили, вона виявляється в інших епізодах оповідання “Жайворонок”: спів перед хворою матір’ю учительки, яка втратила здатність ходити внаслідок складного перелому стегна; виступ перед самотніми літніми людьми у притулку для людей похилого віку, де Нил виконував пісню незнайому ще для учительки – “ніжну сумовиту пісню, в якій говорилося про Дніпро, що несе свої води до моря; разом з водою несе і сміх, і зітхання, і жалі, і все це врешті-решт перетворюється на єдиний суцільний потік” [3, с. 53]; перед хворими психіатричної лічниці, яка запросила до себе цього “малого українського жайворонка” (“Він співав про милий край, який покинула його мати, а тепер наказувала йому берегти його, про його рівнини, дерева, самотнього вершника, який віддаляється ген-ген рівниною”).

Обидві сцени в лічницях написані з винятковою художньою майстерністю письменниці – психолога, збагаченої багаторічним педагогічним досвідом роботи із дітьми різних вікових категорій, різних національностей, часто неоднакових матеріальних статків. Неабияка здатність Г. Руа-педагога до спостережливості перетворюється у тексти оповідання на цілу низку барвистих портретних характеристик (директора школи, учня Ніла, матері школярика Параскевії Галайди, матері учительки, а надто хворих обидвох лічниць, змальовуючи яких письменниця відходить од романтичного настрою оповідання, вдаючись до натуралістичного, чи навіть експресіоністського зображення ситуації).

Оповідання “Жайворонок” закінчується відвідинами учителькою скромної домівки Параскевії Галайди та її сина, а також кульмінаційною сценою, в якій відобразилася уся та справжня атмосфера, в якій жив і зростав хлопець Нил.

“Враз мені видалось, що я вловила знак, який Параскевія Галайда подала Нилові. Стуливши вуста, вона підказала йому тон майже так, як він це робив у школі. Якусь хвилину з її горла виривалося делікатне музичне вібрування. А далі – полинули їхні голоси, один був спочатку трохи непевний, але вже незадовго потягнувся за іншим, впевненішим. І тоді вони стали гучнішими, поєдналися у спільному леті в навидовижу милому співі – це був спів про життя пережите і життя омріяне.

Під неозорим небом той спів брав за серце, повертав і вивертав його, так, якби це зробила рука перш ніж пустити його, на якусь мить, дуже обережно, на вільні простори” [3, с. 59].

Українській темі Габріель Руа присвятила також есеї “Мала Україна”, що увійшов у згадане вже тут видання “Крихке проміння землі”. Про задум есею письменниця розповідала в “Манітобських спогадах”, іншому есеї того ж видання:

“На березі Ред-Рівер, недалеко від Вінніпега, простягалася своєрідна Мала Україна. Вона віддзеркалювалася у тихій воді своїми вибіленими вапном хатинками, помальованими інколи ще й у рожевий або ніжноблакитний колір, їхніми завжди гомінкими дворами, виставленими високо журавлями колодязів, жінками із загадковим виглядом, запнутими в хустки, які працюють в полі. Мені дуже хочеться якнайшвидше побачити принаймні декілька з тих сіл. Та чи побачу їх такими, якими вони мені видавалися – мальовничими, трохи незвичними, дивовижно життєдайними, навидовижу мовчазними? Пам’ятаю, що у свої юні роки я особливо любила вирушати на пошуки тих сіл так само, як і на пошуки цієї малої Європи в мініатюрі” [4, с. 105–106].

“Це той край, який я хотіла знов оживити в “Острові Маленького Кулика”. Кажуть, що злочинець повертається на місце свого злочину. Романіст також виявляє тенденцію знову бачити речі й людей, про яких він віддавна думав, щоб відтворити їх. Врешті-решт я не могла позбутися спокуси глянути, чи справді існувало хмарне небо, вологий горизонт, сам той край, про який я стільки разів згадувала упродовж багатьох років” [4, с. 113].

Письменниця згадує той листопадовий вечір, коли, вийшовши із потяга місцевого призначення Едмонтон–Норт-Батлфорд в маленькому селі провінції Альберта, вона почула вітання незнайомою їй мовою. А далі було знайомство із невідомим їй ще народом – монастирем отців василіан; сучасними будинками українських фермерів і хатами під солом’яними стріхами; молодим професором-українцем, людиною високої культури та освіченості, батько якого на документах замість підпису ставив хрестика. Авторка есею згадує про перебування на щорічному бенкеті української громади, на який її запросили з нагоди свята апостолів Петра і Павла; з усіх кінців села прибували фермери – “ті, які носять хустки, і ті, які вибирають свій одяг з каталогів; ті, хто вже від самого ранку видоїв корів, запряг коней до воза, поклав дітей в глибині кімнати на солом’яну постіль, і ті, хто їздить автом (...) Вони прибувають сюди звідусіль, щоб поїсти пироги, голубців, каші, кишки, різноманітних пиріжків, начинених капустою, рисом і сиром. Та особливо вони приходять для того, щоб поспівати своїх пісень, танцювати своїх танків, відчути себе принаймні хоч раз згуртованими, послухати розмови про свого поета Шевченка, своїх героїв, чиї портрети почеплені в залі, про Україну, яка того дня так яскраво воскресла у своїй давній славі” [5, с. 82].

Габріель Руа розповідає рівно ж про своє знайомство з українськими громадами міст Принс-Алберт (до цього вельми жвавого північного міста “українці прибувають нібито на вакації. Вони проводять тут лише годину–дві, але той, хто в такий час опиниться у Принс-Алберті, може вернутися із думкою про те, що це місто дуже українське” [5, с. 83]), Норт-Батлфорда (“українці прибувають у це галасливе, космополітичне місто на переповнених возах, на заладованих автах, запруджують вулиці, розмовляють перед вітринами, укладають торги і демонструють вам свої різнобарвні хустки, пожовклі вуса та великі міхи часнику й цибулі” [5, с. 83]) та Канора (“Інколи вечорами я прогулювалася в місті Канора в Саскачевані. (...) В кінці якогось тупика має свою маленьку вітрину, наповнену знімками з українського весілля український фотограф. Одна на одній почеплені візитівки українських лікарів (...), двома гарними вітринами запрошує всередину українська крамниця новинок; і нарешті, на різних поверхах містяться українські адвокати – вони потрібні тут, щоб розплутувати всі ті історії, які мають між собою їхні клієнти!” [5, с. 84]).

Українська громада в Канаді, писала авторка есею, “найбільша після канадійсько-французької громади, не є вже більше “меншиною” у справжньому значенні цього слова. Вона брала надто очевидну участь у канадському самовираженні (...), вона якнайповніше співдіяла творенню обличчя канадського заходу” [5, с. 85].

Свій есей Габріель Руа закінчувала словами поваги, симпатії і любові до українських національних традицій, які перейшли в національну спадщину канадійців (“Ми вважаємо його танці, його барвисте вбрання, його пісні нашими танцями, нашим вбранням, нашими піснями. (...) Те, що пов’язує нас із тим народом, це менше його бурхливе минуле, його чвари, його схильність до політики, а радше поетичне висловлення його болей і радостей, або, якщо хочете, його історії, переданої поезією та запальною музикою” [5, с. 85–86]).

Особливо зворушують останні абзаци есею, в яких письменниця віддавала належне тому народові, який “брав надто очевидну участь у канадському самовираженні, неймовірно причинився нашій країні” [5, с. 85]. Габріель Руа писала:

“Вони наповнили захід чудовими церковцями з банями, що помітні здалеку на рівнинах і надають цій новій однорідній землі неочікуваної приваби, східного відгомину і сяйва, вони виявляються зовсім на місці, бо насамперед є наївними і простими; на рівнині вони виглядають так само, якби були у степах.

Вони побудували маленькі хатки з гонти і міцного дерева, які відразу ж вкрили такою білизою, що і влітку, і взимку вони чомусь нагадують (можливо, тією білизою) запалені свічки, містерію і ясність православного Великодня. Вони обробили, зробивши придатною, значну частину заходу країни. Вони далі просуваються на північ, аж до кантону Рів’єр-ля-Пе, де часто можна побачити, як вони живуть у добросусідстві з квебекцями.

Без них важко було б уявити собі нашу країну – вони надали їй якоїсь незвичайної строгості та неймовірної лагідності, бурхливої радості й бурхливого спротиву, самої суті цього народу з його нестримністю і невгамовністю”.

Отже, “українську” прозу письменниці Габріель Руа можна вважати унікальним явищем у світовій франкомовній українці. Авторка творила її як безпосередній оче-

видець різних етапів вкорінення українських іммігрантів у канадійський політичний, економічний та культурологічний ґрунт, була добре обізнана із життям та побутом третьої за величиною національності Канадської конфедерації.

Українська тематика Г. Руа не обмежується проаналізованими тут творами: неабиякий інтерес щодо цього викликає і публіцистика письменниці, її щоденникові нотатки, коло приятелів і знайомих, зокрема “лондонська симпатія Г. Руа український втікач Стефан”. З’ясування тих чи тих подібних моментів може дати додаткову цікаву інформацію для глибшого дослідження цієї наукової проблеми.

Вартим уваги є і напівбіографічний твір Г. Руа “Вулиця Дешамбо” в одному з оповідань якого (“Криниця Дюнреа”) змальовано побут українських поселенців, постійне спілкування з ними батька письменниці.

1. *Кравець Ярема*. Шевченко у франкомовних виданнях // Українська філологія: школи, постаті, проблеми (Збірник наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті), Львів, 23–25 жовтня 1998 р. Ч. I., Львів, 1999. 2. *Bonenfant Jean-Charles*. Coupures de presse // Gabrielle Roy. La Petite Poule d’Eau. Les Editions internationales Alain Stanké, Québec, 1980. 3. *Roy Gabrielle*. L’Alouette // Ces enfants de ma vie. Montréal, Stanké, 1977. 4. *Roy Gabrielle*. Souvenirs du Manitoba // G. Roy. Fragiles lumières de la terre (1942–1970). Montréal Québec, 1978. 5. *Roy Gabrielle*. Petite Ukraine // G. Roy. Fragiles lumières de la terre (1942–1970). Montréal Québec, 1978. 6. *Roy Gabrielle*. La Petite Poule d’Eau. Les Editions internationales Alain Stanké, Québec, 1980. 7. *Roy Gabrielle*. Petite histoire de la Petite Poule d’Eau // Gabrielle Roy. La Petite Poule d’Eau. Les Editions internationales Alain Stanké, Québec, 1980.

UKRAINIANS IN GABRIELLE ROY’S FICTION

Yarema Kravets

The Ivan Franko National University in Lviv

The Ukrainian themes in the prose of the Quebec writer Gabrielle Roy (1909–1983) comes as reminiscences from her childhood as well as the time of her work as a teacher in the province of Manitoba throughout the 1930’s. A special skill of the writer to comprehend the surrounding world and to apply colourful psychological characteristics to her personages contributes to the creation of a set of vivid individuals – Canadians of the Ukrainian origin. The article focuses on Gabrielle Roy’s stories “La Petite Poule d’Eau” (1950), “L’Alouette” from the collection “Ces enfants de ma vie” (1977) as well as her essay “Petite Ukraine” from the collection “Fragiles lumières de la terre” (1978) written in 1942–1970. The author speaks with extreme sympathy, artistry, observance and good humour about her Canadian compatriots – Ukrainian emigrants who are striving at preserving their national identity.

Key words: Quebec literature, Gabrielle Roy, Ukrainian motifs, national identity, psychology, portrayal of characters.

УДК 821.111(73)'06-312.9.09 У. К. Ле Гуїн

ФАНТАСТИЧНІ ТВОРИ УРСУЛИ К. ЛЕ ГУЇН: ПАВУТИНА ЯК МОДЕЛЬ ВСЕСВІТУ

Наталія Криницька

Харківський національний університет імені Василя Каразіна

У статті, присвяченій окремим аспектам поетики часу і простору в доробку сучасної американської письменниці, розглянуто метафоричний символ павутини, який поєднує даоську ідею Шляху та індуїстську ідею Кільця і відтворюється на різних структурних рівнях творів Ле Гуїн – від композиції до образної системи, завдяки чому досягається єдність форми та змісту. Досліджено пов'язані з ним космологічні символи павука, ткача і ткацтва в міфології та їх відтворення у фантастичних творах письменниці.

Ключові слова: американська наукова фантастика і фентезі, онтологічна поетика часу і простору, структура твору, метафоричні символи павутини, павука, ткача і ткацтва.

Американську письменницю Урсулу К. Ле Гуїн, вагомий внесок якої у розвиток сучасної фантастичної літератури загальновідомий, важко віднести до популяризаторів науки, хоча її науково-фантастичні твори характеризуються досконалим знанням новітніх теорій та досліджень. Письменниця найчастіше використовує фантастичне як прийом, спрямований на передавання вищого сенсу, тому її доробок відрізняється філософською глибиною, психологізмом і поетичністю, зокрема в зображенні часово-просторових аспектів.

Зарубіжні дослідники творчості Урсули Ле Гуїн, серед яких Барбара Бакнел, Елізабет Камінгс, Шарлота Співак, Джеймс Бітнер, Гарольд Блум, Ричард Ерліх, Бернард Селінджер, Джордж Е. Сласер та ін., традиційно зосереджують увагу на впливах на її світогляд культурної антропології, фемінізму, аналітичної психології К. Юнга і східної філософії, особливо даосизму, буддизму та індуїзму. Поетика часу і простору в творах Ле Гуїн не була об'єктом окремого дослідження в західному і вітчизняному літературознавстві, тому ми спробуємо розробити власну концепцію щодо структури світу, яким його бачить письменниця.

Ле Гуїн вдало поєднує міфи і сучасність: ідеї про циклічність часу та ілюзорність буття органічно співіснують у її творах із докладним дослідженням наслідків теорії відносності та розробленням “темпоральної теорії поля”, яка дає змогу миттєво передавати інформацію на будь-яку відстань (роман “Знедолені”), та “чартен-теорії”, що робить можливим блискавичне пересування в просторі (повісті “Історія Шобіків”, “Танцюючи до Ганаму”, “Рибалка з Внутрішнього моря” тощо). Важливим елементом створення реальності для Ле Гуїн може бути слово (Земноморський цикл, “Історія Шобіків”), музика (роман “Завжди повертаючись додому”), фантазія (оповідання “Шляхи

бажання”) та сновидіння (роман “Різець небесний”), що дає змогу розглядати її твори в онтопоетичному ракурсі.

Свого часу новим словом у вивченні творчості письменниці стала опублікована 1975 року в США стаття радянського фізика-теоретика Рафаїла Нудельмана “Підхід до структури наукової фантастики Урсули Ле Гуїн”, у якій автор, використовуючи методи семіотики та структуралізму, досліджує співвідношення між частиною та цілим, часом і простором у її творах. Р. Нудельман концентрує увагу на властивому доробку Ле Гуїн радіальному зв’язку (“від єдиного центра до кожного епізоду”), замість типової послідовної структури (“від епізоду до епізоду”). Поданому структурному принципівчений дає назву “іконічність” або “портретність” (*iconicity*): “Нижчим” рівнем розповідної форми є подібність, образ, ізоморфний знак більш загального або “вищого” формального рівня” [8, с. 213]. Згідно з цим принципом, розповідна структура, найчастіше у формі подорожі, ізоморфна з текстуальною структурою, у якій “розрізнені елементи прагнуть утворення єдиності” [8, с. 220]. Отже, загальною структурною моделлю доробку Ле Гуїн є динамічний рух від фрагментарності до єдності: форма і зміст утворюють органічне ціле. І хоча ці висновки було зроблено на матеріалі перших науково-фантастичних романів письменниці, на нашу думку, Р. Нудельман виділив найголовніші аспекти в структурі фантастики Ле Гуїн.

Уявні світи письменниці, а саме Західне узбережжя і Ліга всіх світів, або Екумена, у науковій фантастиці та Земномор’я у фентезі, – мають закономірності в структурі. Західне узбережжя, що представлено насамперед у романі-утопії “Завжди повертаюся додому”, населене нащадками сучасних американців, які мешкають в окремих поселеннях, проте їхнє життя контролюється так званою Столицею розуму – мережею комп’ютерів, що накопичують і зберігають інформацію про все живе, щоб запобігти нещастю і не дати цивілізації загинути. Описана у восьми романах, чотирьох повістях і багатьох оповіданнях Ліга із центром на планеті Гайн, прабатьківщині всіх цивілізацій, об’єднує десятки світів, розташованих на величезній відстані один від одного, а тому ізольованих і самодостатніх. Установлення контакту відбувається лише на індивідуальному рівні, для запобігання порушення балансу, і залежить насамперед від дій єдиного посланця Ліги. Саме тому кожний із творів Гайнського циклу демонструє рух від фрагментарності до єдності, проте в них не спостерігається чіткої хронології Екумени: це, радше, епізоди, що розповідають про окремі й навіть не ключові її етапи. Історія фентезійного Земноморського Архіпелагу, що об’єднує подібні планетам Гайнського циклу острови-“монади” з політичним центром на острові Гавнор і магічним центром на розташованому неподалік острові Рок, Ле Гуїн розглядає докладніше, ніж розвиток Ліги, проте доля і навіть існування цього світу теж залежать від індивідуальних вчинків героїв. Протагоністи письменниці виконують роль “човників”, що створюють зв’язки в тканині часу і простору всупереч хаотичності та ілюзорності буття, навіть коштом власного життя.

Кільцева структура багатьох романів Ле Гуїн завжди привертала увагу літературознавців, деякі з учених (Р. Нудельман, Р. Ерліх) уточнювали, що вона нагадує спіраль, тому що твори мають відкриту кінцівку. На наш погляд, найкращою метафорою кожного із світів письменниці, а також текстуальної структури її фантастики може бути саме павутина, яка передає й ідею центра-прабатьківщини, і розвиток по спіралі,

і взаємозалежність усього у Всесвіті, складність і тендітність зв'язків між елементами цієї системи, що згодом часу стають ізольованими та відчуженими.

Варто зазначити, що образи павука та павутиння – одні з найхарактерніших у художній системі Ле Гуїн. Традиційні негативні асоціації, пов'язані з ними, мають коріння в християнстві, а точніше, в середньовічній символіці: увага акцентується на холодній жорстокості цієї істоти. Проте відомі перекази про те, як саме павуки врятували Христа від Ірода, сховавши немовля за допомогою павутиння (існують також аналогічні мотиви про врятування таким чином від ворогів Давида та Мухамеда [1, с. 295], а павук над келихом символізує святого Норберта). За віруваннями римлян, китайців і слов'ян, ця тварина приносить удачу (досить згадати стародавню заборону на вбивство павуків). Знаменним є факт, що в багатьох народів, а особливо кельтів, африканців, індусів та індіанців, павук символізує взаємозв'язок усього живого, розкручення творіння з єдиного містичного центра: у давньоіндійській традиції Брахма тче із самого себе тканину космосу. Павуки з їх неперервним плетінням павутиння і здатністю до вбивства (творчістю і руйнуванням) також символізують безперервне чергування сил, від яких залежить стабільність світу [2, с. 367–368].

Ле Гуїн, творчість якої спрямована на ствердження толерантності та заперечення руйнівного, на її думку, юдео-християнського західного раціоналізму, свідомо використовує східну і північноамериканську міфологію, з якою добре обізнана. Можна припустити, що образ павука привернув увагу письменниці як прихильниці дуалізму саме своєю амбівалентністю. Наприклад, у Земноморському циклі павук є символом одного з магів – Майстра-дороговказу (*the master-patterner*, можливі варіанти перекладу – Майстер структур або Майстер візерунків), який живе в Іманентному гаю – магічному центрі Архіпелагу. У романі “На останньому березі” (“*The Farthest Shore*”, 1972) Гед, головний герой Земноморського циклу, вивчаючи в гаю мистецьки сплетену павутину, називає павука “справжнім майстром, бо він теж добре знає свою путь”. А на питання Майстра-дороговказу, у чому ж тоді зло, пов'язане з павуками, Гед відповідає: “Зло у тих тенетах, що плетемо ми, люди” [5, с. 22]. Антагоніста Геда в романі, чарівника, що став безсмертним, порушивши природний цикл і спричинивши цим безліч нещасть, звать Коб (давньоангл. *cob* – павук) [5, с. 261]. Отже, Ле Гуїн протиставляє майстерність природної істоти людській підступності, використовуючи протилежні відтінки міфологеми “павук”.

Образ павука традиційно пов'язаний із ткацтвом, що відтворено в рідній для Ле Гуїн англійській мові: *web* – це і павутиння, і тканина, а в стародавній англійській слово *webba* (той, хто плете павутиння) означало ткача, а *webster* – ткалю. Останні два слова стали вже архаїзмами, проте сучасне найменування ткача/ткалі *weaver* має спільну з ними етимологію. Ткацтво – давній символ космічного творіння, що представлене як неперервний процес, в якому скороминущі події порівнюються з нитками, вплетеними в постійно мінливий малюнок на незмінній основі. Космічний символізм ткацтва починається з вавілонської богині-ткалі Іштар. Її аналогом в Єгипті була Нейт зі своїм супутником – священним павуком, а в Стародавній Греції – Афіна, що не витримала посягань на своє божественне вміння з боку майстрині Арахни і перетворила її на павука. Особисті долі вплітаються у візерунок доти, поки нитку життя не обрізають

богині-уособлення долі: Мойри в Греції, Парки в Римі, Норни в Скандинавії. У японській міфології богиня сонця Аматерасу керує цим процесом у небесному священному ткацькому залі. У Китаї ткацтво символізувало постійний взаємозв'язок чоловічої основи ян із жіночим утоком інь, “рух вперед і назад човника космічної прядки”. В “Упанішадах” Брахма називається “тим, на кому, подібно до основи та утоку, сплітаються світи”, а в буддизмі ткацтво сприймається як дихання життя, матерія колеса сансари, процес творіння ілюзорної реальності – майї [2, с. 495].

Ткацтвом займаються лише позитивні герої та героїні письменниці, і це не звичайне ремесло, а різновид деміургії. Парт із роману “Місто ілюзій” (“*City of Illusions*”, 1967), яку мати ласкаво називає павучком, працює за ткацьким верстатом, що “урухомлюється енергією сонячних батарей” [4, с. 7]. Тенар із Земноморського циклу, колишня служниця Гробниць Атуана, у важкий період життя стає ученицею ткача Фана, і нова робота допомагає їй знову знайти рівновагу. Однією із найважливіших символічних фігур у романі “Ліва рука темряви” (“*The Left Hand of Darkness*”, 1969) є Фейкс Ткач (*Faxe the Weaver*), служник культу Ханддари, який плете і контролює телепатичний зв'язок між дев'ятьма віщунами, об'єднуючи їхні можливості для здійснення пророкування. “Образи ткача і ткацтва в романі показують, що будь-який ідеал, що намагається зафіксувати момент часу або зробити взаємозв'язки між людьми непорушними, підлягає сумніву”, – стверджує Джин Марі Вокер [9, с. 187].

Характерно, що з посиленням на початку 70-х років феміністських тенденцій у творчості Ле Гуїн ткацтво пов'язується суто з жіночим світом, як, до речі, в абсолютній більшості міфів. В оповіданні для дітей “Ліз Вебстер” (“*Leese Webster*” – “*Ткаля Ліза*”, 1975) важливі для Ле Гуїн мотиви призначення художника, функції мистецтва і відносин творця та суспільства втілює головна героїня – симпатичний талановитий павучок. У повісті “Дівчатка-бізони, виходьте гуляти ввечері” (“*Buffalo Gals, Won't You Come Tonight*”, 1987), в якій дівчинка потрапляє в назавжди втрачений світ індіанських легенд, однією з центральних фігур є павучиха, яку інші тварини називають Бабусею або Великою Матір'ю (*Grandmother*). Вона тче погоду за своїм верстатом (в англ. мові слово *loom* – “ткацький верстат” має омонім “тінь”, “маячня”), їй відомі всі події минулого та майбутнього [3, с. 50-51]. Більш завуальований образ павутини використано в “Казках Земномор'я” (“*Tales from Earthsea*”, 2001) про так звані Темні часи, коли острови Архіпелагу поринули в хаос загарбницьких війн: за легендою, саме жінок з Рока, які прикривалися тим, що плетуть рибацькі сіті, відправляли на інші острови і “плели величезну тонку сіть опору” [7, с. 80–81].

Отже, павутину як метафоричний символ Всесвіту можна вважати одним із найважливіших елементів онтопоетики Ле Гуїн, який поєднує даоську ідею Шляху та індуїстську ідею Кільця або Колеса і відтворюється на різних структурних рівнях її творів – від композиції до образної системи. Основа павутини – вертикальний ракурс світобудови, що поєднує всі рівні існування, якісна суть речей, незмінне і постійне, активне і пряме, яке асоціюється із сонцем і чоловічим світом. Спіраль, утворена на цій основі, символізує природу в часі та просторі, кількісну суть речей, пасивність, місяць і жіночий світ, а також усе випадкове і тимчасове, тобто людське буття. Перехрещення вертикальних і горизонтальних ліній означає єдність протилежностей, а нитки

цієї просторово-часової тканини можна порівняти з пуповиною, яка з'єднує людину з творцем і власною долею. Павутина, призначення якої може бути і естетичним, і прагматичним, для Ле Гуїн також символізує творчість, проте з погляду письменниці таким творцем є кожний, бо ми самі моделюємо світ, всупереч пустоті небуття, за допомогою власних уявлень.

Використання такого нетипового для західної цивілізації амбівалентного символу свідчить про намагання автора зруйнувати негативні стереотипи, розширити уявлення читачів про світ, а також про письменницьку сміливість та оригінальність. До речі, на кожній сторінці офіційного сайту Урсули Ле Гуїн зображено маленького павучка (а сама мережа Інтернет, виникнення якої письменниця провістила ще наприкінці 60-х років, офіційну називається *World Wide Web* – Всесвітня широка павутина або мережа).

Подальші розвідки щодо підтвердження думки про важливість символу павутини для світосприйняття Ле Гуїн можуть стосуватися, наприклад, наративної техніки письменниці. За її словами, для створення вдалого твору потрібні “фокус” (тобто центр, осереддя) і “траєкторія”. Під фокусом, явним чи неявним, автор розуміє центр, до якого спрямовані всі події, герої, висловлювання на початку або наприкінці твору. Траєкторія, на її думку, – це не обов'язково план, а обриси руху, який може бути прямолінійним або кружним, тим, що повторюється, або оригінальним, але руху, який ніколи не припиняється, у жодному з фрагментів тексту. “Траєкторія завжди рухається до свого кінця, і її кінець припускається ще на початку”, – пише Урсула Ле Гуїн [6, с. 141]. Накопичення подій і часові стрибки повинні бути пов'язані саме з фокусом і траєкторією: “Усе, що додається з метою збагатити розповідь інтелектуально й емоційно, повинно концентруватися у фокусі, а всі часові стрибки слід створювати вздовж траєкторії” [6, с. 142]. Отже, розповідна структура Ле Гуїн знов нагадує про модель павутини, і це припущення можна підтвердити аналізом її творів.

-
1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1982. Т. 2.
 2. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. М., 2002.
 3. *Le Guin Ursula K. Buffalo Gals And Other Animal Presences.* Santa Barbara, 1987. Collection.
 4. *Le Guin Ursula K. City of Illusions.* NY, 1978.
 5. *Le Guin Ursula K. The Farthest Shore.* NY, 1975.
 6. *Le Guin Ursula K. Steering the Craft.* Portland, Oregon, 1998.
 7. *Le Guin Ursula K. Tales from Earthsea.* Ace Books, 2002.
 8. *Nudelman Rafail. An Approach to the Structure of Le Guin's SF // Science Fiction Studies.* November 1975. Vol. 2, Part 3.
 9. *Walker Jeanne Murray. Myth, Exchange and History in The Left Hand of Darkness // Science Fiction Studies.* July 1979. Vol. 6, Part 2.

FANTASTIC FICTION BY URSULA K. LE GUIN: THE WEB AS THE UNIVERSE MODEL

Nataliya Krynytska

The Vasyl Karazin National University in Kharkiv

The article deals with the idea of the web as one of the most important metaphorical symbols of the universe for Le Guin. This symbol combines the Dao *way* and the Indian *ring* or *wheel* and can be found on the different structural levels. The web can be a metaphor of Le Guin's imagined worlds such as the

Western Coast and *League of All Worlds* in science fiction as well as the *Earthsea* in fantasy owing to their radial structure with the spinning of the creation from the common centre, the interconnectedness between the parts and the whole, the movement from fragmentation to unity, the fragility and subjectivity of all the relationships. The destiny and even the existence of these worlds depend on the individual's actions: Le Guin's protagonists can be compared with the shuttles that make contacts in spite of the chaos of the illusionary world sometimes at the price of their self-sacrifice. The textual structure of Le Guin's works has the same peculiarities therefore instead of the traditional consideration of its cyclic or spiral type parallels between the structure and the web are drawn. Emphasis is laid on the importance of the symbols of the spider and the web for Le Guin's fiction which is connected with tolerance and criticism of the Judaeo-Christian Western rationalism. The ambivalence of the spider as the *creator* and *destroyer* that attracts the writer's attention is proved by examples from mythology and Le Guin's works. The paper attempts to analyse a relevant cosmological symbol of the *weaver* and *weaving*. These images are associated with creativity and feminine world. It is suggested that there are certain similarities between the structure of the web and Le Guin's narrative technique.

Key words: American SF and fantasy, ontological poetics of time and space, textual structure, metaphoric symbols of the web, spider, weaver and weaving.

УДК 821.111“19”-131.1.09. І. Во

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІВ ІВЛІНА ВО

Світлана Кумпан

Харківський національний університет імені В. Каразіна

Розглянуто специфіку композиційної структури сатиричних романів І. Во, який правдиво поєднав класичні традиції англійського сатиричного роману і новаторські тенденції літератури ХХ ст., що вплинули на формування і розвиток модерністичного роману як жанру. Для створення комічного чи сатиричного ефекту Івлін Во майстерно використовував ритм, гнучку і динамічну форму, циклічність, мобільність внутрішньої структури. Поряд з інноваціями у структурі композицій своїх творів, він вдало послуговувався техніками жанрів інших видів мистецтва і успішно застосовував у своїх сатиричних романах деякі прийоми кінематографа й образотворчого мистецтва.

Патос сатири впливав на той спосіб, у який Івлін Во будував свої романи, і це видно вже з поділу на розділи і їх назв, перших і останніх рядків романів, нової форми діалогів тощо. У статті зазначено, що Івлін Во послуговувався семантичними і структурними засобами лише настільки, наскільки вони служили йому для розкриття головної ідеї його комічних романів.

Ключові слова: Івлін Во, сатиричний роман, композиційна структура, прийоми кіно в романі.

Предмет цієї статті – дослідити особливості композиційної й оповідної поетики комічних романів Івліна Во та можливостей внутрішньої структури роману для створення ефекту комічного. Вивчення закономірностей структури літературного твору та його композиційних особливостей відкриває нові перспективи для інтерпретації художнього тексту, є важливим напрямом розвитку семіотики, науки, що розглядає мистецтво як особливу форму знакових систем. Семіотичний аналіз дає змогу не тільки вивчити мову різних видів мистецтва, а й простежити їхнє взаємопроникнення і вплив один на одного, що важливо для розуміння художньої спадщини Івліна Во, який звертався і до різних жанрів письма, і до прийомів інших видів мистецтва.

Святування сотої річниці від дня народження Івліна Во 2003 року підтвердило, що його творчість досі не втратила своєї гостроти й актуальності, та має широку зацікавленість серед читачів у всьому світі. З іншого боку, попри відносну дослідженість творчого спадку письменника, в низці робіт видатних вітчизняних і закордонних учених (Г. Анджапарідзе, І. Левідова, В. Івашова, М. Бредбері, Д. Гервайс, А. Бургес та інші), є ще чимало питань стосовно інтерпретації його творчості, які відкривають нові шляхи для дослідження.

Івлін Во продовжив традиції класичного англійського сатиричного роману Л. Керролла, Т. Дж. Смоллетта, Ч. Діккенса, який відрізняє домінування патосу комічного, що впливає на всю структуру оповіді (в статті використано концепцію сатиричного роману Л. Ф. Єршова). За словами Малколма Бредбері, Івлін Во мав настільки повне і ясне розуміння комічного, що він перетворив його на захопливий сучасний стиль;

стиль, що розгорнувся у повну силу, вже починаючи від його перших романів, і вірно прослужив йому до 1960-х. Для нього комедія – “це не просто розважальний жанр, це всебічне розуміння життя, його романтичних сторін і темряви, та гіркої усмішки абсурду. Це висока самосвідомість стилю, гри форми і мови, і Во створив її як сучасну сатиру, через яку можна кинути виклик неминучим домаганням історії за допомогою суміші анархічного захоплення скороминущими примхами і цілковитою байдужістю до порядків, що виявляються зовні” [8, с. 241]. У творах Івліна Во простежується і загальна тенденція розвитку роману ХХ сторіччя: збільшується рухливість внутрішньої структури, гнучкість і динамічність форми, ритм та циклічність оповіді. Він часто звертається до прийому варіювання темпу, тому що “темп, який відхиляється від звичайного, – ще один метод деформації дійсності з метою створити ефект комічного” [5, с. 71].

Динаміка розвитку сюжету відчувається в усіх деталях композиції романів Івліна Во. Всі вони поділені на розділи і частини, але не всі мають заголовки. Так автор регулює ритм усього твору. Цікаво простежити ритміку заголовків на прикладі першого роману Івліна Во “Занепад і руйнування” (1928), в якому передмова і три частини, що творять роман, без заголовків, проте назви частин розвиваються від односкладових (*Vocation. Discipline. Conduct. Philbrick. The Sports. Resurrection.*) до красномовних словосполучень із декількох слів (*Llanaba Castle. Captain Grimes. The Agony of Captain Grimes. The Passing of a Public School Man. The Latin-American Entertainment Co., Ltd. A Hitch in the Wedding Preparation. The Lucas-Dockery Experiment. The Death of a Modern Churchman.*). Івлін Во також звертається до стилістичних засобів мови – використовує повтори (*The Sports – continued. Philbrick – continued. The Passing of a Public School Man. The Passing of Paul Pennifeather*), запозичення з латинської (*Post Mortem. Pervigilium Veneris*), алюзію, зумовлену цитатою з вірша Ричарда Лавлейса “До Алтеї з тюрми”, яку він розбиває на дві частини і дає назву частинам, що не йдуть підряд (*Part 3 1. Stone Wall do not a Prison Make. ... 4. Nor Iron Bars a Cage*). Цілком очевидно, що в такий спосіб автор прискорює чи уповільнює хід роману.

В інших романах Івлін Во по-різному ставиться до заголовків розділів і частин, але, зрозуміло, що це залежить від характеру роману. До прикладу, роман “Мерзена плоть” (1930) настільки пронизаний відчуттям руху, що Івлін Во і сам не зупиняється, щоб назвати частини, а тільки наприкінці роману, зовсім несподіваною кульмінацією сюжету, з’являється іронічний заголовок “Щасливий кінець”. У частині “Повернення до Брайдсхеду” – всього чотири назви, три з яких тісно пов’язані між собою: Брайдсхед знайдений (Пролог); *Et in Arcadia Ego* (Книга перша); Брайдсхед покинутий (Книга друга).

Динаміка сюжету і циклічність оповіді особливо чітко простежується в ранніх творах Івліна Во не тільки в композиції, наприклад, у розміщенні героїв у романі “Занепад і руйнування”: “навколо центрального комічного персонажа розташовано хоровод комічних фігур” [1, с. 31]; а й у виборі мовних засобів. Одна з колоритних дійових осіб називають *Lady Circumference* (окружність). У цьому ж романі автор вживає яскраву метафору, порівнюючи життя з величезним колесом у луна-парку – хтось спокійно сидить в центрі, а хтось ледь зачепився за край. “Що ближче ви до центра колеса, то повільніше воно обертається і легше утриматися. Багатьом людям просто подобається

вилазити на нього, а після того, як їх змете, лізти знову. Як вони верещать і хихикають! Але є ще й такі люди, що сідають подалі, борються за своє дорогоцінне життя і мають від цього задоволення. Весь парадокс у тому, що, якщо ти не хочеш, тобі зовсім не потрібно на нього сідати. Люди тримаються за свої ідеї про життя і через це вони думають, що просто зобов'язані приєднатися до гри, навіть, якщо вона їм не подобається” [9, с. 193]. У романі “Мерзенна плоть” Івлін Во за допомогою іншої метафори створює новий образ, але він теж циклічний: життя – автомобільні перегони, траса для яких – “із безліччю підйомів і спусків – творить нерівне кільце” [3, с. 149].

Вивчаючи структурні особливості романів Івліна Во, не можна не звернути уваги на типологію зачинів і кінцівок. Пройшовши цикл розвитку, сюжетна лінія повертається у відправну точку, ніби наголошуючи, що оповідь не може різко обірватися наприкінці роману, вона може піти на інше коло. Роман “Повернення до Брайдсхеду” (1945) починається з прологу словами: “Я дійшов до розташування третьої роти на вершині пагорба...”, і після стількох спогадів, що нахлинули на героя, закінчується таким же дієсловом руху: “Я додав кроку і ввійшов до бараку, де була наша їдальня”. В англо-американській трагедії “Незабутня” (1948) тема спеки окреслюється вже з перших рядків – “Весь день спека була нестерпною...”. Ця ж тема відлунюється в гротескному фіналі: “Денніс взяв на столі роман, що його забула міс Поки, вмовстився зручніше і чекав, поки не згорить до кінця його незабутня”. У романі “Мерзенна плоть” прогноз стихії, заявлений автором у зачині (“Усім було ясно, що хитавиці не минути”), з точністю виправдовується у фіналі: “здалеку, подібно до нового витка тайфуну, уже знову накочувався гуркіт бою”.

У деяких романах Івлін Во використовує так званий прийом “hook the reader”. Він швидко вводить читача в хід сюжету, заінтриговує його з першого ж рядка і відразу визначає комічну спрямованість оповідання. Роман “Пригорща пороху” починається з діалогу місіс Бівер з її сином, при цьому читач потрапляє на розпал бесіди і може тільки здогадуватися, хто ж розмовляє: “А жертви були? – Слава Богу, ні, – сказала місіс Бівер, – ось тільки дві покоївки здуру викинулися через скляний дах у внутрішній двір, їм нічого не загрозувало”. Несподівана розв’язка бесіди створює ефект комічного: “До спалень пожежа так і не добралася, от жалість... у них, на щастя, виявився старомодний вогнегасник, а він псує буквально все” [3, с. 5].

У структурі своїх романів Івлін Во для створення ефекту комічного звертається також до неприродного повторення явищ і подій. У романі “Мерзенна плоть” Адам Саймз із завидною настирливістю приїжджає до батька Ніни з надією роздобути гроші на одруження. Вперше полковник Блаунт, побачивши гостя, просто зачинив двері. Вдруге – представився: “Полковник Блаунт – це я. – і двері зачинилися”. З третьої спроби Адама впускають, але полковник цілком ігнорує його і після сну з подивом зауважує: “Ви хто, чорт забери?”.

Бурхливий розвиток кінематографа на початку ХХ століття не міг не вплинути на творчість Івліна Во. Для посилення ефекту комічного, він вдається до деяких прийомів кіно і найбільш характерно ці риси виявляються в романі “Мерзенна плоть” – наростання й уповільнення темпу подавання сюжету, дрібні епізоди, великі плани, масовки, ретроспектива. Уже на початку роману Во, як відеокамерою, практично одночасно

показує своїх героїв на тлі пісні, що заспівала під час сильної хитавиці місіс Оранг і підхопили інші:

“Незабаром уже співали усі.

Отець Ротшильд почув і повернувся обличчям до стіни...

Їх почула Кітті Блекутер...

Їх почув капітан...

Їх почув Цвіт Нашої Молоді...

Їх почула Місіс Гуп...

На кормі, у салоні другого класу, де хитавиця відчувалася найсильніше, їх почули ангели...

... Один тільки Містер Фрабник лежав у безтурботному забутті...”

У цьому ж романі простежується ще одна риса, типова для кінематографа. Щораз більше навантаження несуть діалоги, що стають дедалі довшими та частіше чергуються з невеликими описами. Івлін Во вдало використовує синтаксичні засоби, щоб посилити ефект комічного, наприклад, підкреслюючи ентузіазм одного співрозмовника в контрасті з нотками приреченості іншого, як у діалозі Ніни з Адамом.

– Милый, я так зраділа твоїй телеграмі. Це правда?

– Ні.

– Грошей у тебе немає?

– Ні.

– І ми сьогодні не одружимося?

– Ні.

– Зрозуміло.

– Що?

– Я говорю – зрозуміло.

– Це все?

– Так, Адаме, все.

– Мені дуже прикро.

– Мені теж.

Івлін Во у своїх романах звертається і до інших жанрів письма: особистих листів, газетних статей, газетних і кінозаголовків. Газетні статті містера Таратора створюють відчуття реальності того, що відбувається, завдяки тому, що Івлін Во використовує структуру новин, властиву газетам.

Крім жанру кінематографії і газетних текстів, Івлін Во в романі “Повернення до Брайдсхеда” звертається до ще одного виду мистецтва – живопису. Головний герой роману – художник, і, не дарма, оповідь ведеться від першої особи. Івлін Во як Чарльз Райдер, подає читачеві сюжет роману статичними картинками; і немов в картинній галереї намальовані на полотні з’являються портрети численних дійових осіб і родинні маєтки, що розвалюються, як символ приреченості старої Англії. Армійські бараки розташовані поряд із божевільнею, де прогулюються та бавляться божевільні, “законні нащадки прогресу”; кімнату з картинами на стінах розтрощили солдати вузла зв’язку, через розкішний колись парк Брайдсхеда проклали шосе. Ритм цього роману значно відрізняється від перших романів Івліна Во. Оповідь більш розмірена і насичена опи-

сами пейзажів, архітектури, особистих стосунків, з чіткими та розмитими лініями, з грою світла і тіні, з яскравими фарбами і напівтонами.

До Івліна Во можна віднести й слова Олександра Геніса, якими він схарактеризував письменників-романістів початку ХХ століття: “Змінюючи не матеріал, а спосіб його препарування, ... (письменник) змушує нас пристосуватися до нової оптики. Ми бачимо світ іншими очима” [4, с. 236]. Івлін Во справді використовує різні прийоми для передавання комічного: сюжет, деталі композиції, розміщення персонажів, сплетіння декількох тимчасових ліній, зіставлення минулого і сьогодення. Це робить його стиль неповторним і вже багато років притягує читачів різних поколінь.

1. Балашов П. С. Писатели-реалисты ХХ века на Западе. М., 1984. 2. Боров Ю. Методология анализа литературного произведения. М., 1988. 3. Во Ивлін. Избранное. Кишинёв, 1978. 4. Генис А. Сюрпризы глобализации // Иностранная литература. 2002. №1. 5. Дземидок Б. О комическом. М., 1974. 6. Днепро-ров В. Черты романа ХХ века. М., 1965. 7. Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970. 8. Bradbury Malkolm. The Modern British Novel. London, 1990. 9. Evelyn Waugh. Prose. Memoirs. Essays. М., 1980.

COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF THE NOVELS BY EVELYN WAUGH

Svitlana Kumpan

The Vasyl Karazin National University in Kharkiv

The article discusses the peculiarities of the compositional structure of the comic novels by Evelyn Waugh who genuinely combined the classical traditions of the English comic novel and the oncoming features of the 20th century that influenced the development of modern novel as a genre. As a means of creating the effect of the comic Waugh mastered rhythm, flexible and dynamic forms as well as mobility of the intrinsic structure. Alongside with the innovations in the composition of his novels Waugh acquired the techniques of other genres of art and successfully applied some of the features of cinema and painting to his comic novels. The pathos of the comic influenced the way Waugh structured his novels and it is evident in the chapters division and their titles, opening and closing lines of the novels, new forms of dialogues. The author argues that Waugh used the semantic and structural means comprehensively to convey the main idea of his comic novels.

Key words: Evelyn Waugh, comic novels, compositional structure, cinema features in the novel.

УДК 821.133.1=161.2“18/19”-311.4.091

СИМВОЛ ЗЕМЛІ В РОМАНІ “ЗЕМЛЯ” Е. ЗОЛЯ ТА ПОВІСТІ “ЗЕМЛЯ” О. КОБИЛЯНСЬКОЇ (ПОРІВНЯЛЬНА СТУДІЯ)

Ірина Кушнір

Львівський національний університет імені Івана Франка

Дослідження функціонування символу землі в текстовому просторі близьких за проблематикою найкращих зразків рустичного роману у французькій (“Земля” Е. Золя) та українській (“Земля” О. Кобилянської) літературах має на меті з’ясувати своєрідність його сприйняття і висвітлення авторами, представниками різних національних менталітетів. Основна цінність – земля – формує систему вартостей селянина в обидвох творах. Для Е. Золя і для О. Кобилянської – це спосіб показати віковичне змагання землі й людини, їхню взаємозалежність.

Ключові слова: індивідуальний авторський підхід, спільність тематики, символ землі.

Роман “Земля” Е. Золя та повість “Земля” О. Кобилянської справедливо належать до шедеврів світової літератури. Попри різні епохи, що віддзеркалюються відповідними деталями в цих двох великих фресках сільського життя, бачимо багато спільних рис у зображенні селян, зокрема в безмежній владі землі над ними. “Земля” Е. Золя, написана в зрілий період творчості письменника, дає багатий матеріал до вивчення особливостей розв’язання проблеми землі в традиціях натуралізму ХІХ ст., тоді як твір О. Кобилянської набуває радше романтичного звучання. Про напрям своїх творів авторка писала: “Я ніяк не належу до “золістів” ... держуся засади, що артист чи там писатель повинен описувати вибрану дійсність і ніколи не забувати, що штука і всякий артистизм любить, помимо всього... тонкість і делікатність. Всяка грубість відпихає мене, і я не можу з нею брататися” [цит. за 3, с. 8]. Спробуймо з’ясувати своєрідність символіки землі у творах авторів, представників різних менталітетів і різних художніх позицій, що і становить наукову новизну цієї розвідки.

Французький роман про землю став об’єктом докладного вивчення у праці Г. Робера ““Земля” Еміля Золя” [9]. Автор монографії докладно досліджує етапи роботи письменника над твором у річищі еволюції його творчого методу, а також образи, які він створив, надто образ землі. Г. Робер висвітлює механізм, що дає змогу розглядати мікросвіт роману як окрему цілісність. Взагалі бібліографія роману “Земля” не велика, більшість праць – про вплив Золя-натураліста на інших письменників за межами Франції.

Роман “Земля” (1887) написано як XV том циклу “Ругон-Маккари”, він є частиною величезної фрески життя Франції того часу. Автор подав таку коротку характеристику твору: “Земля” – це етюд про французького селянина, його любов до землі, вічну боротьбу за володіння нею, непосильну працю, маленькі радості та великі страждання...” [цит. за 5, с. 414–415].

“Земля” – роман, де тісно пов’язані дійсність, що ґрунтується на реальних фактах, та авторська вигадка. *Ébauche* (чорновик роману) – важлива деталь у підготовці до написання роману, яка відображає його вихідну точку. *Ébauche* містить загальний задум (feuillet 400–402), намітки інтриги (feuillet 403–430), характери персонажів (feuillet 430–472) [7, с. 159]. Там зафіксована єдність, основою для якої є символ землі, наявний вже з перших сторінок; розроблена дія й намічені головні лінії композиції, персонажі, за винятком декількох другорядних (Гранд), чітко окреслені [8, с. 494]. Протагоністи визначені згідно з їхньою значущістю: “Étude de vieux paysan tanné par le soleil, endurci par la terre” – майбутній Фуан; “Décidément, j’en fais la paysanne” – про Пальмиру, що трансформується у Лізу; “Étude de paysanne jeune” – Луїза, названа згодом Франсуазою; “Le paysan” – про Bonhomme, тобто Бюто [8, с. 497].

Початок *Ébauche* є ключовим для розуміння роману “Земля”. Пристрасна любов до землі звеличує селянина. Поряд із Золя-поетом, що прагне показати ліричність обраної теми “земля – людина”, стоїть Золя-романіст, котрий хоче бути точним і повним: для нього з позицій натуралістичного зображення дійсності селянин залишається “animal farouche et meurtrier”. Автор виявляє намір створити грандіозний твір про зв’язок людини із землею в його конкретних виявах і символічному аспекті. “Je veux faire le poème vivant de la terre, mais sans symbole, humainement. J’entends par là que je veux peindre d’abord en bas l’amour du paysan pour la terre, un amour immédiat, la possession du plus de terre possible, la passion d’en avoir beaucoup, parce qu’elle est à ses yeux la forme de la richesse; puis en m’élevant, l’amour de la terre nourricière, la terre dont nous tirons tout, notre être, notre substance, notre vie et où nous finissons par retourner” [цит. за 9, с. 159]. Головне – показати велич селянина, якого міські жителі бачать швидше напівтвариною посеред життєдайної землі.

Останні рядки *Ébauche* також присвячені землі: “La Terre. C’est l’héroïne de mon livre. La Terre nourricière, la terre qui donne la vie et qui la reprend impassible. Un personnage énorme, toujours présent, emplissant le livre” [цит. за 9, с. 168]. Герої та їхні вчинки, поведінка мотивовані ставленням до землі. “Il faut que mes personnages soient tous emplis de la passion de la terre” [цит. за 9, с. 168]. Якщо в старого Фуана – це всеохопна любов, то для Бюто на початку вона ще неусвідомлена, неприборкана, невгамовна. На його прикладі Золя показує пристрасть селянина до землі, що мотивує всі його вчинки (зокрема вбивство). Його любов до землі з натуралістичної позиції прирівнюється до гону самця. У батька всі думки про те, як краще буде для землі, для врожаю, він помирає від туги за даремно відданою часткою дітям. Проте жоден персонаж не уособлює землі; на думку Золя, жоден з них не є таким величним, навіть жінка. “Mais pourtant je puis mettre de la terre dans Louise, un peu abêtie. Très bien portante, lourde et inconsciente, fertile, grasse en odeur. Brune alors, hâle déjà, avec de grands yeux tranquilles, femme de bonne heure, ferme et solide, parole grasse et lente. Et elle grise ceux qui l’approche[nt], comme la terre. Matérielle et passionnante” [цит. за 9, с. 168].

В *Ébauche* є план із п’яти частин, що відповідають етапам інтриги (поділ землі, сестри, Бюто і земля, приниження батька, історія Жана). У процесі роботи поглиблюється основна лінія, додаються другорядні деталі. З історією Фуанів та Жана переплітаються сцени сільського життя, що набувають ваги поступово, аж до закінчення

остаточного варіанта роману. Буденність села з провінції Бос подається також через другорядних персонажів, через колективні роботи. Головні персонажі та їхні вчинки є показовими на цьому тлі. Композиція поєднує драматичну функцію з описовою. Асоціація життя людей та сільськогосподарських робіт на землі надає романові символічного значення. Кожна частина зображає конкретну пору року і відповідний вид діяльності. Розділ IV третьої частини присвячений жнивам, надає їй лейтмотиву родючості. План роману відповідає сільськогосподарському року: сіяння восени (ч. I), сіножать (ч. II), жнива (ч. III), збір винограду (ч. IV), оброблення землі взимку та весняна сівба (ч. V). Накладаючись на людське життя впродовж десяти років (1860–1870), цей природний цикл відтворює вічне існування землі.

Селяни Е. Золя, згідно з естетикою натуралізму, є одним цілим із землею, із природою, з тваринами. Не випадково, пологи Лізи відбуваються одночасно з отеленням корови. “Земля” – найпослідовніший натуралістичний роман письменника.

Автор стверджує зв’язок драматичного життя селянина та землі, його годувальниці. Земля, першопричина людини, її найбільше жадання, є мотивацією дій персонажів. Її символ – конструктивний елемент роману. Наприкінці *Ébauche* Золя пояснює свій намір: “L’homme, le paysan n’est qu’un insecte s’agitant sur elle, peinant pour lui arracher sa vie. Il est courbé, il ne voit que le gain à en tirer, il ne voit pas le paysage” [цит. за 8, с. 485]. Як цього і хотів письменник, земля є всюдишущою в романі.

Роман розпочинається гімном родючості. Тут можна виділити своєрідний триптих: спочатку це Жан-сіяч, потім сцена парування корови та політ над безмежною боською рівниною. Жан працює, його зосереджені рухи проникають в “la gravité de cette Beauce si triste et si féconde” [10, с. 19]. Незворушно чекають Жан і Франсуаза закінчення: “Solide, avec la fertilité impossible de la terre qu’on enseme, la vache avait reçu, sans un mouvement, le jet fécondant du mâle” [10, с. 21–22]. Остання сцена першого розділу першої частини роману не повторює початку, навпаки, кадр зображення розширюється, роблячи людей дрібними на тлі безмежного поля, де Жан далі сіє життя “à larges pas rythmés dans les labours” [10, с. 24]. У першій частині зав’язуються жалюгідні інтриги людей, які будуть сперечатися за те, що їм ніколи не належатиме. Тим часом земля відпочиватиме взимку, як і Ліза, що чекає майбутньої дитини. “Comme les semences devaient dormir! quel bon repos dans ces flancs glacés, jusqu’au tiède matin, où le soleil du printemps les réveillerait à la vie!” [10, с. 88]. До теми родючості приєднується надія на краще життя, яку приносить весна. Восени знову починається приготування землі до нового циклу. Урдекен із насолодою вдихає запах землі з “jouissance de bon mâle, comme l’odeur même du coït de la terre” [10, с. 369]. Потім земля знову засинає під сніговим покривом до весни. Похорон Фуана відбувається навесні, як і три злочини (смерть Урдекена, Франсуази та батька). Жан є “tout ébloui d’avoir regardé l’immense Beauce, les semeurs enfouissant le blé futur, d’un bout à l’autre de la plaine, jusqu’aux vapeurs lumineuses de l’horizon où leurs silhouettes se perdaient” [10, с. 467]. Перспектива зображення розширюється, і останнім акордом звучать три строфи прославлення вічності землі. Вони нагадують вал хвилі: друга строфа довша за першу, а третя – за другу. Кінцеві фрази набувають широти розмаху і ліризму. Кінець роману стверджує незворушну, незнищену силу землі.

Художнє освоєння проблем села як давня традиція української літератури не оминула й творчості О. Кобилянської (новели “Час”, “Банк рустикальний”, “У Св. Івана”, “Некультурна” та ін.). Селянство становило основу українського національного життя і запоруку майбутнього. Зображення життя селян і їхньої головної турботи – землі – сягнуло піку в повісті “Земля” (1902). Твір викликав низку захоплених відгуків, зокрема М. Коцюбинського: “...признаюся, що давно читав щось таке гарне, таке захоплююче, як “Земля”...” [2, с. 272]. Письменниці справді вдалося зробити зріз усіх прошарків багатостороннього світу Буковини, бо, крім головної теми, повість багата на описи хліборобської праці, вірувань, забобонів.

В українській літературі “Земля” О. Кобилянської є одним із найвизначніших творів, присвячених темі “влади землі”. Нарис “На полях” – своєрідний підступ до теми землі, до розроблення художньої концепції твору. Він містить цікаві спостереження селянської психології. Селяни, будучи об’єктом вивчення, зображені в безпосередньому контакті з землею (проблема “земля – людина”). На думку українського вченого-літературознавця О. Грицяя, “Кобилянської “Земля”, як її найобширніший малюнок з хліборобського світа, повинен би стати її найкращим малюнком величі і краси хліборобства, черпаної власне з природи і землі, як його прапервісного елемента...” (підкреслення тут і далі наше. – І. К.) [цит. за 6, с. 147]. Високу оцінку “Землі” дав академік С. Смаль-Стоцький у статті до “Альманаху” 1928 р.: “Тлибока віра (героїв) в долю, що отак червоною ниткою пронизує цілу повість, вповні відповідає світогляду чоловіка, зв’язаного, зростлого тісно з землею, з природою, так що земля являється неначе творцем того світогляду” [цит. за 3, с. 38].

Українці, споконвічні хлібороби, мали велику пошану до своєї матері-годувальниці. У повісті О. Кобилянської читаємо традиційні прислів’я: “Як навесні земля добре ореться, буде добрий рік” [1, с. 51], “Хто витримує – витримує, а хто ні – іде землю гризти” [1, с. 116], чи “... крові невинного земля ніколи до себе не приймає!” [1, с. 215], “...з гріхом на душі чоловік ніколи хісна з землі не здобуде...” [1, с. 184]. Тісна взаємодія людини з землею формує національну ритуально-обрядову структуру, яка суттєво впливає на ментальність етносу, виробляючи такі риси, як працелюбність, чесність, поетичність, м’якість характеру. Таким бачимо патріархального українського селянина, головне для якого – земля, праця, честь.

Інтелектуальна проза О. Кобилянської сприяла виході українського письменства на світові обрії. Аналізові її творчості присвячені численні праці в українському літературознавстві: П. П. Филипович ““Земля” Ольги Кобилянської”, В. О. Вознюк “Про О. Кобилянську”, Г. Хоткевич ““Земля”. Повість О. Кобилянської. (Критична оцінка)”, Л. Луців “О. Кобилянська. В 100-ліття її народження”, Е. Панчук “Гірська орлиця”, З. П. Гузар “О. Кобилянська. Семінарій”, де автор подає огляд літературно-критичної думки про буковинську письменницю, збірник “О. Кобилянська в критиці і спогадах”, упорядкував Ф. П. Погребенник та ін. Сучасна інтерпретація повісті міститься у статті Н. Поліщук “Міфопоетичний світ О. Кобилянської: архетип провини і покарання”.

О. Кобилянська в повісті показує різні аспекти землі, її безмежність і вічний рух: “Неначе зісхтивніле море, простерлася земля з полудня на захід... Могуча роз-

тягнена маса, що, мандруючи з далеких сторін широкою площиною, задержалася тут оглянути бездоганну поверхню. Літом, коли вона пишалася яснішою й темнішою зеленню, а зимою – коли ставала самотною пустинею...” [1, с. 16]. Земля наділена рисами живої істоти, є повноправною героїнею повісті. Бачимо її в різні пори року: “Земля лежала ще чорна й нага, як далеко око сягало...; лиш десь-не-десь зеленілися блідо пасма озимини й різнилися виразно від темної, неораної ще ріллі” [1, с. 32]; “Земля здавалася ще чорніша й голіша, і мимоволі прокинулася туга...” – жовтень [1, с. 92]. У Золя опис землі в провінції Бос на початку березня близький за загальною тональністю до описів О. Кобилянської: “...semblait s’attarder au sommeil, comme ces dormeuses qui ne dorment plus tout à fait, mais qui évitent de remuer, pour jouir de leur paresse” [10, с. 459]. В українській письменниці читаємо про землю навесні: “... лише поля зеленілися. По маєвім дощі зеленіли й пишалися ... земля розкошувала...” [1, с. 276], чи ще: “земля розкрилювалася, мов розжарене вугілля, і не була ані засуха, ані замокра...” [1, с. 156].

Пейзаж часом монотонний, проте могутній та величний, відповідає епічному задумові зобразити проблему “земля – людина”. Французька провінція Бос у різні пори року є символом родючості. Жести сіяча, косаря чи жнивдаря є повільними та впевненими, їхній повтор надає величчю монотонності, вічній у часі та просторі. Роман Золя не вирізняється динамічністю. Усі рухи персонажів зображені ніби в заповільненому кадрі. Ритм є внутрішнім, повільним і виваженим. Наприклад, селянин у праці: “un semoir... noué sur le ventre, ... il y prenait une poignée de blé, que d’un geste, à la volée, il jetait” [10, с. 13]. Водночас він має “l’air grandi” на фоні “la poussière vivante des graines” [10, с. 15]. Інші чорні силуети губляться на безмежному полі. “Mais tous avaient le geste, l’envolée de la sémence, qu’on devinait comme une onde de vie autour d’eux” [10, с. 15]. І Земля підкоряється цій мурашці: “La plaine en prenait un frisson...” [10, с. 15]. Цей мотив простежуємо в сцені оранки з твору О. Кобилянської: “Земля розтягнулася, немов оживала кого й віддихала землісто-вогким віддихом.... чутно пірнула чиста, мов дзеркало, блискуча сталь широкого плугового лемеша в землю, роздерла її і потягла борозну за собою, а по обох боках борозни земля розкришувалася у м’які кусні. Землі було миле те розорювання її маси, вона не противилася йому в жодному місці, була м’яка й крихка і гріла свої освіжені суглиби в сонці, а її вогкий віддих розходився у воздуху і зраджував її глибоке вдовolenня” [1, с. 44].

Порівняння людини з комахою в Золя, зокрема в сценах сівби та жнив, підкреслюють диспропорцію між бажанням і безмежністю об’єкта бажань. Деколи селянинові видається, що він може підкорити собі землю, ця ілюзія триває тільки хвилину: “... et, gerbe à gerbe, la nappe immense tombait, chaque coup de faux mordait, emportait une entaille ronde. Les insectes grêles, noyés dans ce travail géant, en sortaient victorieux. Derrière leur marche lente, en ligne, la terre rose reparaissait les chaumes durs, au travers desquels piétinaient les ramasseuses, la taille cassée” [10, с. 219]. Згодом земля його розорить та поглине: сцена поховання Фуана є своєрідним попередженням його дітям. “Il ne tiendrait pas grand-place, il n’encombrerait pas trop cette terre, la vaste terre, dont l’unique passion l’avait brûlé jusqu’à fondre ses muscles” [10, с. 495]. Так історія селянської сім’ї слугує для ілюстрації та розкриття символічного змісту землі.

Все, що відбувається в романі, підпорядковане розкриттю основної теми. Влада землі над селянином пояснює всі драми в його житті. У “Землі” Золя немає іншого головного персонажа, крім неї. Жан Маккар є свідком боротьби за землю, куди і він мимоволі втягнений. Автор позбавив Жана жадоби володіння землею, ставлячи його вище від селян. У кінці роману він покидає землю, посаг Франсуази, однак, для нього – це не важка втрата. “Ce serait la lutte du paysan contre l’ouvrier des villes dans laquelle je mêlerai l’amour de la terre” [10, с. 162]. Проте вплив землі на інших героїв, який визначив їхній скупий і користолобний характер, не проходить повз Жана. Він також потрапляє під її всевладну силу: “La terre qu’il aimait tant, d’une passion sentimentale, intellectuelle presque, l’achevait depuis les dernières récoltes” [10, с. 433].

Героїня О. Кобилянської Анна важко працює, щоб син зміг вчитися: “...й щось мов силує її відірвати його від землі. З нього будуть люди, як покине землю” [1, с. 288]. Так вона прагне врятувати дитину від довічної прив’язаності до землі. О. Грицай зауважує, що “... момент підпорядкування людини під супремат рідної землі такий сильний, що він і засудженому на смерть велить в останню хвицю життя думати про землю”, говорячи про героя оповідання “Лист засудженого на смерть” [цит. за 3, с. 37].

На перший план розповіді роману Золя виходить сім’я Фуанів, зокрема п’ять її членів: Фуан, сини Ісус Христос та Бюто, Ліза, дружина Бюто, та її сестра Франсуаза. У їхніх вчинках, думках та поведінці відтворено те, що Золя вважав показовими рисами для життя селян. Часом жертви, часом кати, ці персонажі чинять згідно з їхніми інстинктами. Золя зумисне наголошує суто матеріальний бік їхнього існування – від комічності до грубості та тваринної жорстокості. Різкий контраст між ними, чи між поведінкою одного і того ж персонажа згідно з різними етапами його життя робить з Фуанів типову селянську сім’ю.

В О. Кобилянської – це сім’я Івоніки, що всього доробилася своєю важкою щоденною працею: “Ми люди, що знаємо лиш землю! Вона чорна та й руки наші почорніли від неї, та проте вона свята. Я хотів би, аби й онуки мої й діти окуків моїх не відривалися від неї...най їм буде соромно, що вони делікатні та топчуть нас пусто та дурно. Як землю, що годує їх. Колись заважить вона тяжко на їх грудях і не будуть вони відтак годні відкинути її від себе” [1, с. 117]. Івоніка “давав землі, чого потребувала. Обробляв її впору, а се ж була перша й найважніша річ” [1, с. 160]. Навіть промовляв заклинання проти граду, щоб уберегти збіжжя. Тому його вважали поважним господарем з найкращою землею: “наші ґрунти дуже добрі! Земля товста така й красна, що хоч посій, то все пишно виросте!” [1, с. 183–184].

Праця є не тільки умовою матеріального існування, а й внутрішньою потребою селянина, забезпечуючи повноту духовного буття. “А що має земля з того, що нас годує?...Так уже бог дав, і так мусить бути!” [1, с. 47], – вважає Івоніка. Тому селянин, що ніколи не покидав села, міцно зрісся з землею. Фуан – це “une végétation entêtée et vivace” [10, с. 38], Бюто також виріс на землі “avec l’entêtement borné et vivace d’un arbre” [10, 75]. Як і в Кобилянській: “...тулячись інстинктивно до себе, доповнюючи одне одного, мов земля з ростинкою” [1, с. 167]. Івоніка “переживав сам стан землі й був з нею одним... неначе чув і бачив, як земля з задоволенням розходила, розкошувала, як її соки відсвіжувались, і як вона, насичена, віддихала важкими пахощами” [1, с. 29].

Коли Михайла забрали до війська, “він, стара мати й земля – осиротіли...” [1, с. 102]. Порятунком стає праця на землі: “Віддихав тяжко, згадуючи полишеного в розпуці сина, вмовкав і звертався до праці. Вона, ба й уся природа, відіграла йому, могутню роль в обороті того, на око так незначного, дрібного життя, – і його становище до них було пов’язане тисячними невидимими ниточками, що обмотували його тісно та становили своїми неозначеними рухами й появою потреби саму головну долю його” [1, с. 122].

Обравши тему “земля – людина”, Золя вирішує побудувати конфлікт навколо поділу спадщини. Цей момент завжди важливий у селянській сім’ї, він допомагає краще виявити жадобу володіння землею її членів. Тут Золя, письменник натовпу, вибирає кадром зображення сім’ю. Свідченням суперництва між братами є сцена поділу батькової частки між Бюто й Ісусом Христом: “... dans ce désir de possessions, dans la joie qu’il éprouvait de mordre enfin à la terre, grandissaient l’amertume, la sourde rage de ne pas tout garder. C’était si beau, cette pièce, ces deux hectares d’un seul tenant!” [10, с. 45]. Ліза і Франсуаза переходять у взаєминах із сестрою від ніжності до смертельної ненависті. Ліза виховала молодшу сестру після смерті матері, “de là venait leur grande tendresse, active et bruante de la part de l’aînée, passionnée et contenue chez la cadette” [10, с. 117]. Жадоба володіння землею призводить до протистояння між ними. Стіна ненависті швидко розділяє сестер, особливо коли вони живуть під одним дахом. Під час поділу майна та переїзду Франсуази з чоловіком, вони плюють одна одній в обличчя, і “dans cet adieu de haine empoisonné”, вони відчують “détachées à jamais, n’ayant plus d’autre lien que la révolte ennemie de leur même sang” [10, с. 360]. Золя підсилює драматичний ефект тим, що не Бюто, а саме його дружина вбиває сестру.

Спочатку Фуан – старий чоловік, змучений важкою працею на землі, гідна поваги людина. Його слухають і бояться діти, які давно вже стали дорослими. Фуан користується авторитетом: “... je suis le maître, le père” [10, с. 289]. “Pendant un demi-siècle, on avait tremblé sous lui, la femme, les enfants, les bêtes, lorsqu’il détenait la fortune avec le pouvoir” [10, с. 288]. У конторі адвоката Бюто насміхається з батька, але, побоюючись ляпаса, ухиляється і замовкає. За кілька днів після поділу землі між ними знову виникає суперечка. Фуан намагається скористатися своєю перевагою, це “un dernier éclat de l’antique autorité” [10, с. 86]. Бюто відкрито протистоїть йому. Кульмінація трагедії старого Фуана, який добровільно віддав землю дітям, – розпродаж старшим сином наділ за наділом так важко надбаної землі ще його батьком та дідом: “...la voir s’émietter ainsi dans les procès, se déprécier, passer aux bras d’un autre, d’un voisin, pour la moitié de son prix! Il en frémissait de rage, il en avait le coeur si crevé, qu’il en sanglotait comme un enfant” [10, с. 300]. З хазяїна батько опустився до принизливого існування в наймах у дітей, тому втрата землі для Фуана болючіша за смерть. Саме через сюжетну лінію Бюто – Фуан – двох надзвичайно майстерно намальованих персонажів – володіння землі людиною стає особливо виразним і переконливим. Ці образи є літературною знахідкою видатного французького натураліста.

В О. Кобилянської питання поділу землі між синами теж стоїть у центрі колізії. Бажання батька таке: “Як я колись замкну очі, то хочу, аби моя земля перейшла в робучі руки... Вона підпливла нашою кров’ю і нашим потом. Кожна грудка, кожний ступінь

може посвідчити, як наші крижі угиналися тяжко, дороблюючися її... аби зароблене не йшло на кусник хліба, але на неї, на грудочки її!” [1, с. 22]. Тому Івоніка хоче, щоб сини продовжили його справу: “Якби оця земля могла говорити, то вона б тобі розказала, скільки нашого поту вона заважила... А тепер, коли нам бог допоміг доробитися оцеї землі, в яку ми втопили свої роки, свої дні і кровцю свою, коли ми тішилися, що вона перейде у руки наших дітей, і вони як святу ікону рано й увечері цілуватимуть...” [1, с. 152].

Прив’язаність до землі в українському селі склалася історично. Селянина оцінювали за наявністю чи відсутністю землі, а не за особистими вартостями. Звідси найзаповітніше бажання – володіти землею. Значущість селянина визначається розміром поля, тому Парасинку віддають за негарного Тодорку: “Тодорикові родичі мають багато землі, і він стане колись багатим господарем!” [1, с. 13]. Батько нагадує Саві: “...і він знає, що чоловік без землі нічого не значить... І видить, що Григорій у селі значить перед людьми...” [1, с. 79]. У коханні до Анни головною перешкодою є те, що вона немає свого поля: “Як було мені не плакати? Все було таке смутне. В мене нема ні жменьки землі, ні грошей...” [1, с. 69]. Земля доводить героїв Золя і Кобилянської до божевілля, вона ж бо ніколи не буде належати комусь одному, навпаки, вони всі належать їй. “Гарна була земля... Івоніка любив її. Він знав її в кожній порі року і в різних її настроях, мов себе самого. Вона пригадувала чоловіка й жадала жертви” [1, с. 29].

Е. Золя не вдається до психологічного аналізу героїв, обумовлюючи їхні вчинки біологічним детермінізмом, який штовхає їх на злочини: діти бачать, як Ліза і Бюто душать діда і спалюють його труп; Бюто спричинює смерть матері, поводячись на її похороні так, ніби нічого не сталося; Ліза задля володіння будинком і землею вбиває сестру Франсуазу та її ненароджену дитину. Вбивці не відчувають докорів сумління, а бояться тільки викриття.

Убивства і судові процеси, пов’язані з землею, не були рідкістю і в українському селі, але реальна трагедія братовбивства в Димці вразила не тільки селян, а й родину Кобилянських. Авторка була особисто знайома з прототипами своїх героїв. “Факти, що спонукали мене написати “Землю”, правдиві... Я просто фізично терпіла під з’явиськом тих фактів, і коли писала – ох, як хвилями ридала!...” [цит. за 4, с. 22].

Завдяки добре дібраним сценам роману О. Кобилянської “Земля” твір починається спочатку повільним, а потім пришвидшеним рухом до катастрофи, якої неможливо уникнути. Ця катастрофа неминуча, але що ближче розв’язка, то більше зростає трагічне напруження. Жадоба володіння землею спричиняє братовбивство. Мати викрикує в розпачі: “Ти боявся, що не дістанеш землі, й убив його” [1, с. 222], “Йому землі хотілося, і через те станув йому в дорозі Михайло! Рахіру треба годувати! Землі не стане!” [1, 282]. Івоніка “... дожив чогось страшного, чогось, що, відай, не мало понад собою страшнішого за землю” [1, с. 223].

Сава є винятком серед чесних і працьовитих українських односельців. Батькові видається, що він не цінує землі: “...він не любить землі. Дарма, що ходить по ній, що толочить її, дарма, що живе з неї, що носить вона його. Він і не буде шанувати її, як вона перейде в його руки” [1, с. 22]. Насправді це не так. Те ж зауважує Рахіра: “Але ти любиш землю, Сава!... – Ей, що там “любиш”! – відповів він роздрознено. – Що значить чоловік без землі?” [1, с. 86]. Сава насправді дуже сильно прив’язаний до

землі, лише цього не виявляє. Так вважає й Івоніка: “... казав так собі, лише з люті: “Я не потребую вашої землі!” Бо хто не потребував би її? Що він без неї варт?.. він уже інакше в поле вперед себе дивиться” [1, с. 156]. Сава міг відректися швидше від землі, ніж від кохання до Рахіри. “Він не хотів “ані крихти землі”, – се було вже найгірше” [1, с. 155]. Батько погрожує йому: “...коли не поправиться, не дістане від мене ні грудки землі. Все, кажу, дам Михайлові. Він се знає. І він знає, що чоловік без землі нічого не значить. Він се дуже добре знає” [1, с. 79]. Порада Михайла братові: “...приложив би, як ялося, руки до землі, яка його годує...” [1, с. 46].

Мрія Рахіри – стати господинею, бо саме через бідність сім’ї її зневажали в селі: “Вона була газдинею на Івонікових ґрунтах! Вона, Рахіра!” [1, с. 184]. Кохання має матеріальну зацікавленість: “Він хотів її, вона хотіла його, він мав дістати землю від родичів, а все інше майже не існувало для неї” [1, с. 185]. Щоб краща частка не дісталася Михайлові, Сава не хоче йти до війська: “Я там буду волочитися зо два-три роки з гвером, а за той час утрачу найліпшу землю. Мені лише про землю ходять, лише про землю” [1, с. 185].

Тривога, що залишиться без землі, а щонайгірше, вона дістанеться працьовитому братові, щоденно гризла Саву: “Почув себе наче відкинутим, наче без вартості й відчув, що не може бути без землі...” [1, с. 187]. Батько поставив перед вибором: “Рахіра або земля!” [1, 187]. Навіть поле ставило ту ж дилему. За відсутності Михайла був змушений більше працювати на землі, “коли був приневолений служити їй удвоє стільки, вона прикувала його до себе більше, як батько й мати” [1, с. 187]. Не судилося йому володіти землею і після вчиненого злочину. Батько відділив Саві половину хати, але не дав поля: “Тої чорної, пожаданої, дорогої землі, без якої йому годі було як слід прожити, в якій був би день і ніч грібав, життя своє добував, – її не давав він йому” [1, с. 179].

У романі “Земля” Е. Золя сила власницького інстинкту найяскравіше виражена в образі Бюто. Із заміжжям Франсуази пов’язане відокремлення її наділу, тоді як для Бюто краще втратити руку, ніж землю: “Autant lui couper un membre... mais la terre, une terre qu’il regardait comme la sienne, qu’il s’était juré de ne jamais rendre!” [10, с. 353]. Коли після смерті Франсуази її частка повертається до нього, він радіє: “Toute sa chair s’était mise à trembler de joie, comme au retour d’une femme désirée et qu’on a cru perdue. Un besoin immédiat de la revoir, dans la crainte folle que l’autre pouvait l’emporter, lui tourna la tête... C’était bien sa terre, et il retourna chez lui, chantonnant, comme ivre de l’avoir respirée” [10, с. 439]. Земля володіє його тілом і душею: “La terre, elle le tenait aux entrailles plus encore que la maison...” [10, с. 439]. Так визріває план знищення всіх, хто перешкоджає його єдиноосібному володінню цією землею, навіть вбивство німецького батька.

Життя і смерть завжди в безперервній боротьбі між собою, де кінець є початком та навпаки. Навесні відбувається похорон: Фуан закінчив свій земний шлях, повністю віддавши себе землі. Останній дарунок – тіло. “Il ne tiendrait pas grand place, il n’encumberait pas trop la terre, la vaste terre, dont l’unique passion l’avait brûlé jusqu’à fondre ses muscles” [10, с. 465].

Земля забирає і Михайла: “Він дуже над землею розшибався, тому вона раніше забрала його до себе!” [1, с. 247], – коментує Василь. Туга Марії за сином виявляється у традиційному українському голосінні: “Я не знаю, як мене земля носить... Він був

сонечком у моїй хаті. Нікого на волос не скривдив... Все, що мав, іде з ним у землю...” [1, с. 239]. Земля відбирає сина в батька, що дбав про неї ціле своє життя: “Бери його, – заскреготав крізь зуби, – бери і спряч. Праця і кров моя пішли в тебе, а тепер бери ж і його!” [1, с. 240]. Любов поєднується з ненавистю, трагедія розчарування набуває шекспірівської глибини. Припавши до неї, Івоніка просить: “...не дави, свята царице, господарика твого молодого, каменем не будь, пером будь...” [1, с. 240]. Щодо Сави односельці зауважують: “Але оцього буде вона пекти в ноги, що йому ніде місця не буде” [1, с. 241]. Традиційне українське порівняння батьків із землею на похороні Михайла: “...почорніли обоє, як та земля, що в неї уклали свою дитину” [1, с. 250].

Селянин виступає слабким, але водночас сильним у протистоянні із землею, що вимагає від нього повного посвячення і сили, і почуттів, навіть його життя. Усе змінюється: пори року, вигляд села, його мешканці, хазяї на землі, проте незмінним скарбом залишається сама земля. Справедливе зауваження Г. Хоткевича: “Земля, сей молах мільйонів людей, прикованих до неї, земля – творець і руйніватель, сліпа стихія, що ошасливлює і згнітає в одну хвилю, незаслужено і сліпо... виступає тут як жива істота. Се – сам мир, атмосфера, в котрій живуть і рухаються ніби свободні люди; і як широко повів пензлем автор, щоби показати нам сього колоса і його нерозривне павутиння” [7, с. 107–108]. Для Золя і для Кобилянської – це спосіб показати боротьбу землі та людини, їх взаємну залежність.

Обидва розглянуті романи ілюструють головну тему: екзальтація життєдайних сил землі та її незворушність до проблем людини, що викликають у селянина інстинктивну любов-прив’язаність до неї, наділяючи його величчю, незважаючи на злочини, які він скоює задля неї. Проте саме “Земля” Е. Золя набуває широкого узагальнення цієї теми. Конфлікт народжується навколо проблеми володіння землею – так чіткіше виступає пристрасть селянина, що витісняє з його серця всі інші людські почуття. Завдяки використанню землі як символу єдність частин роману посилюється, драматизм конфліктів загострюється, роман набуває епічного розмаху. Зібрані факти слугують для ілюстрації життя як вічного оновлення: народження із землі – смерть як повернення в землю – нове народження як продовження невідомого життєвого циклу.

Докладне вивчення підготовчої роботи до написання цього роману Е. Золя показує, що інтрига не організується самочинно. Все, що відбувається у творі, підпорядковане розкриттю зв’язку “людина – земля”. Роман “Земля” в деякому аспекті є трагедією (конфлікт між героєм та силами, котрим він протистоїть), а водночас епопеєю (герой у безмежності часу і простору для ілюстрації конкретної ідеї). Трагічність закладена в розв’язанні конфлікту після поділу землі Фуаном, зокрема в намаганні Бюто уникнути розчленування свого наділу після заміжжя Франсуази. Епічність виявляється в темі “любов селянина до землі”, що мотивує його вчинки та поведінку. Інтрига твору не надумана, вона закономірно випливає з характерів персонажів. Золя не належить до тих авторів, які повністю ховаються за своїм твором, віддаючи ініціативу фактам та їх подальшому розвитку. Г. Робер слушно зауважує: “Il ne semble jamais leur (aux faits) accorder l’autonomie; il préside constamment à leur ordonnance, non seulement par les indications qu’il tient à disperser ça et là pour annoncer la suite de sa tragédie, mais aussi en imposant aux chapitres et même aux parties dans lesquelles il les groupe, des contours

arrêtés et une unité très forte, qui les rend assez semblables aux scènes et aux actes d'un drame” [9, с. 338].

Е. Золя звеличує землю як джерело життя, вона – родючість і надія, а водночас і причина вічної боротьби за її пожадання між людьми. Серед страждань та злочинів Золя показує велич їхнього зусилля в боротьбі між Життям і Смертю, повільну та монотонну працю, потрібну для продовження вічного циклу життя. Головною дійовою особою залишається Земля. “La terre, la vraie domine et emplit le volume, toujours présente. Et surtout son impassibilité, son indifférence pour l'individu: toute pour la vie, qu'elle entretient. La naissance, la mort, ce sont des états, des mots; elle ne fait que de la vie, allant à un but inconnu. Les insectes qui vivent d'elle, qu'elle laisse faire pour le grand but. Cela me sera donné par l'enfouissement du vieux et un semeur dans le champ voisin: le cadavre, la semence, c'est de la germination pour le printemps” [цит. за 9, с. 168].

Концепція землі О. Кобилянської пройнята настроєм пантеїзму: єдність селянина та землі є основою українських уявлень про життя і смерть. Патріархальний світ Федорчуків обертається навколо їхньої землі. Селянська психологія українців розкрита багатогранно й глибоко. Земля роз'єднує людей і спричиняє між ними жорстоку боротьбу за неї, зокрема членів однієї родини. Письменниця правдиво показала українського землероба: селянський егоїзм, жадібність, часом черствість і байдужість до чужого горя поєднуються з добрим серцем та шляхетністю. Земля – це також любов і прокляття героїв. Через неї вони переживають моральні та фізичні муки, а також творять антагоністичні пари: Бюто – Франсуаза, Фуан – сини, Ліза – Франсуаза, Бюто– Жан (в Е. Золя), Сава – Михайло, Івоніка – Сава (в О. Кобилянської).

Порівнявши класичні зразки французької та української літератур, що розглядають проблему “земля – людина”, виявляємо багато спільного в функціонуванні символу землі в обох творах. Це усталений патріархальний світ села, де основною вартістю є земля, а вже потім селянин (розорений Фуан, фермер Урдекен, Анна, сім'я Рахіри). Це своєрідний мікросвіт, що живе за природним циклом: земля – людина – земля, тобто народження і смерть є закономірністю життя (смерть Фуана чи Михайла). Конфлікт романів спричинений поділом землі (Фуан – діти, Івоніка – сини). Патріархальний ідеал (пошана до батька та любов до землі) руйнується. Це спричинене прагненням володіти тим, чим смертна людина володіти не може. Призначення селянина – працювати на землі й задля землі (Івоніка, Михайло, Марія), інакше людина, що не любить землі та не працює на ній, є “чужинним елементом” для інших селян (Ісус Христос, Жан Маккар, Сава). Вони швидше можуть зрозуміти прагнення володіти якомога більшою кількістю землі (Бюто, Сава, Рахіра), чи навіть вбивство, цим спричинене (Бюто і Ліза – батько Фуан, Сава – брат Михайло). Селянин – творець нового життя із землі, але тільки слабка мурашка, виконавець вищої волі. Вона і мати, і примхлива коханка (зокрема в натуралістичних описах Золя). Земля виступає поліфункціональним символом, визначаючи долю і поведінку героїв Е. Золя та О. Кобилянської. Земля є мірилом речей у реальності обох романів, надаючи селянинові повноти буття.

1. Кобилянська О. Ю. Земля // Твори: У 2 т. К., 1983. Т. 2. 2. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. Т. 5. Листи. 234. До О.Кобилянської. К., 1974. 3. Луців Л. О. Кобилянська. В 100-ліття її народження. Нью-Йорк,

1965. 4. *Панчук Е.* Гірська орлиця: Спогади. Ужгород, 1976. 5. *Пузиков А.* Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М., 1976. 6. *Филипович П. П.* “Земля” Ольги Кобилянської // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. К., 1991. 7. *Хоткевич Г.* “Земля”. Повість О. Кобилянської. (Критична оцінка) // О. Кобилянська в критиці і спогадах: Збірник. К., 1963. 8. *Ripoll R.* Commentaires // Zola E. La Terre. Paris, 1984. 9. *Robert G.* La terre d'E.Zola. Étude historique et critique. Paris, 1952. 10. *Zola E.* La Terre. Paris, 1984.

THE SYMBOL OF LAND IN “LA TERRE” BY E.ZOLA AND “THE LAND” BY O. KOBYLIANSKA. A COMPARATIVE STUDY

Iryna Kushnir

The Ivan Franko National University in Lviv

A study of the symbol of land and its functioning in the textual space of the masterpiece rural novels “The Land” by O. Kobylanska and “La Terre” by E. Zola in the Ukrainian and French fiction aims at defining the peculiarities of its perception by the two authors who represent different mentalities. Land is shown to form a system of the peasant’s values in both novels. For both Kobylanska and Zola it is a means of depicting the struggle and interdependence. “La Terre” by E. Zola shows a specific view on this problem in the late 19th century naturalist tradition while “The Land” by Kobylanska has a romantic tendency, it is the projection of the 19th century Ukrainian rural life. The symbol of *land* is shown to be the main factor of the peasants’ destiny. The tragedy of fratricide depicted in Kobylanska’s novel is triggered off by the peasants’ desire to possess land. At the same time the author attempted to deeply penetrate into the Ukrainian peasant’s soul. In Zola’s novel land acquires symbolic overtones turning from the foundation of human existence into the eternal beginning of life.

Key words: individual author’s manner, theme commonness, symbol of land.

УДК 821.111“19”-31.09 Дж. Фаулз

ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ ДАТУВАННЯ У КОНТЕКСТІ РОМАНУ ДЖОНА ФАУЛЗА “ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА”

Оксана Левицька

*Українська академія друкарства,
e-mail: lewoks@rambler.ru*

Стаття присвячена різним формам та функціям датування у романі сучасного англійського письменника Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта”. Велика кількість датувань у романі свідчить і про важливість сприйняття сюжетних колізій та образів персонажів у контексті конкретно-історичного часу, і про певний прийом постмодерністської гри, пов’язаної з іронічним вживанням датувань, перенасиченням художнього тексту датами та пародіюванням. Сюжетний час у романі Фаулза має різні форми датувань – від прямого (календарного) датування (роком, числом, місяцем) – до непрямого датування (віком персонажів, іншими сюжетними чи історичними подіями тощо).

Важливу роль у романі відіграє позасюжетне датування, яке автор подав у коментарях і яке відсилає читача до історичних документів, художніх творів, нарисів, соціологічних досліджень, датованих і вікторіанською епохою, і ХХ століттям.

Ключові слова: дата, датування, сюжетний час, позасюжетне датування, Фаулз, “Жінка французького лейтенанта”.

Роман Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта” зацікавить читачів і дослідників прийомами введення у твір часових елементів, зокрема датування. Роман побудований так, що сюжетний час, датований 1867–1869 роками, має постійні культурно-історичні паралелі з епохою вікторіанства і з авторським часом. Тобто роман має два пласти соціально-історичного часу, кожен з яких у своїй структурі має відповідну систему датувань.

Вибір часу, у якому розвивається сюжетна лінія, не випадковий. Це доводить історичний коментар, який постійно супроводжує сюжетну оповідь. За визначенням дослідника з історії Англії Дж. Тревельяна, епоха вікторіанства мала два періоди: перший – 1832–1867 і другий – 1865–1901 роки [Див.: 2]. Тому 1867 рік, до якого звертається Фаулз, є переломним – він символізує зміни соціального і світоглядного характеру.

У цьому контексті часова організація роману – одна з ключових для його розуміння. Це доводить у своєму дослідженні й С. Павличко, зазначаючи: “Дія починається в березні 1867 р., через вісім років після того, як вийшла книжка Чарлза Дарвіна “Походження видів”, і за шість місяців до того, як Маркс видав перший том “Капіталу”. Часові рамки підкреслюються неодноразово і, здається, для того, щоб дати нам зрозуміти – автор прагне показати нам злам свідомості, який відбувається за благопристойним фасадом вікторіанства. Але ця чіткість в окресленні часу не абсолютна. У романі іс-

нує ще один пласт дійсності. Це – сучасність, що розглядається з погляду столітньої перспективи, яка робить її водночас складнішою і точнішою...” [1, с. 376–377].

У контексті роману є різні типи датувань, класифікація яких впливає зі структури твору. Виходячи з того, що головну роль у творі відіграє сюжетна канва, звернімося до сюжетного датування, яке є формою внутрішньотекстового датування і фіксує час розвитку сюжетної лінії.

Відлік сюжетного часу роману розпочинається 26 березня 1867 року, а закінчується 31 травня 1869 року, отже, триває понад два роки. Сюжетна розповідь у романі хронологічно чітко витримана із зазначенням дня, місяця, року подій.

У першому розділі роману тричі вказано рік (1867), цей рік є точкою відліку сюжетного часу (тобто стартовим часом), та вказано місяць (кінець березня). Повне датування ми дізнаємося лише у п'ятому розділі – це 26 березня 1867 року. Неодноразове нагадування автором стартового сюжетного часу наголошує важливість соціально-історичного контексту для розвитку подій та усієї концепції роману.

На початку твору, у перших шістнадцяти розділах, вказання дня сюжетних подій є визначальним, у подальших частинах воно відходить на другий план. Там, де важливо простежити розвиток характерів чи зав'язку конфлікту, події розвиваються сповільнено. Сюжетний час упродовж перших семи днів розвивається доволі повільно, але насичений подіями: автор використовує особливий прийом синхронного зображення подій, які відбуваються в один час, але з різними персонажами і в різних просторових координатах. До прикладу: від однієї часової точки (29 березня) простежується розгалуження на кілька сюжетних епізодів, пов'язаних з різними персонажами твору, кожен з яких існує самостійно і майже не залежить один від одного. Відповідно кожен з цих розділів також має майже аналогічну форму вказання часу: того ранку, приблизно в той самий час, того ж дня тощо.

Із розвитком сюжету зростає темп розвитку подій, датування йде уже не за днями календаря, автор вказує той проміжок часу, який пройшов, опускає цілі місяці, а то й роки, переносячи події спочатку на два дні вперед, на п'ять, на тиждень, на двадцять місяців. Утім у кожному перенесенні подій на той чи інший час Фаулз зберігає датування. Отже, створюються сюжетні пустоти (термін *С. Скварчинської* [3]), які або не заповнені подіями, або Фаулз не надає їм значення і не вводить їх до роману. Наведімо кілька прикладів: “Протягом наступних п'яти днів жодних особливих подій не відбулося” [4, с. 112]; “А зараз перенесемося на двадцять місяців вперед – на початок лютого 1969 року” [4, с. 400].

Точка відліку часу в романі постійно рухається. Спочатку це 26 березня, дата першої зустрічі головних героїв Сари Вудраф і Чарлза Смітсона, згодом – відлік ведеться від наступної їхньої зустрічі у лісі 29 березня: “Наступного ранку після тієї зустрічі” [4, с. 102].

Вказання часу в романі відіграє важливу роль у розвитку характерів персонажів та в розвитку сюжету. У перших розділах роману автор збирає усі сюжетні лінії в один “жмуток”, користуючись ретроспекцією, відтворює важливі життєві колізії кожного персонажа на момент початку романної оповіді, тобто на кінець березня 1867 року, показуючи так еволюцію їхніх характерів. Кожному з героїв дано час, у минулому чи

майбутньому, на роздуми, дії – так званий час випробувань. Цей час зазначає автор і має деякі обмеження та різну тривалість. У ситуації Сари Вудраф події, які передували в минулому, пов'язані із зустріччю з французьким лейтенантом, від якої і починається “падіння”, що заплямувало її репутацію. Час цієї зустрічі можна з'ясувати, адже навесні 1866 року про подію, коли розбився корабель, і Сара почала доглядати французького лейтенанта, згадує священник, як подію “минулого грудня” [4, с. 37]. Тобто до дати, яка згадується на початку роману, минув понад рік – це час, який сформував певні мотиви поведінки героїні й безпосередньо пов'язаний із розвитком сюжету. Дата закінчення роману (його другої кінцівки) – за два роки, які також змінюють модель поведінки і характер героїні.

На прикладі сюжетної лінії Ернестіна–Чарлз часові рамки значно вужчі – на 26 березня 1867 року ситуація була такою: знайомство Чарлза з Ернестіною відбулося у листопаді “минулого року” і згодом “у день заручин Ернестіна вписала всі дні за місяцями – два місяці минуло, залишилось приблизно 90 днів” [4, с. 35]. Очевидно саме ці 90 днів дані Чарлзові Смітсону для вибору: закінчити своє життя з перспективою стати партнером містера Фрімена і зайнятися ненависною йому комерцією, як це йому пропонує батько нареченої, або зупинити цей час і скерувати його плин в інше річище, обрати незалежність, свободу вибору, вирватись за межі умовностей і обов'язку, накладених вікторіанським суспільством. Щоправда, Чарлзові також дано час на роздуми – “рік або два” [4, с. 276] після одруження. У Чарлза це викликало паралель зі становищем Ісуса з Назарета, спокушуваного сатаною: “У пустелі він також мав певний час на роздуми, щоб сатана міг легше його спокусити” [4, с. 277]. У будь-якому разі Чарлз має зробити вибір вчасно. І перший, і другий варіант вибору є в романі.

Ще однією особливістю датувань у романі є їхнє використання автором для характеристики персонажів. А в окремих випадках датування є майже єдиною і визначальною характеристикою героїв. Зокрема, характеризуючи образ батька Чарлза, Фаулз зробив це одним реченням: “жив так, ніби народився не 1802 року, а 1702 року... жив переважно для задоволення, ... а 1856 року від них і помер” [3, с. 19].

Характер персонажів роману зумовлений часом їхнього народження, тому автор вказує на цю характеристику прямим називанням року народження, що визначає належність до певного покоління: таке узагальнення у романі має образ лікаря Грогана, який “народився 1801 року”, а отже, є ровесником XIX століття і місіс Трентер, якій саме виповнилося 60 років. Зображуючи образ Ернестіни Фрімен, як типової представниці вікторіанського покоління, автор вказує і рік народження, і її вік на початку роману, і рік смерті, що важливо, оскільки вона побачила кінець вікторіанської епохи та її наслідки.

Образ Чарлза Смітсона має кілька послань, вказаних роком, у різних контекстах і з різним значенням: “Чарлз вірця 1267 року характеризується новомодними французькими поняттями про цнотливість і ходінням за святими Граалями, Чарлз 1867 року – ненавистю до комерції, і Чарлз наших днів – учений-кібернетик, який залишиться глухим до обурених гуманітаріїв, тонких натур, які починають усвідомлювати свою непотрібність” [3, с. 285].

Обігруючи образ слуги Сема, автор порівнює його з героєм “Посмертних записок Піквікського клубу” Ч. Дікенса, використовуючи для цього датування роком: “...різ-

ниця між Семом Воллером та Семом Ферроу (тобто між 1836 і 1867 роками) була ось у чому: перший був щасливий своєю роллю, інший терпів її” [4, с. 47–48].

Проте образ головної героїні роману, Сари Вудраф, позбавлений таких датувальних. Її вік вирахувати практично неможливо. Автор не вказує ні дати народження, ні важливих подій у її минулому житті. Вік Сари – від двадцяти п’яти до тридцяти п’яти років і будується лише на суб’єктивних враженнях інших персонажів. Спочатку священник називає вік героїні (тридцять років або більше), згодом для місіс Поултні вона здавалась підозріло молодою (на вигляд років двадцяти п’яти), а в кінці роману, за два роки, вона здається головному героєві навіть молодшою на два роки, а не старшою.

Про Сару Вудраф ми знаємо лише, що її митарства розпочалися давно, після повернення з пансіону у вісімнадцять років, коли вона не виправдала сподівань батька і була “викинута” зі свого середовища; що її батько збанкрутував чотири роки тому; що рівно рік (з весни 1866 року) Сара служила в місіс Поултні. Образ Сари також не знайшов у Джона Фаулза певних зіставлень з конкретними часовими паралелями, як це було при моделюванні образу Сема, Чарлза, Ернестіні та інших героїв, натомість ми маємо дуже загально окреслений час: “Я не можу сказати, ким вона стала б у наш час, але впевнений, що в давніші часи вона стала б або святою, або коханкою імператора” [4, с. 62].

У романі Дж. Фаулза є також датування, яке не має прямого стосунку до сюжетної канви, а відіграє роль контексту історичного, соціального, наукового, культурного характеру. У структурі роману таке датування позасюжетне. Авторські коментарі подані у творі з посиланням на конкретно означений час, датований роком, а в окремих випадках – числом і місяцем. Слід сказати, що контекст, поданий автором у творі, створює враження культурно-історичного нариса про вікторіанську епоху з використанням документів, наукових даних тощо.

Автор доводить думку про залежність різних аспектів життя людини від часу її існування, точніше, про взаємозалежність одного й іншого.

У соціально-історичному часовому контексті датою відліку часу в романі автор називає 30 березня 1867 року і рухається до авторської сучасності. Цей контекст творять також ретроспективні звернення до історичного минулого: Середні віки, Відродження, євангельські часи тощо.

Отже, часові рамки роману, на відміну від сюжетних, відкриті, необмежені якись часовим відтинком чи навіть епохою.

Джон Фаулз – блискучий знавець часу, про який він пише, а “вікторіанський сюжет” тісно пов’язаний з датуванням історичних подій, реформ, культурних тенденцій тощо. Ці знання не дають змоги йому порушити історичної правди, навіть, якщо, як пише автор, йому “хотілося б” з певних сюжетних міркувань чи з естетичною метою щось змінити. В одному з розділів роману він пише про це так: “Мені б хотілося показати молоду жінку з дитячою Аляскою, але не можу, тому що дитячі Аляски будуть використовуватися лише через десятиліття” [4, с. 400].

Про що б не писав автор: про моральні цінності, про шлюб, про науку, політику чи манеру поведінки, про моду чи філософію, релігію тощо, він завжди подає посилання

на час. Цей контекст датований або 60-ми роками XIX ст., або XX століттям. Тобто розуміння будь-якого явища, зокрема зображених у романі подій, повинно сприйматися у культурно-історичному контексті.

Авторський коментар постійно супроводжується датуванням. У цьому контексті простежується паралельність двох часових планів – часу вікторіанського і часу авторського, – які у творі мають доволі стандартну формулу називання часу: 1867 року, у ті часи, у ті дні, у вікторіанську епоху, сьогодні, у наші дні, XX століття, 1967 року, 1969 року тощо. Будь-яка інформація, до якої апелює автор, існує у конкретному часо-просторі.

Коментарі спрямовані на усю вікторіанську епоху, на кожне її десятиліття окремо, на кожен сферу життєдіяльності людини, але в контексті конкретного часо-простору, тому постійно супроводжуються посиланнями на конкретний час: “Ось що писав 1867 року Джеймс Фрезер...”, або наводить цитати сучасників: “Послухаймо свідчення жінки, яка народилася 1883 року і досі живе...” [4, с. 262]. Усі коментарі підтверджуються історичними подіями, фактами.

У структурі роману є ще один вид датування – це датування епіграфів, узятих автором до кожного розділу роману (часто таких епіграфів може бути два). Майже всі епіграфи датовані роком, що дає підстави говорити про взаємозв’язок їх змісту, часу їх створення і сюжету роману.

Спробуймо схарактеризувати цю форму датування як позатекстове, оскільки воно стоїть дещо окремо у структурі роману від сюжетного датування та датування в авторських коментарях.

Датування епіграфів має конкретні хронологічні рамки: тексти, взяті як епіграфи до усіх розділів роману, датовані 1840–1870 роками, (за кількома винятками). Цілком очевидно, що вказуючи дату написання літературного твору, соціологічного дослідження, нарису, наукової праці, автор налаштовує читача на розуміння тексту в історичному контексті. Тобто епіграфи несуть не лише змістове, а й часове навантаження, вказанням року їх написання.

Функції такого датування – відсилання до конкретних документів епохи. Навіть не зупиняючись на взаємозв’язку змісту епіграфів і тексту роману, можна все ж стверджувати, що їхнє датування надзвичайно важливе для розуміння змісту твору, особливо, якщо говорити про використання в епіграфах цитат із “Капіталу” К. Маркса (1867) чи “Походження видів” Ч. Дарвіна (1859), а також із художніх творів, датованих 50-ми роками, Теннісона й Арнольда.

Розглядаючи часову організацію роману “Жінка французького лейтенанта” слід зосередити увагу на формах датування – від прямого (календарного) датування (роком, числом, місяцем) – до непрямого датування (віком персонажів, іншими сюжетними чи історичними подіями тощо).

Найуживанішою формою датування у романі є датування роком. До прикладу – 1867 рік, протягом якого відбуваються основні події в романі, вказується понад двадцять разів, а датування епіграфів подано тільки роком.

Форми датування безпосередньо залежать від їх виду, тобто основна відмінність полягає між сюжетним датуванням і позасюжетним.

До того ж форми сюжетного датування у романі “Жінка французького лейтенанта” різноманітні. У сюжеті роману часто використовується пряме датування – автор називає, повторює, або нагадує календарну дату: “пам’ятайте дату цього вечора: 6 квітня 1867 року” [4, с. 115], “кінець березня 1867 року” [4, с. 9], “30 квітня 1867 року” [4, с. 114].

Досить поширеною формою датування романного часу є непряме датування, воно також має різні форми. Одним із цікавих прийомів непрямого датування є датування сюжетного часу історичними подіями. Автор вказує дату тієї чи тієї сюжетної події через відому історичну подію, час якої або загальновідомий, або його можна встановити: “Ернестіна померла того дня, коли Гітлер увірвався до Польщі” (ця дата загальновідома – 1 вересня 1939 року) [4, с. 33]. Цікаво, що ці дві події у творі не мають спільного знаменника, окрім однієї дати календаря. Таке датування у творі використовується досить часто.

У романі є також подвійне датування: автор спочатку вказує дату 6 квітня 1867 р., потім відсилає читача на тиждень раніше, а лише згодом називає дату, яка є ключовою у романі – 30 березня 1867 року – саме цією датою “ми можемо датувати початок емансипації в Англії” [4, с. 115]. Таке подвійне вказування часу вжите у прямій та опосередкованій формі.

Подвійне датування автор використовує і як спроба нагадати про час: “ця значна подія мала місце весною 1867 року, рівно за рік до того, про який я пишу” [4, с. 26]. Автор може двічі в одному абзаці вказувати на час, про який пише: розпочинаючи розділ 36 з посиланням на час “Ексетер сто років тому у своєму розвитку відставав від столиці більше ніж сьогодні...”, у наступному реченні вже вкотре в романі вказує точний рік “Було б перебільшенням сказати, що 1867 року...” [4, с. 265].

Цікавими є форми датування, які використані в авторських коментарях. Вони також різноманітні за формою та змістом. Найбільш вживаною формою датування, яке використовується у коментарях, є пряме датування: вказанням року, інколи десятиліття, рідше – століття.

Утім у коментарях використовується і форма непрямого датування, зокрема автор часто її вживає, проводячи паралелі з ХХ століттям. Для прикладу: “Я живу у вік Алена Роб-Грійє і Ролана Барта” [4, с. 97]. Автор часто подає датування 1967 року, звертаючись до опосередкованих форм “сьогодні”, “рік, коли я пишу” тощо.

У романі автор звертається до датування певної суспільно-історичної епохи, називаючи десятиліття. Так він звертається до п’ятдесятих, шістдесятих років ХІХ століття: “Зі всіх десятиліть ХІХ століття розумна людина вибрала б для своєї молодості 50-ті роки ХІХ століття” [4, с. 17], або “60-ті були, без сумніву, епохою розквіту” [4, с. 18].

Аналізуючи датування в романі Джона Фаулза, виникає потреба визначити також і функції, яких вони набувають у творі. Для цього слід врахувати, що роман написаний з використанням традицій вікторіанського роману та з виразними ознаками постмодерністської поетики.

Датування подій виконує у романі передусім функцію зіставлення часів, оскільки в романі паралельно співіснують два часові плани з різницею рівно сто років. Про цю часову дистанцію автор нагадує читачеві впродовж усього роману, акцентуючи також на сприйнятті твору з погляду зазначеного часу.

Паралелі між 1867–1869 та 1967–1969 роками різні: суспільні, історичні, моральні тощо, але всі вони чітко визначені часовими рамками (проте можуть датуватися і конкретним роком, і цілою епохою, що триває століття).

Однією з функцій датування, яку можна простежити в романі, є прагнення автора поєднати час художній (сюжетний) і час реальний (історичний), щоб показати взаємозв'язок характерів персонажів роману, їхній світогляд та поведінку з соціально-історичними подіями. Вказування року в сюжеті твору виконує функцію зв'язку з реально-історичною дійсністю.

Цікавим за змістом і за формою є приклад такої часової паралелі художнього та історичного часу, використаний автором у романі: у той час, коли головний герой, Чарлз Смітсон, розмірковуючи над власним життям, ставить собі складні запитання, автор пише, що він "...уявлення не мав про бородатого німецького єврея, який того самого березневого дня працював за бібліотечним столом Британського музею, і працям якого <...> судилось мати такий великий вплив на усю майбутню історію людства". І "всього лише через півроку після описуваних подій, в Гамбурзі вийде у світ перший том "Капіталу" [4, с. 18].

Один із розділів роману майже повністю присвячений історії французького лейтенанта Ла Ронсьєра, з яким Чарлз майже ототожнював себе, переживаючи такі ж страждання. Певну спільність між ними автор також виявляє з датувань: "У той самий день, коли цей справжній французький лейтенант був засуджений, Чарлз народився на світ" [4, с. 270].

За допомогою датувань Фаулз також зіставляє приватне та історичне, взаємозалежність одного від іншого, будуючи свою концепцію законів розвитку особистості та суспільства. Причому авторський акцент у романі поставлено на приватному, одиничному, що дає змогу простежити саму природу людини, зміни світогляду та мотивації її поведінки.

Датування у романі виконує також функцію іронії. Закінчуючи один із фіналів роману (а їх у романі три), а саме вікторіанський фінал, який сам собою викликає іронію і в автора, і в читача, Фаулз підкреслює це й датуванням: "Чарлз пережив дружину на ціле десятиліття..." [4, с. 25]. Якщо згадати, що рік народження Чарлза – 1835 і 1867 року йому виповнилося тридцять два роки, а також, що він старший від Ернестіни на одинадцять років, а вона померла 1939 року, то, вирішуючи просту математичну задачу, він переживе своє сточотирнадцятиліття.

У наступному розділі автор сам коментує попередній епізод: "мабуть ви побачили у попередніх главах певну відірваність та неузгодженість <...> хоча б таку дрібницю, що я подарував йому надзвичайно довгий вік... мало не століття з чвертю" [4, с. 327].

Іронічно в романі сприймається також велика кількість датувань, деколи навіть переважаність романної оповіді датами, роками, які часто мають немотивоване вживання. В окремих випадках датування і є авторською іронією, спрямованою на вікторіанську літературну традицію.

Окремо слід згадати про емоційне навантаження датувань, яке вони виконують у тексті та про їх емоційне сприйняття читачем; а також про датування як форму гри, властивої постмодернізму, на різних рівнях побудови тексту та його сприймання.

Отже, у романі “Жінка французького лейтенанта” Джон Фаулз використовує різні форми датування – вказування року, яке виконує функцію зв’язку із зовнішнім світом, непряме датування – через історичні події, натяки, вказання некалендарних деталей, датування однієї події іншою тощо, які є поліфункціональними в романі. Час сюжетний та реальний, зображені у творі, беруть відлік в одній точці та розвиваються самостійно, перетинаючись за допомогою датувань, завдяки чому стають єдиним епічним часом у романі, роблять роман книгою, яка розкриває певні суспільно-історичні закони та людські характери.

1. Павличко С. Д. Джон Фаулз. Життя як магичний театр // Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті. К., 2001. 2. Тревельян Дж. М. Социальная история Англии. М., 1959. 3. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa, 1954. 4. Fowles John. The French Lieutenant’s Woman. Vintage, 1996.

FORMS AND FUNCTIONS OF DATING IN THE CONTEXT OF JOHN FOWLES’S NOVEL “THE FRENCH LIEUTENANT’S WOMAN”

Oksana Levytska

The Ukrainian Academy of Printing

The article deals with various forms and functions of dating in the novel of a contemporary British author John Fowles. A great number of dates given in the novel demonstrates both their importance for the perception of the plot and characters in the context of a specific historical time and a certain way of the post-modernist play connected with the ironical application of dates and even the excessive use of dates and parodies in the text. The time pattern in Fowles’s novel has various forms of dating: from direct calendar dating (year, month, etc.) to indirect dating (the age of characters and historical events in the plot). In this connection worthy of attention seems to be examples of dating above the novel’s plot given by the author in the comments. This dating refers the reader to some historical documents, fiction, essays, sociological studies of both the Victorian epoch and the 20th century.

Key words: date, dating, dates’ pattern, above the plot dating, Fowles, “The French Lieutenant’s Woman”.

УДК 821.112.2(436)“18/19”-3.09 Ф. Кафка

ЕЛІПТИЧНА ПРИРОДА ТЕКСТУ ФРАНЦА КАФКИ (НА ПРИКЛАДІ “ПРОЦЕСУ”)

Василь Лозинський

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: lozynski79@hotmail.com*

Деконструктивістське прочитання “Процесу” Франца Кафки дає змогу висвітлити особливу рису цього тексту – еліптичність (“невидиму нестачу”), яка передбачає метафоричність, самореференційність, повторюваність, відмінюваність (*différance*) та виявляється у літературній формі парадоксальної притчі. Завдяки цій властивості тексту деконструюються бінарні опозиції “присутність – відсутність”, “внутрішнє – зовнішнє”, “фрагмент – цілість”. Еліптична природа тексту Ф. Кафки вичерпує літературну теорію та практично унеможливує опис повної або послідовної системи значень, позаяк вони завжди змінюються. Інтерпретатор, однак, має змогу знову і знову повертатися до щойно прочитаного, шукаючи замовчування, конфлікти та розколи, відкриваючи цю “невидиму нестачу” й наповнюючи її щораз новим смислом.

Ключові слова: еліптичність, деконструкція, парадоксальна притча, відмінюваність (*différance*), метафоричність, повторюваність, самореференційність, бінарні опозиції.

*“Його твори треба читати доти, доки ми ще думаємо,
говоримо та читаємо нашою мовою”*

Клаус Манн

Творчість австрійського письменника Франца Кафки вражає своєю невимовною проникливістю й напруженістю, а її калейдоскопічність не перестає привертати до себе уваги літературних дослідників. Деконструктивістська перспектива, зокрема, дає змогу висвітлити нові аспекти своєрідності його творів, що проблематизують та часто вичерпують саму літературну теорію. Такий спосіб прочитання прагне встановити деякі риси письма Ф. Кафки, які важко піддаються вираженню в класичному логосі, й закладає безперервну гру значень, що унеможливує однозначну інтерпретацію. Дослідження Ф. Кафки в цьому напрямі (це передовсім праці Дериди, Гібеля, Дельоза та Гватарі) критикують однобічні релігійно-теологічні, психоаналітичні, соціально-історичні та екзистенціальні інтерпретації його текстів, зрештою, всі ті способи прочитання, що виходять з універсальності герменевтики. Напруженість тексту Ф. Кафки, що виражається, з погляду деконструктивізму, в метафоричності, відмінюваності (*différance*), повторюваності, самореференційності, лаконічності, динамічності, а також виявляється через його притчевий і парадоксальний характер, піддається продуктивному переосмисленню за допомогою концепту еліпса та еліптичності як особливих властивостей тексту.

Еліпс, фігура упушення та замовчування, графічно – недосконале коло, є достатньо дослідженим поняттям текстуального аналізу, що в риториці та стилістиці позначає брак у мовленні або тексті тієї чи тієї мовної одиниці, зрозумілої з контексту, структурну неповноту синтаксичної конструкції, у наратології – упушення деяких подій оповіді, особливо жанру детективу характерне еліптичне приховування інформації. *Еліптичність* як найвищий ступінь абстракції поняття еліпсу не стосуватиметься, втім, у цьому випадку жодної з цих ланок аналізу тексту зокрема. Основне, що пов’язує текст Ф. Кафки з поняттям еліпсу, виявляється у значенні “невидимої нестачі”. У “Структурному аналізі тексту” Тітцманн розрізняє різні види значущої “нестачі чогось”, яку читач розкриває в інтерпретації та конституюванні смислу тексту. Один із випадків стосується так званих “навмисних недотримань панівних інтерпретацій дійсності” (як приклад автор наводить твори Ф. Кафки). Це впадає у вічі, з погляду дослідника, не одразу та вимагає “...докладнішого пояснення, а саме тим докладнішого, що більш прихованими чи що більш залежними від базових знань про ці норми будуть зв’язки між елементами тексту, або між текстом і позатекстуальністю. Межі, в яких розмова про значущу відсутність стає непевною, надалі невиразні. Щойно можна буде виявити менш очевидні зв’язки, доконечною стане докладніша аргументація, щоб взагалі з’ясувати, чи є прогалина. Кожна ризикована інтерпретація сягає в незвідане, та якщо вона вдається, то висвітлює зв’язки, яких до того ніхто не помітив та не сформулював, присутність яких, проте, згодом схильні визнавати багато критиків. Кожна нова орієнтація формулювання проблеми описує нові поля співвіднесення, що з психоаналітичної, інтертекстуальної, деконструктивістської і т. п. перспективи відкривається велика кількість нових, логічних зв’язків” [7, с. 533].

Цей структурний опис рецепції деякою мірою окреслює той найвищий ступінь абстрактності еліпсу, про який більше відомо з есе “Еліпс” Жака Дериди, присвяченого “Поверненню книжки” Едмона Жабеса (есе увійшло до книги “Письмо та відмінність”): відсутній, упущений, замовчуваний елемент повторюється та дублюється елементом присутнім. Еліптичність, отже, деконструюється (а саме її бінарна опозиція “присутність – відсутність”), вона “вписана”, за Деридою, в текст і несе імпульс “подвійної дії” вписування та стирання смислу, що філософ називає “поверненням до книги, яке нас у ній не закріє”:

“Після того, як коло обертається, як об’єм обмотується навколо себе, як книжка повторюється, її тотожність собі самій набуває непомітної відмінності, яка дає нам змогу ефективно, строго, тобто потай, вийти із закриття. Подвоюючи закриття книжки, її роздвоюють” [1, с. 593].

Під “книжкою” Дериди розуміє письмо, текст, що є багатозначною тотожністю самого себе, яка є причиною його закриття, наслідуючи її, тобто повертаючись до книжки, подвоюючи та повторюючи її закриття, надаючи текстові відмінності та неоднозначності, ми уникаємо замкненості та закриття, проілюструвавши його, цим виразивши його ним же ж. Дериди так пояснює еліптичність такого повернення:

“У такому розумінні повернення до книжки за своєю суттю еліптичне. Чогось невидимого бракує в граматиці цього повторення. Оскільки ця нестача невидима і невизначена, оскільки вона подвоює й досконало присвячує книжку, проходить через усі

точки її кола, то нічого не зворухнулося. А проте весь смисл змінився внаслідок цієї нестачі. Повторена та сама лінія вже не та сама, петля вже більше не має того самого початку, *початок відіграв свою роль*” [1, с. 593].

Про таке “повернення до книжки” та про “еліптичність” можна говорити на підставі роману Франца Кафки “Процес”. З цього погляду, видається недоречним обгрунтовувати екзистенційне значення писання для Ф. Кафки біографічними фактами, бо достатньо буде навести ці зовсім явні місця із “Процесу”, в яких, як твердить дослідник і редактор критичного видання творів Ф. Кафки Малколм Песлей: “Процес Йозефа К. у своєму розвитку в загадковий спосіб пов’язаний із процесом виникнення тексту та твору. Обидва процеси, так би мовити, взаємозумовлюються, а в деяких місцях навіть видається, що вони неправдоподібно поєднані” [6, с. 22]. Як у: “Невже про мене говоритимуть”, – каже К. на шляху до страти, – “що на початку процесу хочу його закінчити, а тепер у його кінці хочу його розпочати?” [3, с. 241–242].

Відомо, що за винятком “Вироку”, написаного за одну безсонну ніч “на одному подиху”, Ф. Кафка мав загалом негативний досвід лінійного писання. “Процес” він писав по-новому, у невластивій для нього манері. Про це свідчить реконструкція первинної послідовності сторінок великоформатних зошитів манускрипту, яку здійснив М. Песлей на основі дослідження водяних знаків, місць відриву і т. п. як показує реконструкція первинної послідовності, на новий, до того не характерний йому манер. Ф. Кафка буде спочатку стале обрамлення, записуючи наперед перший розділ (“Арешт”) та кінцівку (“Кінець”), що суперечило його основній zasadі: “Потрібно писати, як у темному тунелі, не знаючи, як фігури розвиватимуться далі” [6, с. 18]. (Цей факт циклічності простежується ще й у не випадковому збігу: процес над протагоністом Йозефом К. триває рік, бо арештовують його в день 30-х уродин, а страчують в переддень 31-х). Таємна паралель деколи ставала надто очевидною і змушувала Кафку до коректур, скажімо як у місці:

“Що за дні були в нього попереду! Чи знайде він дорогу, що крізь усе приведе його до щасливого кінця? Хіба дбайливий захист – усе решта було ж безглуздом – хіба не означав дбайливий захист водночас необхідність максимально закритись від усього іншого? Чи він щасливо вистоїть? А як йому вдасться зробити це в банку? Мова йшла не лише про подання, для якого можливо й вистарчила відпустка, правда прохати про неї власне тепер було б великою відвагою, мова йшла (в рукописі: “йде”) про цілий процес, тривалість (в рукописі закреслено “обсяг”) якого була безконечною” [3, с. 139–140].

Такі дотичності, як підсумовує Песлей, роблять видимим те, що “читач і без того напівсвідомо реєструє: цю безпосередню присутність у творі того, хто пише, що є характерною для Кафки та наділяє його оповіді неповторною автентичністю” [6, с. 24]. На основі цієї цитати з “Процесу” можна простежити самореферентність або реверсивність цього тексту: Кафка описує, зазвичай метафорично, сам процес просування вперед із написанням твору. Таке значення чи така референтність є, за своєю природою, еліптичною, позаяк невидимо вписана в текст, цим відтерміновує його значення і стирає протиставлення внутрішнього супроти зовнішнього, будь-яка “біографічність” чи “автор” тут перформативно збігаються із процесом написання

твору та тому деконструюються. Під цим ракурсом можна розглянути увесь “Процес” та варто зупинитись на першому та останньому реченнях:

“Хтось неодмінно щось наговорив на Йозефа К., бо не зробивши й нічого злого, одного ранку його арештували” [3, с. 7].

Перше речення тексту містить у собі парадокс, пов’язаний із арештом К. “Хто” і “що” наговорив на К. нерозкриті до закінчення твору. Закладаючи нерозв’язність та деяку неминучу даність, пов’язану з текстом, це речення самореференційно втілює початок тексту, поза межами якого залишився невідомий “хтось”, який “щось” наговорив на К. Останнє речення – пов’язане, як і в багатьох інших текстах, зі смертю протагоніста, побудоване на іронії і парадоксі, ілюстративно втілює закінчення тексту, оголює “трансцендентність” його значення: ніщо, навіть сором не переживе “собачої смерті” К., питання ледь не теж, що і на початку: “Чий” сором після смерті й за “що” сором?:

”Як собака” – мовив він, і було так, немов сором мав його пережити” [3, с. 245].

Художній засіб Ф. Кафки – це, як зазначає один із перших дослідників його творчості Гайнц Політцер у праці “Митець Франц Кафка” (перше видання англійською “Притча та парадокс” [5]), парадоксальна притча: там, тобто в ядрі, де в класичній притчі – повчання, у Кафки – парадокс:

“Кружляючи навколо нерозв’язної суперечності парадоксу, притча підтримує напругу, яка не є результатом зображених дій, а ніяк нез’ясовного відношення цих дій із тисячократ та багатозначно заломленим у словесних образах тлом. Лише там, де оповідання обривається та стає фрагментом, це тло виступає на поверхню. (...) Кафка ... у притчі вимовив немовивність невимовного. Тому кожне тлумачення його твору неминуче повертається до самого тексту: ...” [5, с. 43, 44].

“Притча”, що має безпосередній зв’язок із іншою рисою тексту – метафоричністю, з лат. “*parabula*”, графічно – дві дуги, які виходять з одного центра і не перетинаються (можна порівняти із прямим і переносним значенням притчі). Еліпс буде тим парадоксом параболи, центр, смисл якої переміщається в його середину і тому стає недосяжним. Еліпс замикає параболу в ній самій, еліптичність – текст у тексті. У вставній притчі “Перед законом” Деріда, а за ним і Гібель, прочитує “недоступність притчі” та вважає, що цей текст не презентує “нічого конкретного поза самою притчею, як окрім безконечного *différance* до загину” [4, с. 19].

Інше формулювання, яке окрім “парадоксальної притчі”, Г. Політцер вживає щодо текстів Ф. Кафки, це – тексти з “екзегетичним характером”¹, тобто притчі про їх розуміння, текти про тексти. Політцер повторює наприкінці аналізу фрагмент тексту Ф. Кафки, який взявся інтерпретувати й цитував спочатку, слово в слово, змінюючи лише шрифт та опускаючи бібліографічну вказівку. Що змінилося? На поверхню вийшла еліптична структура цього тексту, він зміщує своє значення, змушуючи повертатися до себе, не маючи на меті цього повернення, не будучи його центром, він – децентрує структуру. Підтвердженням “екзегетичного характеру” тексту Кафки може бути те, наскільки охоче, але водночас і спантеличено, автори літературознавчих досліджень вдаються до цитувань текстів Ф. Кафки як до максимально лаконічного та найвдалішого виразу

¹ Пор. “сліди екзегетичних структур” (Кури) [4, с. 9].

свого безвихідного становища в пошуках цього ж виразу, що подібно як і у випадку “автор/текст” стирає межу “читач/текст”, деконструє опозицію “внутрішнє–зовнішнє” та що можна пояснити “невидимою нестачею” – еліптичністю (бо ж як саморефлектує Бернд Шефер, цитуючи Кафку: “Цитати не мають жодної іншої властивості, окрім як підтверджувати нашу слухність” [4, с. 157])².

Повторюваність виявляється не лише через зняття подвійних протиставлень відсутність – присутність та внутрішнє – зовнішнє, “Процес” Франца Кафки ілюструє також деконструкцію ієрархії цілості супроти фрагментації (що утруднює вибір цитат і надає особливої ваги, як це було видно, на що вказує і Політцер, першому та останньому реченню твору): вставну притчу “Перед законом”, яку Кафка вирізав із зошита та склав вчетверо для поштового конверта, переслав для Феліс Бауер і яку вона відіслала з Берліна назад, а згодом і опубліковану окремо від решти сторінок рукопису, вже давно встигли звеличити міні-“Процесом”. Це ледь не єдине, в чому дослідники Ф. Кафки однастайні. Співвідношення цієї притчі з усім текстом “Процесу” еліптичне: цілісність відсутня відносно фрагменту. Кафка ніби зумів вловити фрагментарність фрагментарності. Таке повторення, як пише Деріда, повторює книжку за своєю суттю, це – повернення до “першої книжки, книжки міфічної”:

“Це повторення – це письмо, бо саме в ньому зникає тотожність початку самому собі, присутність при собі так званого живого слова. Це центр. Якщо перша книжка, книжка міфічна жила з обману напередодні хай там якого повторення, то це сталося тому, що центр був поза грою: незамінний, визволений від метафори та метонімії. Таке собі *інваріантне ім’я*, яке можна було пригадати, але не повторити. Центр першої книжки не міг бути повторений у власній репрезентації. Після того, як він хоч раз став об’єктом такої інтерпретації – тобто після того, як був написаний, – коли можна прочитати книжку в книжці, початок у початку, центр у центрі, це – провалля, безодня нескінченного подвоєння. Інший перебуває в тотожному...” [1, с. 594].

Постструктуралізм виступає проти всеохопності та фіксованого значення й визнає неможливість описати повну або послідовну систему значень, позаяк вони завжди змінюються. Тому поняття, що ними оперує деконструкція, самі не підлягають протиставленню та не претендують на трансцендентне значення, вони попри все інше також “еліптичні”: метафоричність, що наскрізно є в “Процесі” Кафки – це “ефект дублювання через повторне називання істини, природи, власного імені та подібності як акту стирання відмінності подібного в повторному визнанні його аналогічним (тобто іншим і водночас тим самим)” [2]; наявна в тексті відмінюваність (*différance*) зміщує та відтерміновує своє значення, втілюючи цю свою невизначеність і нерозв’язність; референційність, описуючи пошук значення, є реверсивною.

Еліптичність тексту Кафки, зокрема його “Процесу”, що виявляється у таких його рисах, як метафоричність, повторюваність, самореференційність, відмінюваність та у формі парадоксальної притчі, володіє тією напругою, яка дає змогу читачеві знову і знову повертатись до щойно прочитаного, вишукуючи замовчування, конфлікти та

² Передмова Богдаля має заголовок “Перед законом літератури” [4, с. 7], а стаття Гібеля “Пізніше!” [4, с. 18] і т. д., які містять цитати з “Процесу”.

розколи, відкриваючи цю “невидиму нестачу” й наповнюючи її щораз новим смислом. Така еліптичність ілюструє, що вияв будь-якої присутності залежить від приховання якоїсь відсутності.

1. Деріда Ж. Письмо та відмінність. К., 2004.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. К., 2003.
3. Kafka F. Der Proceß. In der Fassung der Handschrift / Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt (M), 1990.
4. Neue Literaturtheorien in der Praxis (Textanalysen von Kafkas Vor dem Gesetz) / Hrsg. von Klaus-M. Bogdal. Opladen, 1993.
5. Politzer H. Franz Kafka – Der Künstler. Frankfurt (M), 1986 (1965).
6. Pasley M. Die Handschrift redet // Marbacher Magazin (52/1990). Marbach am Neckar, 1991.
7. Richter M. Wirkungsästhetik // Grundzüge der Literaturwissenschaft / Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München, 1996.

THE ELLIPTICAL NATURE OF KAFKA'S TEXT (AS BASED ON “THE TRIAL”)

Vasyl Lozynskyi

The Ivan Franko National University in Lviv

A deconstructivist reading of “The Trial” by Franz Kafka makes it possible to demonstrate a special trait of this text – ellipticity (“the invisible lack”) which implies a metaphoric dimension, self-referencing, reoccurrence and *différance* revealing itself in the literary form of paradox parable. Due to this text’s quality the binary oppositions “presence-absence”, “internal-external”, “fragment-unity” are deconstructed. The elliptical nature of Kafka’s text exhausts literary theory and practically makes the description of the complete and consistent system of meanings impossible as those appear to be changing constantly. The interpreter though gets the opportunity to come back again and again to the afore-read, looking for the silenced things, conflicts and cleaves exposing this “invisible lack” and each time filling it up with a new meaning.

Key words: ellipticity, deconstruction, paradox parable, *différance*, metaphoric dimension, reoccurrence, self-referencing, binary oppositions.

УДК 821.111“18/19”31.09 В. Вулф

РИТМ У РОМАНІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ “МІЖ АКТАМИ”

Наталія Любарець

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Стаття присвячена аналізу реалізації ритму художньої прози в романі Вірджинії Вулф “Між актами”. Ритм розглянуто на таких рівнях організації тексту, як фонетичний, лексико-синтаксичний, сюжетно-образний і тематичний. Стверджено, що ритм є однією із стильових ознак експериментальної прози Вулф.

Ключові слова: ритм, ритмічність, алітерація, рима, повтор, лейтмотив, симетрична опозиція, циклічність.

Проблема ритму художньої прози – одна з малодосліджених у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві. Сьогодні науковці визнають наявність ритму в художній прозі, проте принципи його дослідження і типології – дискусійні питання. Найчастіше в сучасному літературознавстві, зокрема в роботах українських дослідників, присвячених цій проблематиці, ритм розглядають як засіб художньої виразності або стильовий прийом, властивий творам окремих письменників [1–5]. На нашу думку, таке тлумачення ритму завузьке, оскільки ритм є не лише формальним елементом твору, але часто має функції сюжетотворчі, а в окремих випадках – змістотворчі.

Особливий внесок у теоретичне дослідження ритму прози в українському літературознавстві зробив відомий дослідник і критик, професор О. В. Чичерін, який вважав ритм “внутрішньою стороною ідеї, образу, художнього строю, естетичною основою мистецтва слова” [6, с. 5]. У монографії “Ритм образу” О. В. Чичерін зауважував, що вивчення стилю не може не починатись з аналізу “поетичної будови та ходу думки”, її реалізації в характерних лексичних, синтаксичних, словесно-образних фактах, у “мелодії, в ритмі не лише віршів, а й прози” [6, с. 177]. Він увів у літературознавчий дискурс такі поняття, як “ритм образу”, “ритм персонажа”, “ритмічна мелодія”, “ритмічний рисунок”, “ритм літературного твору” та “ритм автора”. О. В. Чичерін також конкретизував рівні вияву ритму в літературі та характер зв’язку між ними: “Вихідні позиції ритму – в поетичній будові мови, в інтонаційній та синтаксичній формі, подальший розвиток – у внутрішній та зовнішній структурі образів, підсумковий ритм – у русі сюжету, у загальному характері творчості кожного письменника. Саме ритм утворює сувору єдність форми і змісту та єдність у різноманітності творчості” [6, с. 172–173]. Ці твердження разом з теоретичними засадами аналізу ритму деяких інших літературознавців стали вихідними параметрами дослідження цього явища в творах відомої англійської письменниці-модерністки Вірджинії Вулф.

Прозу Вулф неодноразово визнавали ритмічною і вітчизняні (Є. Генієва, А. Ніколаєвська), і зарубіжні літературознавці (Е. Браун, А. Велику, Дж. Бриггз, Дж. Бір). Дослідники тривалий час залишали поза увагою помертено опублікований роман “Між актами” (1941). Проте останнє десятиліття характеризується зростанням інтересу до творчості Вулф в цілому і, зокрема, до її пізніх творів. У журналі “Іностранный література” опубліковано російські переклади романів “Хвилі” (2000. № 10) та “Між актами” (2004. № 6), що робить їх доступними для ширшого кола читачів і стимулює до подальшого дослідження. Українською мовою, як не прикро, перекладено лише один твір Вулф – есе “Власний простір”.

Роман “Між актами” є останнім експериментом письменниці у створенні нової форми романного жанру. Ідея написання роману як “п’єси” з’явилась у Вулф ще в січні 1935 року. Поступово до задуму сюжету як опозиції глядачів на місцях та анонімних голосів, що долинали із чагарника, додалися деякі деталі форми. У серпні 1937 року Вулф занотовує в щоденнику думку про введення в роман і поезії, і прози: “Єдиним натяком стосовно нього [роману] є те, що він має бути діалоговим: і поезія, і проза, все досить визначено” [9, с. 105] [тут і далі переклад наш. – Н. Л.]. Уже за два місяці ідея форми набуває більшої окресленості: одним із основних принципів побудови роману авторка визначає повтор: “Це має бути спочатку викладення теми; потім повторне викладення і так далі, повторення того ж сюжету; виокремлення цього, потім того; допоки буде сформульована центральна ідея” [9, с. 114]. Наприкінці квітня 1938 року письменниця вирішує, що остаточно роман матиме вільну форму, не обмежену вузькими рамками програми: “Нехай він [роман] буде створеним навмання та експериментальним; чимось таким, що я можу видмухнути зранку, ... лише благаю: не визначати схеми; ... і змусити мій виснажений та невпевнений розум охопити інше ціле – всі частини залучені... Але щоб розважитись, ... чому б не “Пойнтцет Гол” ... і будь-що, що спаде мені на думку; але відмовитись від “Я”; підкоритись “Ми”; ... “Ми” складається з багатьох різних речей ... ми все життя, все мистецтво, всі залишки – безладно вибудоване, примхливе, проте якимось чином об’єднане ціле – мій теперішній стан свідомості? Також англійське село; та живописний старий будинок; – тераса, де ходять няньки? і люди, що проходять повз – і одвічна різноманітність, і зміна від напруження до прози. І факти – і нотатки...” [9, с. 135]. Закінчуючи роботу над романом із робочою назвою “Пойнтцет Гол” у лютому 1941 року, письменниця звертає увагу на його особливу ритмічність і приходить до висновку, що саме ритм створює відчуття цілісності твору, хоча і виснажує її: “Я спостерігаю як цікаву дрібницю в мисленнєвій історії ... саме ритм книги, що постійно крутиться в голові, намотує її у клубок; і також виснажує. Ритм ПГ [Пойнтцет Гол]... став таким нав’язливим, що я чула його, можливо, використовувала в кожному реченні, що промовляла” [9, с. 339].

Майже кожне речення романної оповіді перейняте ритмом. Він виявляється на різних рівнях організації художнього тексту: фонетичному, лексико-синтаксичному, сюжетно-образному та тематичному.

Перший рівень ритмізації утворюють фонетичні повтори. Найчастіше Вулф використовує прийом алітерації, за допомогою якого вона візуалізує описи природи (e.g. “It *b*lazed a soft *y*ellow, a *l*ambent *l*ight under a *f*ilm of *v*elvet; it *f*illed the caverns behind

the eyes with *light*” [10, с. 9–10] [тут і далі курсив із підкреслюванням наш. – Н. Л.]), поетизує дії персонажів (е.г. “She came in like a *swan swimming its way*” [10, с. 5]), передає їхні фізичні та емоційні стани (е.г. “But the master was not *dead*; only *dreaming*; *drowsily*...” [10, с. 13]; “Mrs. Manresa yielded, *pitched*, *plunged*, then *pulled herself up*” [10, с. 42]; “... he was like a *withered willow*, bent over a stream, all its leaves shed, and in his eyes the *whimsical flow* of the *waters*” [10, с. 19]). Використання алітерації звуку “л” надає оповіді плавної музичності, її ритмічність посилює відчуття вальсового руху (е.г. “Then it *languished and lengthened*, and became a *waltz*” [10, с. 71]).

Письменниця грає зі звуком. Словами різних, деколи безіменних персонажів, чутками та промовленими в бік репліками Вулф намагається затримати життя, зафіксувати його. Авторка вихоплює слова з потоку свідомості персонажів, в якому вони набувають нових тлумачень, змінюючи невимовлене. Так Іза розмірковує над упередженим натяком її чоловіка Джайлза стосовно гомосексуальності Вільяма Доджа: “Isabella guessed the word that Giles had not spoken. Well, was it wrong if he was that word? Why judge each other? Do we know each other? Not *here*, not now. But somewhere, this cloud, this crust, this doubt, this dust – She waited for a rhyme, it failed her; but somewhere surely one sun would shine and all, without a doubt, would be *clear*” [10, с. 39]. Слова “here” та “clear”, а також одне з речень: “I *hear* them” підказують риму та натякають на “приховане” слово “queer”, якого авторка уникає. Характерно, що ліричні монологи Ізи відрізняються високим рівнем ритмічної впорядкованості, персонаж переймається пошуком рими та продукуванням віршованих рядків.

Рима досить широко використовується в романі. Вона об’єднує різні плани оповіді, ті, що кореспондують підсвідомому, особистому та загальному, змушуючи кожного читача самостійно виокремлювати найсуттєвіше. Вулф часто підсилює риму синтаксичними засобами вираження мовлення (е.г. “What a cackle, a cacophony! Nothing ended. So abrupt. And corrupt. Such an outrage; such an insult; And not plain. Very up to date, all the same. What is her game? To disrupt?” [10, с. 109]).

Письменниця також досліджує спосіб, яким слова “скріплюються” разом. У романі “Між актами” слова часто розпадаються на частини, їх елементи калейдоскопічно реорганізуються в нові лексичні одиниці. Слово “sole” розкривається в тексті в різних значеннях від “камбали” та “підшов”, до “душі” (омонім “soul”) та, розпадаючись на звуки, трансформується в слово “lose”. Як стверджує Дж. Бриггз, одному з дослідників роману “Між актами” Ф. Кермоду вдалось дослідити, як слова “prayer” та “umbrella” в суперечці між Бартом Олівером та його сестрою Люсі Свізін склали інше слово – “perambulator”, дитячий візок, який везуть няньки, про що написано далі кількома рядками [7, с. xviii]. Проте не всі перетворення “закодовані”, деякі з них досить легко прочитуються, як наприклад, слово “undeceased”, що творять звуки грамофону наприкінці вистави: “The gramophone gurgled *Unity – Dispersity*. It gurgled *Un...dis...And ceased*” [10, с. 119]. Отже, ритмізація прози на фонетичному рівні допомагає письменниці художньо виразити оповідь та сприяє її експериментальній організації.

Другий рівень ритмізації виявляється у різноманітних лексико-синтаксичних повторях. Вулф використовує різні види повторів від прямого повтору слів до вико-

ристання паралельних синтаксичних конструкцій, анафори, епіфори, кільцевого повтору та стику, за допомогою яких відтворюється природний плин думок персонажів, і фрагментована оповідь роману набуває цілісності в сприйнятті читача.

У досліджуваному творі відбувається деяка зміна функцій прямих лексичних повторів, що характерні для стилю всіх романів письменниці. Якщо в попередніх творах Вулф використовувала цей вид повтору переважно для посилення психологізму персонажів, підкреслення стану їх емоційного напруження і виокремлення ритму персонажів, то в романі “Між актами” слова, що повторюються тричі поспіль, навпаки, створюють ритм автора. Найчастіше прямий повтор відіграє роль тематичного виділення смислових домінант. Однією з них є слово “empty”. Порожніми в романі є бібліотека, кімната, комора ... Спорожнілим і мовчазним може стати всесвіт, в якому люди відчуються “розпорошеними”. “Кімната була пуста. Пуста, пуста, пуста; тиха, тиха, тиха. Кімната була мушлею, яка співала про те, що існувало раніше, ніж був час; ваза стояла в серці кімнати, гіпсова, гладенька, холодна, вона тримала в собі застиглу дистильовану сутність пустоти, тиші” [10, с. 24]. Прямі ритмічні повтори, посилені в оригіналі алітерацією звуків “t” і “c”, риторично маркують філософські лейтмотиви екзистенційного характеру в романі. За їх допомогою Вулф привертає увагу читачів до осмислення сутності буття, наголошуючи на його пустоті та марності.

До засобів ритмізації тексту належить також симетрична опозиція в системі персонажів. Подружнє життя сімейної пари Оліверів характеризується відсутністю контакту між чоловіком і дружиною. Дисгармонія їхніх стосунків посилюється, коли дружина Іза закохується в літнього одруженого сусіда. Її захоплення Рупертом Гейнзом наскрізно проходить через роман: Іза періодично згадує про нього, її ковзкий погляд, що виглядає “чоловіка в сірому” серед глядачів вистави, стає лейтмотивом нереалізованої жіночності, вона мріє, якби її син був сином м-ра Гейнза. Виникнення пари персонажів Іза – м-р Гейнз реалізує дисгармонію стосунків Ізи з її чоловіком Джайлзом і симетрично опозиціонує його до стосунків із ексцентричною та імпульсивною місіс Манрезою, яка без запрошення завітала до Оліверів.

Така симетрія двох пар не є ідеально усталеною. В одному з антрактів місце біля Ізи займає Вільям Додж, тимчасово “витісняючи” Руперта Гейнза. Такий варіант пари розкриває деяку душевну спорідненість Ізи та Вільяма, персонажів, що перебувають у стані екзистенційної самотності. Гармонійність стосунків між ними досить умовна, оскільки Вільямові, закоханому в чоловіків, нестерпно відірвати увагу від Джайлза. У наступному антракті ця колізія повторюється з іншою парою опозиції, в якій, між іншим, Джайлз “витіснив” компаньйона місіс Манрези Вільяма Доджа. Вулф майстерно обіграє дзеркальність опозиції персонажів, працюючи з деталлю: кожна пара під час антрактів послідовно усамітнюється в оранжереї.

Останнім штрихом у розкритті симетричної опозиції є фінальна сцена, в якій пари персонажів розпадаються. Іза та Джайлз залишаються у темній кімнаті на самоті. Відновлення гармонії стає можливим: “Допоки вони ляжуть спати, їм доведеться воювати один з одним, а після того – обійнятись. І, можливо, з тих обіймів народиться нове життя. ... Будинок тоне в темряві. ... Потім лаштунки піднялись. Вони говорили” [10, с. 124]. Так закінчується роман “Між актами”, і так хотіла розпочати свій новий

твір, наступну п'єсу для аматорської вистави міс Ла Троб [10, с. 129–130]. Вулф наголошує ідею повторюваності, утворення нового циклу.

Ритмізація тематичного рівня оповіді сприяє зародженню відчуття циклічності. Вона виникає завдяки чергуванню планів прозової оповіді твору та драматичних вставок вистави, що розгортається в ньому. Ці плани оповіді накладаються один на одного за змістом. Уривки з вистави постійно звучать у репліках персонажів.

На нашу думку, слушним є твердження шведського дослідника А. Велику про співіснування в досліджуваному романі двох типів циклічності, які він позначає термінами "доба" та "цикл цивілізації". На його думку, ці два цикли реалізують ідею "последовності розвитку та занепаду", що є фундаментальною у творчості Вулф [8, с. 95–113]. "Цикл цивілізації" розкривається в романі через сюжетну лінію вистави, яка фрагментовано передає історію розвитку англійського суспільства, ілюструючи її уривками з літературних творів різних епох, представлених хронологічно.

Циклічність виявляється також у виборі хронотопу. Дія роману розгортається у маєтку Пойнтц Гол у червні 1939 року й триває добу. Хронотопи інших романів Вулф ("Місіс Деллоуей", "До маяка", "Хвилі") теж є замкненими. Відмінність між ними та досліджуваним твором полягає в тому, що в романі "Між актами" циклічність маркована, оскільки аматорська вистава, про яку йдеться, відбувається в маєтку Оліверів щороку. Сім разів ставала Іза свідком організаційних клопотів довкола видовища. Щоразу всіх персонажів особливо хвилювала проблема сприятливої погоди. Впродовж всього роману рефреном звучать слова "чи піде дощ". Коротка злива таки проходить, але вона не стає на заваді. Більшу небезпеку втілюють у собі літаки, що пролітають над маєтком Оліверів під час вистави, вишикувані військовим строем. Цей епізод викликає алюзії із початком Другої світової війни. Він пробуджує у підсвідомості читача відчуття загрози, що нависла над цивілізацією, загрози для безперервності буття. Таке відчуття, очевидно, мала і сама Вулф.

Можна стверджувати, що ритм, реалізований на всіх рівнях роману "Між актами", стає важливим елементом формо- та змістотворення, сприяє виникненню завершеної, замкненої системи. Використання рими й алітерації, гра зі звуком і словом увиразнюють оповідь роману. Різноманітні повтори, симетрична опозиція в системі персонажів, а також циклічність виокремлюють екзистенційні лейтмотиви в його філософському звучанні. Отже, ритм є характерною стильовою ознакою і роману "Між актами", й інших експериментальних творів Вулф, які ми досліджували раніше.

1. Арват Н. Н. Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя "Тарас Бульба" // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 1996. Вип. 1. 2. Бондар В. Ритм у повісті І. Франка "Великий шум" як сугестивний засіб її поетики // Наукові записки. Сер.: Літературознавство. Тернопіль, 1999. Вип. 5.
3. Буркалець Н. Ритм прози Богдана Лепкого // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Рівне, 1999. Вип. 7. 4. Гонюк О. В. Ритмічна організація малої прози О. Маковей // Актуальні проблеми літературознавства. Дніпропетровськ, 1996. Т. 1. 5. Пиль О. І. Ритм як вияв експресивності прозового твору // Наукові записки. Дрогобич, 2000. Вип. 5: Проблеми гуманітарних наук. 6. Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1980. 7. Beer G. Introduction / Woolf V. Between the Acts. Harmondsworth, 2000.
8. Velicu A. Unifying strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction. Uppsala, 1985. 9. Woolf V. Between the Acts. Harmondsworth, 2000. 10. Woolf V. The diary of Virginia Woolf. Vol. V / Ed. by A. O. Bell. L., 1984.

RHYTHM IN THE NOVEL *BETWEEN THE ACTS* BY VIRGINIA WOOLF**Nataliya Liubarets***The Taras Shevchenko National University in Kyiv*

The article deals with the rhythm of prose in the novel *Between the Acts* by Virginia Woolf. Rhythm is stated to be present on different levels of narration including phonetic, lexical, syntactical and thematic levels as well as the system of characters. It is manifested in the usage of alliteration and rhyme, various kinds of repetition. It contributes to a symmetric opposition in the system of characters. By making the novel rhythmic the author achieves a more expressive narration, singles out an existential leitmotif of the meaningless life and emphasizes the idea of a cyclic recurrence in the development of the world. Ultimately rhythm establishes itself as a characteristic feature of the literary style in Woolf's experimental prose.

Key words: rhythm, alliteration, rhyme, repetition, leitmotif, symmetric opposition, cyclic recurrence.

УДК 821.134.2 “18/19”-31.09 М. де Унамуно

ПРОБЛЕМА МАТЕРИНСТВА В РОМАНІ МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО “ТІТКА ТУЛА”

Ольга Маєвська

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: mayevska@hotmail.com*

Роман проаналізовано через призму філософії екзистенціалізму так, як її розумів Унамуно – філософії конкретної людини, з її багатогранністю індивідуальних особливостей і здібностей, пізнавальними, вольовими, емоційними, тілесними і соціальними особливостями, філософії людини “з м’яса і кісток”. Опрацьовуючи цей роман Унамуно, авторка також порівнює викладені в ньому погляди іспанського автора з твердженнями, що містяться в інших його творах, зокрема в романі “Абель Санчес”.

Ключові слова: екзистенціалізм, материнство, самотність, Унамуно, жінка.

В іспанській літературі першої половини ХХ ст. вирізняється надзвичайно яскрава й багатогранна постать Мігеля де Унамуно, що відомий своїми прозовими, поетичними, драматургічними і публіцистичними творами. Важливою рисою, яка виділяє цього письменника з-поміж численного кола його сучасників, є висвітлення найрізноманітніших аспектів людського життя крізь призму філософії екзистенціалізму¹. Тому, створюючи своїх чільних персонажів, Унамуно змушує читача глибоко роздумувати над поведінкою його героїв, які перебувають у постійній внутрішній незгоді та шукають себе у стосунках з іншими. Одним із таких персонажів є тітка Тула, в образі якої автор представив власні погляди на проблему материнства.

Аналіз роману “Тітка Тула” на тлі творчості М. де Унамуно і сучасної йому Іспанії представлено в працях Карлоса Бланко Агінаги [1], Анни Кабальє [2], Хосе Карлоса Майнера [5], Анхеля Монсі Гульйона [6], Гонсало Навахаса [7] та Рікардо Сенабре [9]. Деякі аспекти проаналізованих у статті проблем уже розглядали й раніше іспанські дослідники. У цьому переліку потрібно згадати побіжні огляди роману “Тітка Тула”, представлені Катеріною Рейф [8] і Рікардо Гульйоном [4], що виокремили дві найхарактерніші риси героїні роману, – прагнення материнства і неминучість самотності. Звичайно, у статті докладно опрацьовано роман Мігеля де Унамуно “Тітка Тула” [11] та порівняно викладені в ньому погляди іспанського автора з твердженнями, які містяться в інших його творах, зокрема, у романі “Абель Санчес” [10].

¹ Філософія екзистенціалізму досі не має єдиного визначення, тому, працюючи над цією темою, ми опираємося на розуміння цього напрямку самим М. де Унамуно, що міститься практично в усіх його творах. Отож, екзистенціалізм для Унамуно – це філософія конкретної людини, з її багатогранністю індивідуальних особливостей і здібностей, пізнавальними, вольовими, емоційними, тілесними і соціальними особливостями, тобто, як неодноразово вказував іспанський автор, – людини “з м’яса і кісток”.

Роман “Тітка Тула” вперше опублікований 1921 р., але про задум його Унамуно вказував ще 1902 р. в листі до каталонського письменника Хуана Мараґалія: “Зараз я думаю про новий роман, “Тітка”, що має бути історією про молоду дівчину, яка, відмовивши нареченим, залишається самотньою для того, щоб доглядати дітей померлої сестри. Вона живе зі швагром, якому відмовляє як чоловікові, бо не хоче заплямувати подружніми обов’язками житло, в якому живуть її племінники. Задовольнивши таким чином інстинкт материнства, для чого їй втрачати свою невинність? Вона незаймана матір. Я знаю такий випадок” [3, с. 13–14].

“Випадок”, про який згадує Унамуно, не був чимось надзвичайним для Іспанії кінця XIX – початку XX ст. Як згадує у вступі до сучасного видання роману “Тітка Тула” (2003) Анна Кабальє, ситуація, коли самотні жінки жили із сім’ями своїх родичів була типовою для того часу [2, с. 13]. Окрім цього, самого М. де Унамуно після смерті батька, від шести років (тобто в час становлення його як особистості), виховували матір і тітка².

У романі “Тітка Тула” автор переповідає історію життя двох сестер Гертруди-Тули і Розі. Оповідь розпочинається їхнім знайомством із Раміро, якому сподобалися обидві сестри, але одружився він із молодшою. Тула, як старша сестра, сприяла цьому шлюбові, відштовхнувши Раміро. Подружжя мало троє дітей. Після третіх пологів Роза померла. Всю опіку над дітьми перебрала Тула, вкотре відмовившись вийти заміж за Раміро, який, згодом, завів інтимні стосунки зі служницею Мануелою. Тула, дізнавшись про вагітність Мануели, примусила швагра одружитися з нею. За деякий час померли Раміро і, при других пологах, Мануела. Тула перебрала на себе обов’язок виховання і її дітей. Так Тула стала єдиною матір’ю для п’ятьох племінників.

Сюжет роману розвивається вольовим імпульсом чільної героїні. Одруження, народження і смерті є складниками однієї оповіді, в які майже завжди втручається або є присутньою Гертруда. Основою композиції є циклічний ритм життя і смерті, поступове розкриття душі Тули, її самопізнання.

На початку роману Тула постає рішучою, впевненою в собі людиною. Ми бачимо її серйозною, морально здатною опікуватися сім’єю Розі, своєї сестри. Проте, коли сестрин чоловік починає домагатися її після смерті дружини, Тула вагається, бореться зі собою, сумнівається у власних рішеннях. Якщо заручення Раміро і Розі було тим, “що почало виділяти самотність Гертруди”, то пропозиція Раміро-вдівця викликала “велику бурю в замкненій душі” [11, с. 805, 843]. Вона запитує себе, як виконати обіцянку (не допустити мачухи до її дітей), яку дала Розі, і відкриває в собі ревності до померлої сестри, яка хотіла, щоб Тула продовжила її саму в Раміро, вийшовши за нього заміж. “Вона не могла цього бажати, – роздумує Тула, – бо коли він буде поряд зі мною, pestитиме мене, то хто скаже, що в цей час він не думатиме про неї? А я буду лише нагадуванням” [11, с. 843].

² Вплив жіночого середовища (матері й тітки) на формування індивідуальної особистості молодого М. де Унамуно докладно досліджено в працях таких іспанських авторів, як К. Бланко Агінаґа [1] і Р. Гульйона [4].

Гертруда воліє інтерпретувати обіцянку, яку дала сестрі, по-своєму. Попри боязнь тілесної близькості, вона не може пробачити Раміро, що він спочатку обрав її сестру. Абсолютизм Тули є, водночас, результатом і причиною її проблем: вона прагне бути першою коханою жінкою. Тому, з одного боку, Тула не може пробачити Раміро його одруження з Розою і зближення з Мануелою, а, з іншого, не допускає поєднання тілесного і духовного. Коли Тула дізнається про стосунки Раміро зі служницею, то змушує їх одружитися всупереч власній волі, роблячи цей шлюб покаранням за скоєний гріх. Після смерті Раміро, Гертруда вперше визнає свою непоступливість. Вона просить вибачення у швагра: “Одного разу, – нагадує Тула Раміро перед смертю, – ти розповідав про святих, які роблять грішників. Напевне, я мала надлюдське уявлення про чесноту...” [11, с. 865]. Одночасно Тула зізнається й у своєму постійному страху перед чоловіками.

Отже, Тула почувається винною в смерті Мануели, тож її мучить сумління. Вона намагається спокутувати свою провину доглядом за дітьми: “Усіх потрібно вивести в люди, виховати в них шану до померлих батьків” [11, с. 869]. Піклуючись про дітей, вона також приходять до визнання своєї зверхності. Головна героїня хоче відкрити дітям, як зізнається священикові, що сама винна в тому, що Раміро одружувався двічі і, що відмовляла йому через свою гординю, через власну любов. У цьому випадку Унамуну знову використовує сумну іронію життя своєї героїні, – Гертруда не може зізнатися у всьому дітям, бо сама вибудувала невідступний і непохитний образ – образ “тітки Тули”, образ “самотньої матері”.

Отже, у романі поступово розкривається сутність Тули: прагнення материнства і усвідомлення власної самотності. Ці дві риси чільної героїні роману не рівнозначні, а друга впливає з першої. Саме прагнучи материнства і досягаючи його (заопікувавшись племінниками), Тула стає самотньою. Її самотність має дві яскраві ознаки: по-перше, її прагнення стати матір’ю не своїх дітей не розуміють інші, що викликає невідповідні тлумачення, і, по-друге, досягнувши поставленої мети, задовольнивши своє найбільше бажання, Тула сама відмовляється від зближення з іншими людьми, які, на її думку, можуть зашкодити реалізації її материнських обов’язків.

Для М. де Унамуну почуття материнства, представлене, зокрема, в образі тітки Тули, – це почуття творення, що властиве всім жінкам³. Материнство постає центральним поняттям унамунівського уявлення про жіночу сутність. Гонсало Навахаас в аналізі образу тітки Тули влучно зазначив, що для Унамуну жінки були передусім матерями, а ця якість набула в його творчості метафізичного характеру, який поєднався з прагненням безсмертя [7, с. 116–126].

У творчості М. де Унамуну материнство, як, зрештою, і батьківство загалом⁴, не постає тільки як матеріальна, плотська, якість. Він неодноразово і в різноманітній

³ Сам Мігель де Унамуну одружився в 27 років, прожив з дружиною 43 роки і мав десятеро дітей, з яких восьмеро дожили до зрілого віку. Саме дружина Унамуну, Консепсйон Лісаррага, була для нього взірцевою жінкою-матір’ю.

⁴ Для М. де Унамуну поняття “материнство”, в екзистенційному значенні, рівнозначне поняттю “батьківства”, і він розуміє його як властиве кожній людині прагнення безсмертя, прагнення продовжити себе в дітях, вихованнях чи, навіть, літературних творах.

формі та в різних творах наголошує на важливості духовного батьківства, якому автор надає значно більшої ваги, ніж тілесному батьківству. “Не той батько, хто зачав, а той, хто виховав” [11, с. 83]; “Він, він буде моїм творінням, моїм, а не його батька!” [11, с. 106], – саме такі слова вкладає М. де Унамуну в уста Хоакіна Монегро, щодо сина свого друга-ворога Абелья, чільного персонажа роману “Абель Санчес”. З-поміж багатьох різноманітних персонажів романної творчості Унамуну, Тула є найяскравішим уособленням такої ідеї духовного материнства-батьківства.

Прагнення материнства бореться в героїні зі страхом перед чуттєвістю і в цій битві вона є одночасно переможеною і переможницею⁵. Тула намагається задовольнити свій тілесний материнський інстинкт непрямими шляхами. Прикладом цього може бути культ пляшечки для годування, яка пов’язана з молоком і грудьми. Тула відмовляється від годувальниць для Маноліти (друга дитина Раміро і Мануели) і замінює їх пляшечкою. Її бажання годувати дівчинку настільки сильне, що “звичайна дія перетворилася в неї на мистецтво... культ, жертвоприношення, майже священнодійство” [11, с. 876]. Деколи “вона наближала до дитинки одну зі своїх грудей, без молока... щоб та могла торкатися до них поки пила молоко із пляшечки” [11, с. 876], в іншому випадку, для заспокоєння новонародженої дитини, намагалася погодувати дитину своїми порожніми грудьми [11, с. 827]. Об’єднані в одне, ці приклади показують трагічну іронію пристрасті тітки Тули – це штучне вигодовування задовольняє дівчинку, але не тітку, хоча вона й намагається надати йому більшої ваги.

До проблеми материнства М. де Унамуну звертався неодноразово у своїй творчості, зосереджуючись передусім на прагненні жінки досягнути цього стану. Переглядаючи різноманітні твори іспанського автора, доходимо висновку, що Унамуну, як послідовний дослідник, пройшов довгий шлях до синтетичного образу матері, якою стала Тула. Показовими в цьому плані були щонайменше два його твори: роман “Любов і педагогіка” (1902) й оповідання “Дві матері” (1920).

Ракель, з оповідання “Дві матері”, уособлює безплідне материнство, вона маніпулює своїм коханцем і змушує його одружитися з іншою, задля того, щоб згодом, привласнити їхню дитину. Маріна в романі “Любов і педагогіка”, навпаки, є прикладом інстинктивного материнства. Вона опирається своєму чоловікові-позитивісту, який хоче виховати сина не задля щастя, а задля “геніальності”. Отож, Маріна живе природним почуттям материнства, відмежованого від прагматичного світу свого чоловіка.

На цьому тлі Тула – значно складніший персонаж і об’єднує в собі характеристику обох згаданих жіночих образів. Вона, як і Маріна, представляє почуття чистої материнської любові, і, водночас, як Ракель, також є безплідною і привласнює чужих дітей. Рікардо Сенабре у своїй праці “Тематичні архетипи унамунівської літератури”, вивчаючи тему материнства, ствердив, що Тула поступово привласнила дітей своєї сестри, зробивши їх “духовними дітьми”. Тому смерть Розі, Раміро і Мануели зумовлена логікою роману, бо внаслідок цього діти повністю втратили контакт із кровними

⁵ Докладніше аспекти чуттєвості тітки Тули представлено у статті К. Рейфф “Материнство і самотність у романі “Тітка Тула” [8].

батьками. Тула, яку племінники називають однаково і “матір’ю”, і “тіткою”, живе як архетипний образ, як синкретичний символ батьківства і материнства [9, с. 167].

Отож, прагнення материнства здійснилося у випадку Тули, через можливість виховувати племінників. Хоча її духовними спадкоємцями стали усі п’ятеро дітей, які залишилися під її опікою, але повністю Гертрудин внутрішній світ перейняла наймолодша дитина, Маноліта, матір якої (Мануела) померла при пологах і якою від першого дня її життя опікувалася Тула. Проте, досягнувши своєї мети, головна героїня опинилася перед іншою усвідомленою екзистенційною проблемою – особистою самотністю.

Пізнання причин своєї самотності в Тулі було поступовим процесом, що розкривався одночасно з викриттям власної високомірності, гордині, стосовно інших персонажів роману. Вперше на відчуття самотності Тули Унамуно натякає після офіційного заручення Раміро і Розі, що стало початком нового типу взаємин між двома сестрами. Тепер між ними з’явилася третя особа – наречений Розі. Коли Тула вирішує хоча б частково викрити свою самотність, то намагається зробити це під час сповіді, та вона не хоче визнати перед священником своїх ревнощів до сестри, як і того, що шлюб був би для неї “засобом проти чуттєвості” [11, с. 854]. Тому Тула й надалі запитує себе: “Хіба ж це не високомірність? Хіба ж це не сумна пристрасть одинокого горностая, який, щоб не заплямуватись, не кидається в трясовину для порятунку свого друга?” [11, с. 854].

Інші персонажі роману відгадують в Тулі її внутрішні переживання. Як, наприклад, отець Альварес, якому сповідається Тула. Він також не розуміє її і вбачає причини самотності в непримиренності з обставинами і сексуальній невдоволеності. “Це не самотність від браку ласки”, – заперечує Тула своєму сповідальникові, “це не та самотність, до якої ви, отче, хилите” [11, с. 853]. Іншого разу, відпочиваючи за містом, на лоні природи, Раміро порівняв Тулу з місяцем, – “квітка... самотня у жагучій пустелі”, – говорячи, що місяць символізує щось недосяжне і недоторкане, що завжди приховує своє зворотнє, невидиме, лице [11, с. 848].

На думку сучасного іспанського дослідника Х. Майнера, порівняння Тули з місяцем не випадкове. Роблячи таке порівняння, Раміро звертається до місяця як до типового символу жінки: з одного боку, – це завжди відкрите, одне й те саме лице, а, з іншого, – це завжди прихована невідомість, яка й притягує чоловіків. Натомість, Тула, шукаючи аналогів між жінкою і місяцем, виокремлює такі його риси, як незворушність і недосяжність. Тому для Тули те, що місяць (жінка) показує лише один бік є ознакою постійності та вірності [5, с. 16–17]. Проте, Тула не хоче відкрито зізнатися, що, можливо, вона є іншою, не такою як бачать її інші. Вона обирає місто і дім, в якому живе, бо для неї місто, на противагу селу, є кращим способом для відмежування від інших: “місто – це монастир самотніх” [10, с. 849]. Відповідно, дім для Тули – це своєрідна келія, в якій можна відмежуватися від решти світу. Це середовище, яке трагічно перетворюється на самотність її свідомості.

Досліджуючи творчість іспанського письменника, Монсі Гульйон вдало зазначає, що Унамуно, щоб виявити, що означає самотність для буття людини, ставить своїх персонажів, зокрема, й тітку Тулу, у таке становище, коли вони неодмінно почуваються самотніми. Проте це не означає, що, поза контекстом подієвих зв’язків, письменник

змушує персонажа забути про суспільне виховання. Унамуно переконаний, що кожен завдяки суспільству усвідомлює, що, всупереч індивідуальній волі, є інші бажання, які можна перевершити або ж підкоритися їм, чи, в окремих випадках, приховати їх від чужого ока. Відповідно до такого пояснення співіснування між людьми, самотність є чимось протиприродним, бо індивід живе поза межами обставин до яких він пристосовується [6, с. 49].

Обґрунтовуючи теоретичні засади роману “Тітка Тула”, Монсі Гульйон визначає три типи самотності, що присутні в прозових творах Унамуно. Перший передбачає, що самотність можлива, коли людина приходиться до глибокого духовного розуміння людського існування взагалі та власного, зокрема, і знає про інших більше, ніж вони самі. Другий, – це намагання жити абстрактним уявленням про світ, замість того, щоб жити внутрішнім духовним життям Третій тип, найгірший за визначенням іспанського дослідника, – це самотність людини, яка не має змоги контактувати з іншими під час формування власної особистості [6, с. 50–54]. Самотні індивіди (окрім останнього виду) не мають прямих спонтанних (власне, екзистенційних) взаємин, а просто спрямовують зусилля своєї волі на передання іншим тільки того, що вважають за потрібне. Вони контактують з іншими людьми і, навіть, можуть впливати на них, але “не розчиняються в них”, а тримаються відокремлено. Тому, підсумовує Монсі Гульйон, “поширення” самотньої особи схоже на випромінювання із замкнутого середовища [6, с. 56].

Власне до першого виду самотності належить персонаж тітки Тули⁶, бо її особисте і внутрішнє буття є самотнім, у той час, як буття задля інших виявляється в духовному материнстві. Людина поєднується з іншими людьми доти, доки не пробудить у них (духовних нащадках) ідентичної духовності. Унамуно однозначно характеризує тітку Тулу, кажучи, що “вона наче сирота нав’ючена дітьми [...] А хто ж підтримуватиме її?” [11, с. 874]. Самотність Тули набагато складніша, аніж самотність людини, позбавленої людської уваги та спілкування. Вона усвідомлює, що їй ніхто не може допомогти, бо її почуття і бажання не схожі на почуття і бажання інших людей [11, с. 850–851].

Самотність Тули світоглядна. Її причина не в тому, як каже сестра Тули, що “ми жінки завжди живемо самі” [11, с. 812], а в тому, що шлях, який Тула собі обрала, самотній. “Тула завжди почувалася самотньою”, але ця самотність болить їй, і вона, зрештою, “не змогла змиритися з нею” [11, с. 850]. Це почуття підтверджує сама героїня: “Хто є самотнім, то це я! Сама..., сама..., завжди сама” [11, с. 852]. Тому йдеться про самотність буття людини, яка знає, що її самотності немає меж, бо її джерелом є власне ставлення до життя, спосіб мислення, якого інші не здатні досягнути.

Отож, роман Мігеля де Унамуно “Тітка Тула” – це історія своєрідної пристрасності. В його основу покладено прагнення материнства, що визначає сутність головної героїні Гертруди (Тули). Вона незаймана матір, що не має власних дітей, але одержала можливість на власний розсуд виховувати п’ятьох племінників. Проте такий розвиток подій не вирішив головної проблеми Тули, яка виявилася в суперечливості її характеру,

⁶ Відповідно до вказаних типів самотності, Монсі Гульйон відводить до першого типу також персонаж святого Мануеля з роману “Святий Мануель Добрий, мученик” та Дона Рафаеля з оповідання “Простодушний Дон Рафаель” [6].

що становить основний конфлікт роману, – нездатність об’єднати плотську і духовну частини життя. З цієї нерозв’язаності виникає романний світ Тули – дім і сім’я, життя і смерть. У ньому зростає і паює максималізм та зверхність персонажа, сильна воля і нездоланна любов. Тобто панівними стають поняття, які неможливо поєднати, тому виявляється трагічна іронія життя Тули – вона хоче бути матір’ю не тілесно, а духовно, тому стає самотньою, прийнявши цей стан як даність, обов’язкову для материнства доконечність.

1. *Blanco Aguinaga C.* El Unamuno contemplativo. Barcelona, 1975.
2. *Caballé A.* Introducción // M. de Unamuno. La Tía Tula. Madrid, 2003.
3. Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios. Barcelona, 1951.
4. *Gullón R.* La voluntad de dominio en la “madre” unamuniana // Asomante. 1961. № 17.
5. *Mainer J. C.* Introducción // Miguel de Unamuno. La Tía Tula. Madrid, 1987.
6. *Moncy Gullón A.* La creación del personaje en las novelas de Unamuno. Santander, 1963.
7. *Navajas G.* Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional: una lectura postmoderna. Barcelona, 1988.
8. *Reiff C. M.* Maternidad y soledad en “La Tía Tula” // Ínsula. Madrid. 1985. № 463.
9. *Senabre R.* Los arquetipos temáticos en la literatura unamuniana // Actas del Congreso Internacional: cincuentenario de Unamuno, Universidad de Salamanca, 10–20 diciembre 1986 / D. Gómez Molleda, coordinadora Científica del Congreso. Salamanca, 1989.
10. *Unamuno M.* de. Abel Sánchez. La Habana, 1970.
11. *Unamuno M.* de. La Tía Tula // Obras completas. Madrid, 1995. T. 1.

THE PROBLEM OF MOTHERHOOD IN THE NOVEL LA TÍA TULA BY MIGUEL DE UNAMUNO

Olha Mayevska

The Ivan Franko National University in Lviv

The novel is analyzed through the prism of the philosophy of existentialism as understood by Unamuno: the philosophy of a particular person, with his/her individual peculiarities and capabilities, cognitive, mental, spiritual, emotional, bodily and social characteristics, the philosophy of a human being made of “flesh and bones”. Working on the above-mentioned novel by Unamuno, the author of this article also contrasts the views of the Spanish writer expressed in this novel with those that are present in his other works, such as, for example, “Abel Sanchez”.

Key words: existentialism, motherhood, loneliness, Unamuno, woman.

УДК 821.131.1“19”-31.09 У. Еко

ЧАС І ПРОСТІР У КОМУНІКАТИВНІЙ МОДЕЛІ В РОМАНІ УМБЕРТО ЕКО “ОСТРІВ НАПЕРЕДОДНІ”

Галина Матіїв

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

У статті проаналізовано часопросторові чинники впливу на процес комунікування між текстом і читачем на прикладі роману Умберто Еко “Острів напередодні”, а також вплив цих чинників на інтерпретацію тексту.

Процес комунікування в романі розглянуто як складну комунікативну модель, поділену на кілька простіших моделей, кожна з яких має окрему структуру, але всі вони пов’язані в єдиний ланцюг комунікування, в процесі якого утворюється неперервне часопросторове поєднання цих структур.

Ключові слова: час, простір, комунікативна модель, текст, читач, інтерпретація.

Італійський вчений-семіотик Умберто Еко у своїх теоретичних працях, серед яких всесвітньо відомі “Відсутня структура”, “Відкритий твір”, “Межі інтерпретації”, “Теорія семіотики”, “Роль читача” та інші, аналізуючи проблеми комунікування та чинники впливу на неї, важливу роль відводить часопросторовій залежності побудови комунікативної моделі. Романи Умберто Еко “Ім’я троянди”, “Маятник Фуко”, “Острів напередодні” та “Баудоліно” в багатошаровому текстовому нашаруванні ілюструють перевтілені у художню форму теоретичні ідеї Еко-вченого, а текст роману “Острів напередодні” вже навіть своєю назвою вказує на особливу роль у ньому часу і простору.

Найпростіша комунікативна модель – це *адресант–повідомлення–адресат*. У літературознавстві – це *автор–текст–читач*. Із виникненням ідеї “смерті автора”, за Р. Бартом, роль автора у комунікуванні, а відповідно і в методі аналізу тексту, переноситься на периферію, і процес комунікування розглядають як модель, де головними фігурують текст та читач. Читачеві відводять головну роль у цьому процесі, результатом якого є інтерпретація тексту. Умберто Еко в романі “Острів напередодні” подає ускладнену комунікативну модель, яка складається з кількох простіших моделей. Вони поєднуються в єдиний ланцюг комунікування, завершальною ланкою якого є читач роману.

Розгляньмо один із описаних процесів комунікування. Адресатом або читачем у ньому є головний персонаж роману Роберт де Ла Грив, який, опинившись волею долі на порожньому кораблі, що стоїть на якорі серед вод Океану, бачить на горизонті острів, який ототожнюємо з повідомленням/текстом. Не маючи змоги дістатися до острова, Роберт розглядає його з борту корабля, і об’єкт його спостереження змінюється під впливом того, в якій проекції освітлення дивиться на нього персонаж. Розглядаючи

його під світлом місяця, він вибудовує своєю уявою простір Тексту острова під впливом ланцюга конотацій, породженого темними і далекими контурами. Під проекцією сонячного світла в полі зору і, відповідно, в уяві вимальовується інша картина: “Те що бачив Роберт – було не просто повідомленням, це було ще й результатом взаємопов’язаності неба, землі та розташування (в умовах певного часу, пори року, кута зору), з якого він дивився [4, с. 68]”. Роберт навіть не був впевнений, чи це справді острів, чи континент, бо з палуби корабля він бачив тільки одну частину суші.

Отже, тут виявляємо перший вплив часопросторового чинника на комунікативний процес. Умберто Еко показує, як часопросторова призма, крізь яку відбувається рецепція тексту, змінює картину баченого, а відповідно впливає на інтерпретацію тексту. Реципієнт не може бачити, сприймати всього простору тексту, а тільки те, що вдається йому під певним кутом зору, крізь індивідуальну призму бачення і розуміння тексту.

Важливим у процесі комунікування є контекст, у якому відбувається дешифрування та інтерпретація тексту. В цьому випадку простором контексту творення інтерпретації є простір корабля, на якому перебуває головний персонаж роману. Простір корабля накладається на простір життєвого досвіду персонажа, оскільки про все, що пережив Роберт, доки не потрапив на корабель, ми дізнаємося тоді, коли він пов’язує, накладає один на одного ці два простори: “Про минуле він згадує тільки тоді, коли в його розумінні воно стосується “Дафні”” (назва корабля, *приміт. автора*) – пише Умберто Еко [4, с. 27]; “... він згадував своє минуле, спрямовуючи погляд на єдиний спектакль, який мав можливість бачити: на “Дафну”, і “Дафна” перетворювалася у його свідомості в Театр пам’яті, як ті, які влаштували в ту епоху, коли жив Роберт” [4, с. 106].

Перебуваючи на “Дафні”, Роберт мріяв дістатися острова, побачити сонцесяйну голубку, яка ввижалася йому здалеку і яка уособлювала символ таємниці, неосяжної остаточної Істини всіх істин. “Але ця таємниця, як і сама голубка, вислизає і ніколи не відомо, де вона” [4, с. 338]. Він порівнював голубку з жінкою, яку кохав, і яка залишила в його пам’яті найяскравіші та найтепліші спогади. Проте та жінка, як і помаранчева голубка, були для Роберта недосяжні, течії океану не давали змоги потрапити на острів.

З цього прикладу видно, що реципієнт може побачити тільки те, що дозволяє його зір (у випадку читання – внутрішній зір, рівень інтелектуального сприймання і розуміння тексту), а також те, що рецепція та інтерпретація тексту відбувається під впливом власного досвіду читача, залежно від простору контексту її творення. За твердженням Умберто Еко: “Істина – це таємниця, і жодне відшифрування символів та загадок не виявить остаточної істини, а лише пересуне істину в інше місце” [2, с. 644]. Образ невловимої голубки, що символізує істину, доводить, що читач не може віднайти в тексті остаточної істини, не може пізнати всього, що міститься в просторі тексту, бо “Спроба пошуків остаточної значення призводить до висновку, що значення без кінця вислизає і втікає” [2, с. 642].

Розглядаючи описану комунікативну модель, зауважуємо, що відстань між персонажем роману та островом є не тільки простором, який треба подолати за певний проміжок часу, а складніше означеною категорією часопростору, оскільки острів розміщений за лінією географічної довжини нульового меридіана, яка поділяє простір

між ними на час минулий і час теперішній. Щоб потрапити на острів, Роберт мусить подолати не тільки відстань, а й здолати час, перейти межу від теперішнього до минулого. Та він не може, за сюжетом роману, потрапити на острів не тільки тому, що час незворотний. Острів зображено як категорію минулого, яке аналізує та інтерпретує персонаж, бо все, що читач піддає аналізу, не може бути теперішнім. За М. Кундерою, читач не усвідомлює, що те, що він сприймає як реальне теперішнє, відразу ж перетворюється на минуле: “Якщо ми вивчаємо, обговорюємо, аналізуємо реальність, то аналізуємо її такою, якою вона є в нашій свідомості, в нашій пам’яті. Ми знаємо реальність тільки в минулому часі” [8, с. 130]. Відчуті й усвідомити цю плинність часу неможливо, тим паче, провести межу між простором теперішнім і минулим, бо це розмежування не має чіткого перетину і рухається так, як рухається час. Не може усвідомити цього і персонаж роману: “Острів, який я бачу навпроти, це острів не сьогоднішній, а вчорашнього дня... Ні я все плутаю, не може ж бути, щоб я бачив минуле, як крізь магічну кулю. Це ж тільки там, на острові, для острова самого, все ще триває день минулий” [4, с. 322–323]. Усі розмірковування на цю тему видавалися Робертowi парадоксальними: “Тоді, коли він не особливо був впевнений, що зможе досягти Острова, той видавався йому дивно близьким. Сьогодні ж відповідно до того, як він опановував мистецтво туди дістатися, Острів відсувався щораз далі і далі. На додаток, оскільки відсувався він, як Роберт думав, не стільки в просторі, скільки в часі, віднині, щоразу, роздумуючи про цю відстань, Роберт змішує часові й просторові категорії. Він пише: “берег, на жаль, настільки вчорашній”. Ці парадоксальні накладання часопросторових площин руйнували все, що стверджує усвідомлення реальності, і “ми можемо зробити висновок, – пише в тексті роману Умберто Еко, – що Роберт остаточно втратив глузд, і не без причини: з якого боку не підраховував, кінці з кінцями не зводилися. Парадокси часу здатні зводити з розуму і нас” [4, с. 323]. Та часопросторовий світ тексту і часопростір, де в процесі комунікування відбувається прочитання та інтерпретація тексту, перетинаються, хоча це можливо усвідомити тільки інтуїтивно. Як пише Умберто Еко в науковій праці “Роль читача”: “...світи, де не утримуються необхідні істини, можна уявити, і вони інтуїтивно можливі; ... вони викликають відчуття підозри щодо наших загальних переконань і підривають нашу схильність довіряти найдостовірнішим законам світу нашої енциклопедії” [1, с. 326–327]. Ці часопростори поєднані невлотимим зв’язком, і, як пише П. Рікер: “Обговорювати минуле, означає продовжувати його в теперішнє” [9, с. 78]. Тому кожна комунікативна модель складається з неперервного поєднання часопросторових світів, кожен з яких існує на самостійному рівні та в процесі комунікування утворює єдиний часопростір. Як зазначає М. Зубрицька, досліджуючи різноманітні формати комунікування читача з текстом: “Коли різні часи накладаються один на одного, переходять один в одного, переплітаються, витворюючи невлотиму і невимірну протяжність, – це спроба закласти багатозначну перспективу вічності, яка завжди приваблювала літературу та її читача” [7, с. 300].

У теоретичній праці “Відсутня структура” Умберто Еко, описуючи структуру тексту, яку читач перетворює на структуру інтерпретації, зводить її до рухомої моделі, яка змінює свою будову під впливом багатьох чинників, серед яких також простір і час, а також доводить тимчасовий характер цієї моделі, яка здатна до саморуйнації [5, с. 377].

Час тривання цієї структури дорівнює часові її творення. Тимчасовий характер цієї структури усвідомлює і персонаж роману, як усвідомлює свою тимчасовість. Бунтуючи проти цієї тимчасовості, він вирішує, що єдиним чинником, який зупинить її руйнацію, є час, який йому треба зупинити: “Час зупиниться для нього, а отже, і для Острова, ...позаяк все, що відбувається, залежить тільки від його авторської волі. Призупиниться його життя, замре історія острова [4, с. 473]”. Для цього Роберт, опанувавши майстерність плавання, пускається в плаву на напрямку до острова, щоб потрапити у води, які течуть нульовим меридіаном, що розмежовує минуле і теперішнє, і є саме тим простором без часу. Але... стрибнувши у воду, він зникає назавжди із сюжету роману.

Проаналізована модель комунікування, про яку вже йшлося, є складовою складнішої структури комунікативної моделі, яка описана в романі Умберто Еко “Острів напередодні”. Автор тексту роману вибудовує сюжет історії про Роберта де Ла Грива на підставі знайденого щоденника персонажа. Отже, сюжет роману є не чим іншим, як інтерпретацією тексту щоденника, який погано зберігся, записи частково втрачені, а ті, що вціліли, не відзначалися послідовністю і доступністю викладення думок. Тому інтерпретатор часто вдається до додумування сюжету на підставі можливих припущень. Як зазначає Умберто Еко: “Я з труднощами виліпив із них сюжет, брав окремі епізоди і переплітав їх один з одним або нанизував один на одного...” [4, с. 477].

Отже, за попереднім дослідженням, проаналізовано інтерпретацію, автором якої є персонаж роману, а інтерпретація, якою є текст роману, є вже інтерпретацією інтерпретації. У процесі дослідження тексту роману вибудовується наступна інтерпретація, яка в цьому випадку є текстом цієї статті. Згодом її розглядатимуть як текст, а отже, як кожен текст, спонукатиме в разі прочитання до наступних інтерпретацій. Кожна з цих інтерпретацій має свій часопросторовий вимір. Коли розглядатимемо інтерпретацію як текст, який має свого автора і читача, то можемо виокремити у ній: простір автора, який, за літературознавчою термінологією, називають інтенцією автора; простір самого тексту – інтенцію тексту; простір читача чи інтенцію читача.

Досліджуючи комунікативну модель, можна виокремити не тільки часопростір поміж текстом і читачем. Існує часопростір поміж автором тексту та самим текстом, оскільки, як зауважує П. Рікер: “...історія, яку розповідають, є минулим для голосу, який розповідає” [9, с. 106]. Вибудована ж структура тексту, яку в процесі творення, за Р. Бартом, означаємо як текст-письмо, віддаляється від автора, а в процесі читання означається як текст-читання. Можемо виокремити також час між читанням/рецепцією та інтерпретацією. Інтерпретація будується на підставі прочитаного, а отже, минулого, але вже вибудована, також стає минулим.

У процесі цього дослідження серед багатьох запитань, які спонукають до різноманітних ходів аналізу, виникло і таке: “Що таке текст? Як ми можемо означити те, що звично називаємо текстом? Як окреслити його простір? Цветан Тодоров зауважує, що: “текст – це лише пікнік, на який автор приносить слова, а читачі – сенс” [2, с. 637]. Можемо також сказати, що текст – це простір, який заповнений множинністю знаків, які в процесі читання тимчасово набувають певного порядку, на підставі якого читач вибудовує інтерпретацію. Умберто Еко зазначає, що: “Сам текст – це щось більше, ніж параметр, що використовується для підтвердження інтерпретації: текст є предметом,

що вибудовується через інтерпретацію” [3, с. 662]. Та тепер важливішим є не визначення тексту, а його простір.

У теоретичних працях Умберто Еко доводить, що означити, обмежити простір тексту неможливо, але ці межі, за його твердженням, все ж існують. Обмежена безмежність пояснюється нескінченною множиною інтерпретацій тексту, кожна з яких є тільки частиною тексту. Кількість таких інтерпретацій нескінченна, оскільки нескінченними є перебудови складників моделі з множинності кодів, символів, знаків, які поміщає в себе текст. Обмеженість Умберто Еко аргументує тим, що в тексті не може бути того, чого там не закладено, і вихід за ці межі називає надінтерпретацією тексту.

У тексті роману “Острів напередодні” проблему простору тексту і меж та множинності інтерпретації описано після того, коли сюжет історії про Роберта де Ла Грива закінчено і подано тільки коментарі автора. Та все ж цю проблему Еко подає через сторінки зі щоденника Роберта, і як автор інтерпретації тексту щоденника виокремлює з основного тексту: “Дивлячись на небо в Казалі, а місто стояло на рівнині, Роберт зрозумів, що небо обширніше ніж він думав. Але вчитель заставляв його уявляти опис небесних світил концептуально, а не розглядати ті, які були у нього над головою” [4, с. 482]. Кожна концепція, кожен метод підходу до тексту звужує простір інтерпретації, бо обмежується пошуком тільки того, що ставить собі за мету. Як зазначає М. Зубрицька: “Можна сказати, що кожен читач має індивідуальну теорію літератури, яку часто вибудовує на власних засадах та принципах. Таку позицію обстоює герменевтична модель спілкування з текстом, яка, на відміну від решти моделей літературного комунікування, звертає особливу увагу на процес сприйняття літератури не професійними, а звичайними читачами...” [7, с. 308–309]. Саме так, незаангажований жодною теорією, дивився персонаж роману “Острів напередодні” на небо з палуби корабля серед вод океану: “Тепер, антиподний споглядач неоглядного простору океану, він дивився на *безмежний* (курсив наш. – Г. М.) горизонт. І вгорі він бачив зірки, яких не бачив раніше... На “Дафні” його ніхто не повчав як досліджувати зірки, і він міг сполучити будь-яку точку з іншою, видумувати образи змії, гіганта, ... потім відкидати ці образи і видумувати та приміряти інші форми. ...щораз, коли руйнувалося чергове його переконання і з’являлися нові можливості сприймати світ, причому підказки, які він отримував з різних боків, не склалися в закінчену картину” [4, с. 482–483]. Незавершеність картини, як і нескінченність змін всередині структурної моделі інтерпретацій доводить, що: “Текст – це нездетермінований усесвіт, в якому інтерпретатор може віднайти нескінченну кількість взаємовідношень” [2, с. 646].

Описуючи інтерпретацію, яку витворював Роберт, прочитуючи один із найзагадковіших текстів – текст небесних світил у себе над головою, частину тексту всесвіту, Умберто Еко показує, наскільки розмаїта та багатогранна може бути інтерпретація цього тексту, навіть тоді, коли горизонт обмежує простір. Це обмеження не є визначенням меж простору тексту. Тому кожен текст для читача безмежний, а “... художні тексти допомагають подолати нашу метафізичну обмеженість. Ми живемо в величезному лабіринті реального світу. Це світ, в якому не всі дороги нанесені на карту і загальну структуру якого ми не в змозі описати” [6, с. 216].

Спроба проаналізувати часопростір у комунікативній моделі, на підставі розглянутого в цій праці, не може окреслитись у завершений простір дослідження цієї проблеми, як і будь-яка теорія комунікування, що намагається обґрунтувати одновимірний за своїми методами підхід до проблеми комунікування, яка за своєю означеністю – багатовимірною.

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів, 2004. 2. Еко У. Інтерпретація та історія // Еко У. Маятник Фуко. Львів, 1996. 3. Еко У. Надінтерпретація тексту // Еко У. Маятник Фуко. Львів, 1996. 4. Еко У. Острів накануне. СПб, 1999. 5. Еко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 1998. 6. Еко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб, 2003. 7. Зубрицька М. Номолегенс: Читання як соціокультурний феномен. Львів, 2004. 8. Кундера М. Нарушенные завещания. СПб, 2004. 9. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб, 2000. Т. 2.

TIME AND SPACE IN THE COMMUNICATIVE MODEL OF THE NOVEL *THE ISLAND BEFORE* BY UMBERTO ECO

Halyna Matiyiv

The Ivan Franko National University in Lviv

The object of analysis of this article is temporal and spatial factors that influence communication between a reader and the text on the basis of the novel *The Island Before* by Umberto Eco. The process of communication is seen as a complex communicative model divided into several simpler models each of which possesses a unique structure at the same time connected within a single chain of communication in the course of which a continual temporal and spatial combination of these structures is achieved.

Key words: time, space, model of communication, text, reader, interpretation.

УДК 821.112.2(436)“19”-1/-3.09 І. Бахман

ФІЛОСОФСЬКІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ІНГЕБОРГ БАХМАН

Діана Мельник

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

У статті розглянуто головні засади філософського та естетичного мислення Інгеборг Бахманн. Формация її філософських поглядів зазнала безпосереднього впливу ідей філософа-екзистенціаліста Мартіна Гайдеггера та філософії мовного скепсису Людвіга Вітгенштайна. Вона запозичила основні екзистенційні поняття від Гайдеггера й поклала в основу своєї праці. Ідея Вітгенштайна про мовну кризу стала її лейтмотивом. Серед естетичних поглядів письменниці, найважливішим для розуміння її творів є естетика мовної експресії, концепція правдивості та достовірності літератури. Особливої уваги заслуговує її візія призначення письменника і літератури. Бахман переконана, що література здатна змінювати світ, за умови, що мова літератури наповнюватиметься новим духом.

Ключові слова: неопозитивізм, екзистенціалізм, Бахман, утопія, досвід, жіноча література, межова ситуація.

*Філософія як і мистецтво спрямовані на те,
щоб подив зберегти якнайдовше.*

Т. В. Адорно

Інгеборг Бахман – одна з найвідоміших австрійських письменниць ХХ ст., але як і всіх австрійських письменників її спіткала така сама доля: на батьківщині її визнали вже після того, як вона стала відомою світові. У наш час у західному літературознавстві прокидається нова хвиля зацікавлення творчістю цієї письменниці. Український читач, щоправда, лише починає відкривати її для себе¹, відповідно в українськомовному літературознавстві ще бракує розвідок, які б сприяли прочитанню і розумінню творчості І. Бахман.

Вона залишила невелику літературну спадщину, лише чотири томи, які вмістили в собі дві ліричні збірки, дві збірки оповідань, радіоп’єси, лібрето, роман “Маліна”, який ще з двома фрагментами романів “Справа Франци” і “Реквієм за Фані Голдман” увійшов до циклу “Види смерті”, літературні та теоретичні есеї. Спадщину, можливо, невелику за обсягом, але не за змістом. Кожен твір І. Бахман під поверхнею слів містить глибокий і невичерпний, невичерпний з погляду можливостей інтерпретацій, художній світ. Кожне слово – це загадка і ключ водночас. Щоб знайти правильні ключі й відчитати в них закодоване послання І. Бахман, слід не просто читати її твори, а знати і розуміти те філософське й естетичне підґрунтя, з якого вони виникли.

¹ Переклад роману “Маліна” українською мовою вийшов друком 2003 року, нещодавно з’явилися і радіоп’єси (перекладач Л. Б. Цибенко).

Інгеборг Бахман по праву називають “ліричною письменницею-мислителем” [14; с. 13] і це не випадковість. Вона справді була освіченою в філософському плані авторкою. Її філософські погляди формувалися переважно під впливом двох великих мислителів: екзистенціаліста Мартіна Гайдеггера та неопозитивіста Людвіга Вітгенштайна – їх часто називають духовними батьками І. Бахман. Звичайно, на І. Бахман мали вплив і інші філософи і мислителі, зокрема ідеї І.Канта вплинули на її морально-естетичні погляди, з Т. В. Адорно вона була знайома не лише з його праць, а й особисто. Та й роки вивчення філософії не минули даремно для її творчості. До того ж 1950 року Інгеборг Бахман захистила, за досить таки короткий як на філософську дисципліну час², дисертацію про “Критичне сприйняття екзистенційної філософії Мартіна Гайдеггера”. Тут варто спершу згадати основні засади гайдеггерівської філософії. Найважливішу проблему філософського мислення М. Гайдеггер вбачав не в питанні про сутність буття і його виявів, а згадуючи доплатонічну філософію, у питанні про сутність та істинність людського буття. Мартін Гайдеггер вважав, що це питання забула традиція західної метафізики, для якої головним пунктом філософування була сутність буття. На шляху тлумачення сутності й істинності буття або “особистої сутності” людського Dasein (тут-буття), Гайдеггер приходив до поняття “екзистенцій”, завдяки яким можна визначити людське тут-буття. Екзистенційна онтологія розуміє під “екзистенціями” форми людського існування, тобто категорії людського існування. У М. Гайдеггера екзистенції означають передусім страх, буття-у-світі, турботу, розуміння, настрої. Ці поняття неабияк вплинули на письменницьку самототожність І. Бахман.

У 1953 році вийшла друком поетична збірка І. Бахман “*Відтермінований час*”, 1956 – “*Заклик до Великої ведмедиці*”. Як згадує німецький дослідник Гольгер Пауш, публікація цих збірок була як ніколи вчасною, адже тоді в літературних колах панувала мода на М. Гайдеггера. Коли почалася полеміка навколо філософії Гайдеггера, кожен намагався пояснити жахіття Другої світової війни з погляду його метафізичного тлумачення буття. Саме це сприяло тому, що лірику І. Бахман зустріли з таким захопленням: “Всякий розумів, що стикався із поезією, звучання, добір слів та стилістичне вираження якої, давали надію, вражали, сприймалися як продовження традицій Гельдерліна, Оскара Лоерке, Георга Тракля і Готфріда Бенна” [14, с. 14]. З одного боку, І. Бахман критикувала позиції Гайдеггера, але, по суті, вона перейняла основні екзистенційні поняття (страх, зокрема, страх перед смертю, криза екзистенції), перенісши їх спершу в лірику, а далі й у прозу.

Але чому І. Бахман критикувала погляди Гайдеггера? Приймавши антиметафізичні погляди Віденського гуртка, вона критикує ідеї Гайдеггера як ірраціональні. Для розвінчання помилкових, на думку Бахман, поглядів Гайдеггера, вона опрацювала роботи представників логічного позитивізму, історичного матеріалізму, неокантіанства, історичного ідеалізму, феноменології, діалектичної теології, неотомізму, онтологів і метафізиків. Проте слід зауважити, що її критика екзистенційної філософії і позицій Гайдеггера зокрема, виходила з праці Людвіга Вітгенштайна “*Traktatus logico-philosophicus*”.

² Лише 1945 року І. Бахман розпочала свій перший семестр вивчення філософії, а 1949 року вона написала дисертацію.

Спершу, використавши твір неопозитивіста Рудольфа Крапмана “Подолання метафізики шляхом логічного аналізу мови”, І. Бахман обґрунтовує нелогічність фраз, якими оперує М. Гайдеггер, а далі, цитуючи Вітгенштайна, доводить, що логіка не здатна пізнати реальність, оскільки має суто тавтологічний характер. І оскільки філософію визначають як логічний аналіз мови, то й вона нічого не може судити про реальність. “Єдиними фразами, – пише І. Бахман, – які мають зміст і можуть свідчити про щось – є фрази, які виходять з досвіду, тобто фрази, які можна співвіднести із дійсністю” [7, с. 112]. До цього твердження ми ще повернемося, коли будемо аналізувати естетичні погляди І. Бахман.

Інгеборг Бахман використовує вузьке антиметафізичне філософське поняття, яке запропонував Вітгенштайн, а саме межі мови, тобто межі логічно застосовуваної мови, щоб залишити вказану сферу загальних істин, життя, екзистенції, основних переживань, містичного і божого для мистецтва. Спочатку І. Бахман визнає те, що виокремив Вітгенштайн, за дійсність: “Основні переживання, про які йдеться у екзистенційній філософії, живуть, по суті, у людині й прагнуть бути вираженими. Але їх не можна раціоналізувати, і всі спроби, спрямовані на їх раціоналізацію, неодмінно зазнають краху” [7, с. 129].

Замість того, щоб осмислити, пізнати з філософського погляду сферу основних переживань, І. Бахман звинувачує М. Гайдеггера в порожній “балаканині”³ і досить впевнено, якоюсь мірою навіть самовпевнено [10, с. 54], висловлює своє бачення ролі мистецтва. Лише мистецтву з його багатими можливостями під силу задовольнити потребу цієї іншої сфери дійсності у вираженні, бо ця сфера дійсності не підкоряється систематизуючій екзистенційній філософії.

Ту сферу пізнання, яку М. Гайдеггер довірив своїй філософії, І. Бахман передає в руки мистецтву: “Хто бажає зустрітися із “нищівним Нічим”, той пізнає з полотна Гойї “Кронос ковтає своїх дітей” всю силу жаху і міфічного знищення, а прикладом мовних можливостей вираження стане для нього сонет Бодлера “Le gouffre”, в якому відчутна боротьба сучасної людини зі “Страхом” і з “Нічим” [7, с. 130].

Не можна стверджувати, що І. Бахман так скинула Гайдеггера з п’єдесталу, та й сама вона зізнається, що не прагнула цього [10, с. 53]. І. Бахман перейняла поняття-екзистенції – Турбота, Страх, Невизначеність, Ніщо, – які Гайдеггер зробив основними для своєї філософії, але доручила їх мистецтву, бо вважала, що філософія не в змозі знайти, пізнати істину стосовно цих понять.

Для розуміння творчості, поетичного мислення І. Бахман варто докладніше зупинитися на її сприйнятті Вітгенштайна. Те, що його ідеї вплинули на Бахман – це безсумнівно, адже вся епоха модернізму характеризувалася філософією мовного скепсису, питання полягає в тому, що саме в його філософії мало вплив на письменницю і як його філософія детермінувала її основні поетологічні засади. Року 1956, коли побачила світ друга поетична збірка І. Бахман, було опубліковано і її есей “Людвіг Вітгенштайн. До нового розділу найновішої історії філософії”. Як стверджує Г. Пауш, цей есей навіть

³ Слово *балаканина* тут вжито у злегка іронічному значенні, адже, як відомо, Гайдеггер розрізняв справжню мову (Sprache) і повсякденну балаканину (Gerede).

повніше відзеркалює поетологічне мислення Інгеборг Бахман, ніж її Франкфуртські лекції. Тому варто розглянути цей есей докладніше.

Людвіг Вітгенштайн стверджував, що світ складається з окремих незалежних фактів. Світ може означати лише сукупність цих незалежних фактів і більше нічого, це означає, що загальні твердження неможливі. Дотримуючись цього твердження, Вітгенштайн починає свій “Tractatus” таким реченням: “Світ – це все, що на нього схоже” [9, с. 13].

Ми сприймаємо світ, створюючи для себе образи. Між образом і реальністю існує щось спільне, щось, що уможливує це відтворення світу, це – форма. Кожна форма за будь-яких обставин є формою логічною, тому й образ відповідно також є логічним, тобто, цитуючи Вітгенштайна: “Логічний образ може відтворити світ”. Філософія дає нам не “філософські” речення, вона роз’яснює їх. Так філософія постає як Невимовне.

Що ж стосується Невимовного, то Вітгенштайн говорить: “Спочатку ми стикаємося із ним як із неможливістю знайти логічну форму. Вона лише показує себе, висловлює себе у фразі. Фраза виказує її. Те, що показує себе, не може бути виражене словами; воно – містичне. Тут – межа логіки, а оскільки логіка наповнює світ, оскільки світ входить в структуру логічної форми, то її межі і є межами нашого світу. Саме так, на думку І. Бахман, варто розуміти тезу: “Межі моєї мови є межами мого світу” [9, с. 16]. Людина стоїть на межі свого світу, вона не може перетнути цієї межі, вона лише може її змінити. Світ постає як замкнуте ціле, і людина вже не є частиною світу, але й не може перебувати поза ним, судити про нього, створювати судження про світ. А “про те, про що ми не можемо говорити, ми повинні мовчати” [9, с.19]. І. Бахман закінчує свій есей про Вітгенштайна питанням, спрямованим до читача: “Чи справді ми нічого не можемо сказати про дійсність напевне, чи може це наша мова вичерпала себе, і жодне слово не можна співвіднести із поняттями, що існують у нашому світі?”

Основні поняття, які виражають поетичну позицію І. Бахман, є *правда і пізнання, суспільство і страждання, утопія й інша мова*. “Якщо сформулювати коротко, то йдеться про поетику відчужувальної нової мови, мови, яка намагається показати все неказане або сказане неправильно, і спрямовує погляд від страждання в суспільстві на край утопічний” [12, с. 200].

Правда стала для І. Бахман її власним постулатом: не експеримент, а досвід творять основу творів модернізму і основу правди, яку вони намагаються донести до читача. Усяке пізнання, яке передається у літературному творі, дає поштовх до роздумів. В есеї про Пруста І. Бахман писала: “Не романтики слід шукати письменникові, а лише правди, і нічого крім правди” [9, с. 179]. Із поняттям правди, як моральним принципом кожного автора, І. Бахман пов’язує досвід.

Досвід для Інгеборг Бахман є ключовим моментом творчості, вона вважає, що той, хто намагається писати правдиво, повинен звертатися до досвіду. Саме тут варто знову згадати тезу І. Бахман про те, що істині й правдиві фрази ми мусимо черпати з досвіду. Чи не тому в романі “Маліна” читаємо такі рядки: “Обгорілою рукою пишу про природу вогню” (переклад Л. Цибенко).

Утім усі закиди літературних критиків щодо автобіографічності своїх творів вона відкидала. На запитання, чи є якісь автобіографічні моменти в романі “Маліна”,

І. Бахман відповіла: “Безперечно і безумовно в роздвоєності героїні. Але автобіографічні мотиви в прямому значенні – ніколи. Бо читач не дізнається історії Івана ... ми не знаємо нічого ні про Я, ні про Маліну, ніяких історій, ніякої біографії. Я б назвала це автобіографією, якщо б читач відчув у ній духовний процес Я, але аж ніяк не розповідь про життя, особиста історія і інші речі, які завдають болю” [6, с. 22–23].

Характеризуючи творчість І. Бахман, німецький літературознавець Кріста Гюртлер використовує слово “автентичність”. Значення, в якому вона вживає це слово, дослідниця пояснює висловлюванням Крісти Вольф: “Інгеборг Бахман, свідомо тієї традиції, в якій вона перебуває, того кола проблем, з якого вона черпала ідеї і з яким була пов’язана, настільки правдиво, докорінно і на власний спосіб потрапила під вплив свого досвіду, що в читача не може виникнути враження уже баченого. Вона не грається із зневірою, із загрозою і станами божевілья: Вона сама зневірена, вона сама в небезпеці, у божевільлі й справді бажає лише, щоб її порятували від цього” [11, с. 97].

Ці слова досить влучно характеризують творчість І. Бахман і її розуміння свого призначення у літературі. Завдання письменника І. Бахман вбачає в тому, щоб донести біль до людей. Вона вірить в дієвість літератури. Можливо, тому її героїні намагаються бути почутими. Особливо гостро ця тема постає у збірці “Синхронно”, в якій, за словами данського літературознавця Гельгарда Мардта, І. Бахман намагається подолати мовну кризу [13]. Недаремно Елізабет, головна героїня повісті “Три дороги до озера” прорікає: “... хіба ніхто ніколи не думав про те, що людину можна вбити, віднявши у неї мову, а разом з нею переживання і думки” [8, с. 448] (переклад наш. – Д. М.).

Розуміння мови І. Бахман балансує між мовним скепсисом і надією: “... на відміну від тотального мовного скепсису модернізму, Бахман спрямовує свою критику проти панівної погані мови як вираження корумпованої моральності” [11, с. 97]. Тому завданням поетичної мови має стати пошук нової мови, який передбачає нове використання мови. Проте І. Бахман не намагається експериментувати з мовою, зі словом, мова, на її думку, має одержати “новий спосіб вираження, а його мова здатна набути лише тоді, коли її наповнюватиме новий дух” [11, с. 192]. Критиці “шахрайської мови” І. Бахман протиставляє надію на “гарну” мову як утопію, яку можна зреалізувати лише в літературній творчості. І. Бахман іде іншим ніж її сучасники шляхом. У вірші “Ніяких прикрас” вона пише, що не прикрашатиме своїх метафор, не ламатиме синтаксису, бо навчилася розуміти прості слова: “голод, сором, сльози і морок”. Іншими словами, для І. Бахман головним був зміст, а не форма твору, правильні, а не пишні слова.

Інгеборг Бахман не раз закидали, що вона пише надто особисто, приватно. Письменниця відповідала, що не хоче зображати актуальних подій, які відбуваються в світі. Для неї важливіше показати структури, які сховані під поверхнею, вплив суспільних структур на людські долі [11, с. 100]. Поняття суспільства в І. Бахман формується під впливом вітгенштайнівського розуміння світу і людини в ньому. Так само як людина не є частиною світу, так само вона не може знайти свого місця в суспільстві – воно просто чуже людині, але вийти за межі суспільства людина теж не може. Суспільство для І. Бахман – структура, яка продукує біль і страждання. У тому, що героями І. Бахман, які не могли вписатися у суспільство, були жінки, багато з дослідників, особливо після феміністичного руху, намагалися знайти феміністичний підтекст, мовляв, жінка не

може знайти свого місця в чужому для неї патріархальному суспільстві⁴. Зокрема та ж К. Гюртлер пише: “Вона (Бахман) ідентифікує себе з історією жінки в патріархальному суспільстві, історією страждань і приниження жінки” [11, с. 103]. Утім розглядати творчість Бахман лише з такого погляду було б помилково. Інгеборг Бахман пише про жінок, але що ж тут дивного, адже Бахман сама жінка. Та й не тільки тому. Дмитро Затонський вбачає в цьому іншу причину: “Поки бахманівські герої були такими собі рупорами, масками авторського “я”, вони могли бути і чоловічими масками. Від того моменту, коли на них були покладено тонші й складніші функції, лише жіночі фігури виявилися здатними відповідати новим вимогам. До того ж жіночі фігури особливого складу, не обов’язково схожі на І. Бахман, як дві краплі води, але близькі з нею за характером, жінки співзвучні їй душевно ... жінки вразливі, нервові, мало не на грані істерії, з божевільними думками про самогубство і майже містичним передчуттям ранньої смерті, близького кінця. Самотні, чужі всьому, що діється навколо” [2, с. 363]. Хоча говорити про те, що тільки жінки в І. Бахман перебувають у такому стані також не зовсім правильно, згадати хоча б Франца Йозефа Троту, героя повісті “Три дороги до озера”, який не зміг знайти свого місця і наклав на себе руки. Стани неспокою, турботи, метушливості, які переслідують героїв Бахман, є, на думку австрійського літературознавця Ганса Гібеля, показником хворого суспільства. Біль знову ж таки стає одним із ключових понять для І. Бахман. У промові “Людям можна повірити правду”, виголошеній на врученні премії інвалідів війни зі зору, вона намагається поєднати поняття страждання і поняття правди, розуміючи це поєднання естетичним не лише з погляду автора, а й з погляду читача [12, с. 201]. На її думку, біль “чутливий до досвіду і до правди” [9, с. 275]. До того ж письменник не повинен заперечувати болю, він мусить сприйняти його і відтворити для того, щоб інші також відчували його, бо “одним із завдань письменника, шляхом зображення спонукати людину до правди” [9, с. 275].

Межові ситуації людини, передусім жінки, І. Бахман описувала в любовному довіді. Зображаючи види смертей жінок, вона пропонує утопію людського суспільства, утопія, яка приречена зазнати краху. Для І. Бахман уже сама література має утопічний характер, вона по-різному діє на читачів, існує у рамках читання і написання. Поняття “літератури як утопії” (саме такий заголовок має одна з Франкфуртських лекцій) є визначальним для поетичного мислення І. Бахман. Вона вважає, що передумова цієї утопічності в самих творах: “Якби на сторінках творів не було цих утопічних передумов, то література, попри нашу участь, перетворилася б на цвинтар. Єдиним, що нам би залишалося, – це покладання квітів. У такому разі кожен твір розчиняв би і поліпшував інший, ховав попередній. Літературі не потрібен пантеон, вона не спрямована на смерть, на небеса, на супокій, вона спрямована на найсильніше стремління – діяти, у будь-якій сучасності, у минулій чи майбутній” [9, с. 260].

У своєму розумінні утопії І. Бахман орієнтується на поняття утопії, яке сформулював Роберт Музіль у романі “Людина без властивостей”: “Написання твору – по-

⁴ Тут мова йде про пізніші твори І. Бахман: цикл романів “Види смерті” і збірку оповідань “Синхронно”, хоча дехто із дослідників феміністичного напрямку вважає оповідання “Ундина йде” із першої збірки Бахман “Тридцятий рік” ключем до розуміння її пізньої творчості.

двоєння реальності. Письменники не мають сміливості визнати себе утопічними екзистенціями. Вони лише припускають, що є країна Утопія, де вони почуватимуться як удома; вони називають це культурою, нацією, державою і так далі. *Але утопія – це не ціль, це напрямок.* (курсив наш. – Д. М.). Щоправда оповідання створюють враження, що щось таки існувало в минулому чи існує тепер, навіть якщо воно існує у вимірному місці”⁵. Для І. Бахман відкритість літератури, її спрямованість дає змогу ширше визначати літературу як утопію. Приймаючи позицію Музіля, Бахман називає письменників утопічними екзистенціям, бо вони, критично зображаючи дійсність, спрямовують свої помисли на досконале, неможливе, недосяжне. Саме з розуміння утопії як процесу, а не мети, постає у Бахман надія на краще майбутнє. Література здатна вербалізувати тенденції реальності, те “ще не здійснене”, тобто намітити майбутнє. Важко знову ж таки погодитися з К. Гюртлер, яка вважає, що утопія ця стосується тільки жінки [11, с. 103], бо надія на краще майбутнє у І. Бахман – означає краще майбутнє для всіх.

Аналізуючи філософсько-естетичні погляди Бахман, важко обмежитися однією статтею. Ця стаття постала як намагання окреслити основні напрями її поетичного мислення. Ґрунтовніше було розглянуто лише сприйняття І. Бахман філософії Гайдеггера та Вітгенштайна, виокремлено основні поняття, які лейтмотивами проходять крізь її літературну творчість. Хоча на творчість цієї письменниці вплинули й інші мислителі, зокрема, ідеї Канта, Адорно, Ніцше. Естетичні погляди І. Бахман можна схарактеризувати кількома поняттями: правда і правдивість, правильна мова, але таке тісне окреслення не означає обмеженості її поглядів, а лише те, що для І. Бахман ці слова стали ключовими для творчості й творчого мислення.

Характеризуючи творчість І. Бахман, багато західних дослідників виявляють у неї феміністичні мотиви та ідеї. Звичайно, заперечувати цього не потрібно, але й зводити філософсько-естетичне лише до гендерної проблематики, до проблеми жінки в “патріархальному” суспільстві не можна.

Інгеборґ Бахман – складна й неоднозначна до прочитання і розуміння письменниці, та й розуміти її кожен читач буде по-своєму, і при новому прочитанні по-іншому. Тому звужувати коло проблем, ідей, намагань письменниці не варто, а навпаки – треба відшукувати нові, звичайно не надумані, а справді бахманівські мотиви.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 2002. 2. *Затонский Д. В.* Австрийская литература в ХХ столетии. М., 1985. 3. *Затонский Д. В.* Шлях через ХХ століття: Статті про німецькомовні літератури. К., 1978. 4. *Цибенко Л.* “Вийти за межі, нам установлені” // Інгеборґ Бахман. Радіоп’єси. Львів, 2005. 5. *Цибенко Л.* “Я намагалася зобразити геній любові...” // Бахман Інгеборґ. Маліна. Львів, 2003. 6. *Bachmann I.* Aussage zur Person; Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolf. Tübingen; Basel, 1977. 7. *Bachmann I.* Kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers, eine Dissertation, abgeschlossen 1963. 8. *Bachmann Ingeborg.* Werke: In 4 B. Bd. 2. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München, 1982. 9. *Bachmann Ingeborg.* Werke: In 4 B. Bd. 4. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München, 1982. 10. *Beicken P.* Ingeborg Bach-

⁵ Цит.: Gürtler Christa Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, с. 373.

mann. München, 1988. 11. *Gürtler Ch.* Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart, 1983. 12. *Hiebel H. H.* Ingeborg Bachmanns literarische Urteile // Béhar, Pierre Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. Röhrig Universitätsverlag. 1996. 13. *Mahrdt H.* Philosophischer Kontext, österreichische literarische Tradition und Geschlechterproblematik in Ingeborg Bachmanns Prosa <http://www.inst.at/trans/7Nr/mahrdt7.htm>. 14. *Pausch. H.* Ingeborg Bachmann / 2., überarb. u erg. Aufl. Berlin, 1987.

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC VIEWS OF INGEBORG BACHMANN

Diana Melnyk

The Ivan Franko National University in Lviv

This article considers the basic views of philosophical and aesthetic thinking of the Austrian writer Ingeborg Bachmann. The formation of her philosophical views was particularly influenced by the ideas of the existentialist philosopher Martin Heidegger as well as Ludwig Wittgenstein's philosophy of language scepticism. She borrowed the main existential concepts from Heidegger and made them basic for her work. Wittgenstein's idea of the language crisis became her leitmotif. Among her aesthetic views the most important ones for understanding her work is the aesthetics of language expression as well as the concept of truth and veracity of literature. Special attention should be paid to her vision of the writer and literature. She is convinced that literature can change the world for the better provided that the language of literature is filled with a new spirit.

Key words: neopositivism, existentialism, Bachmann, utopia, experience, woman's literature, borderline situation.

УДК 82.02

ФУТУРИСТИЧНИЙ СТИЛЬ С. МЛОДОЖЕНЬЦЯ

Андрій Моклиця

Волинський державний університет імені Лесі Українки

Докладно проаналізовано поетичні тексти Станіслава Млодоженця. Виділено два аспекти дослідження: графічну структуру віршів автора та її функцію у літературних текстах. Візуальний бік авторського стилю важкий до розуміння, позаяк тут є цікаві експерименти з формою. Відтак основною темою дослідження є співвідношення між графічною структурою віршів і значенсвими наповненнями слів. Інформацію про художній світ С. Млодоженця ми одержуємо зі слів (наприклад, з неологізмів), а повні й закінчені форми малюнків – через графічні елементи. Візуальний вигляд слів видозмінює їх пряме значення: робить логічні акценти, селекує певні елементи, формує ритм поезії тощо. Розкрито специфіку індивідуального стилю польського поета-футуриста через співвідношення графічної побудови і семантики слів.

Ключові слова: футуризм, графічна структура, графічний знак, вірш, Станіслав Млодоженець, польська поезія.

Як представник молодшого покоління польських футуристів С. Млодоженець презентував себе збірками “Крески та футурески”, “Футуро-гами і футуро-пейзажі”, проте цього виявилось замало, щоб створити резонанс у літературному житті Польщі. Відтак досі його творчість була на периферії літературознавчої та мовознавчої науки, як, власне, польський футуризм загалом. Праця Томаша Бурека “Про поезію С. Млодоженця” – фактично єдине ґрунтовне дослідження творчості письменника. Деякі відомості про цього представника “сімки” [4] ми можемо знайти в енциклопедичних виданнях, на зразок “Словника польської літератури ХХ століття” [3], працях Збігнева Ярославського, Павла Маєрського, Терези Скубальянки тощо. Футуристична творчість С. Млодоженця, без сумніву, привертає увагу, але водночас надалі є актуальним питання про її художню вартість. Що ховається за радикальними експериментами – повноцінна поезія чи просто бунт проти постулатів культури?

“Опис цирку за мить перед початком вистави. Опис безладний, складений з випадкових слів і якихось уривків речень, – але такий самий образ, хаотичний, розбитий на фрагменти, має кожен, хто сидить серед глядачів. Його сліплять прожектори, оглушує гамір, з якого долинають окремі слова. Він бачить коло арени, перші ряди люду, а далі шороху масу” [4, с. ХСVIII] – читаємо про поезію С. Млодоженця у вступі до “Антології польського футуризму”. Цей представник краківської групи, можливо, поступається авторитетом іменитішим колегам А. Стернові, А. Ватові чи Б. Ясенському, проте в поезії він, як ніхто інший, дає волю творчій уяві. Для С. Млодоженця футуризм

був не просто модним явищем у тодішній літературі, а органічно близьким типом світосприйняття. Як слушно зауважив Томаш Бурек: “Живучи потребою демонстративно підкреслювати свою відмінність, ... Млодожєнець знаходить в естетиці футуризму досконалу нагоду, щоб насміятись з ідеалів та цінностей, що походять з вищого порядку культури” [2, с. 34]. Для С. Млодожєнця, як і більшості представників польського футуризму, ідеї Марінетті, а саме принцип “слів на волі”, були надто радикальним варіантом. Ідея повної ліквідації граматики на практиці виявилась нездійсненною, тому представники польського футуризму обмежились модифікаціями в сфері структури художнього мовлення. Про такі модифікації згадує, зокрема, Т. Скубалинка: “Щодо пунктуації, то тут мало не конвенційною підставою стало усунення усіх розділових знаків та великих літер” [7, с. 153].

Поєзія С. Млодожєнця в контексті польського футуризму привертає увагу насамперед візуальним аспектом. З-поміж властивих італійському та російському футуризмові експериментів форми в письменника можемо знайти чимало прийомів: вільна розстановка слів на сторінці, різноманітні поєднання великих і малих літер, використання знака “-” як поліфункціонального символу, цікаво збудовані звуконаслідування тощо. Чи не найяскравішим елементом поєзії С. Млодожєнця є неологізм. В утворенні цього засобу виявляється весь потенціал письменника-експериментатора. Як зауважує Збігнев Ярославський, “С. Млодожєнець поводився менш ексцентрично, ніж інші футуристи” [4, с. XXX], цим частково пояснюється його статус малопомітного в колі футуристів письменника. Але, дивлячись на графічне розмаїття його поєзії та яскраве експериментаторство, ми розуміємо, яким чином компенсував письменник брак ексцентризму в житті.

Спробуймо окреслити основні ознаки стилю С. Млодожєнця.

Віршам письменника загалом властива певна строфічна будова, хоча й деформована. Фрагменти речень, окремі слова, об’єднані в строфу, вирівнюються з допомогою знака “-”, завдяки чому графічна одиниця стає цілісною:

Z okien rzucają świstki ---
 lecą --- opadną ---
 szarpia się o nie chłystki ---
 ten – tamten na kancie przystanie –
 przeczyta --- błady ---
 --- Chryste Panie (184)¹.

Ритм такої поєзії однорідний, але не кожна одиниця має звукову реалізацію. Така собі розмірена радіотрансляція з паузами, які треба витримати. Значно рідше письменник використовує суцільний словесний потік, майже позбавлений пунктуаційних елементів:

uchodzone umyślenia upapierzam poemacę
 i miesięcze kaszkietując księgodajcom by zdruczyl
 skieszeniłem
 księgosłalnia kolejując porozwszechnia wzdaleczenia (182).

¹ Тут і далі посилання на видання: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wrocław, 1978. 321 s.

Така структура примушує звернути увагу безпосередньо на словесний матеріал, в якому домінують елементами є здебільшого неологізми. Маємо текст, позбавлений ідентифікаційних елементів, які вказують на його природу, не зважаючи на рядкову структуру – нічого зайвого, тільки гра слів і їхнє значення. Єдиним пунктуаційним елементом, який зрідка трапляється в такого типу поезіях С. Млодоженця, є трикрапка, яка функціонує як своєрідний маркер, а саме: у випадку максимально утрудненої форми, тобто за відсутності пунктуації і насиченості індивідуально-авторськими новотворами виникає потреба розбивати мовленнєвий потік на логічні відрізки. Саме для цього автор і використовує трикрапку:

troszczkuję... nieśmiechliwie obramieniom
przeciwiczy...
słodkowardzę... łaskawicę... (183).

Попри зовнішню строкатість, віршам письменника властива деяка симетрія, і міжстрофічна, і в межах строфи. Графічна побудова відтворює ритм поезії – хаотичний, рваний, коловий, хвилеподібний та ін.

Stoi kandelabr staroświecki
ogień się mienią w oczach karła –
na załamaniu linii greckiej; –
moja zaduma się oparła. –
Kwiat mię odurza nenufara –
nimf rozbrzmiewają się orkiestrony –
baśń się pogańska snuje stara –
tonę w melodiach w głąb wpatrzony. – (189).

Очевидний прями́й зв'язок будови вірша і семантики. Розмірений виклад (*stoi kandelabr staroświecki, zaduma się oparła, w głąb wpatrzony*) досконало доповнює форму – симетрична, хвилеподібна, дещо строга.

Ще один елемент графіки, який буквально нав'язливо акцентує на якомусь моменті (найчастіше вказує на знаки, що безпосередньо окреслюють назву поезії) – великі літери в середині або на кінці слова. Наприклад, вірш “Світ” візуалізується так:

i dą lUdzie i zdarzEnia – wody wiEcznej kOła
białe kOła –
czarne kOła –
koła dOokOła (188).

Найуживаніший графічний знак О – відповідник світу (округлий, великий, протяжний тощо). Якщо дивитись на вірш, не вчитуючись в слова, видно суцільне “О”. Семантика слова *світ* співвідноситься не тільки з графічним елементом, а й зі звуком. “О” – це подив, це голосний звук, це універсальний звук.

С. Млодоженець часто виділяє великим шрифтом цілі слова, які, зрозуміло, перші впадають в око і формують низку ключових слів. Візьмімо до прикладу вірш “XX століття”. Назва дуже широка, а отже, вимагає вирізнення якогось аспекту. Яким же письменник бачить XX століття? Виокремимо тільки марковані слова поезії:

– KINEMATOGRAP KINEMATOGRAP KINEMATOGRAP...
 – GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFON...
 – RADIOTELEGRAM RADIOTELEGRAM RADIOTELEGRAM...
 ESPERANTISTO ESPERANTISTO ESPERANTISTO...
 AEROPLAN AEROPLAN...
 – STENOGRAFIA... (181).

Ряд слів цілком суголосний з епохою технічного прогресу, тим паче, органічний для футуризму. Графічна побудова має ще один цікавий момент – вірш нагадує рекламний щит, привертає до себе увагу і досить нав’язливий (потрійний повтор слів). У вірші “XX століття” маркування (виділення великими літерами) стосується різних семантичних елементів, простіше кажучи, різних слів. У поезії С. Млодожєнця можемо знайти й інше застосування прийому – вирізнення, акцентування слова серед однакових слів:

tu-m czy-m ta-m?
 tam-tam TAM –
 TU-M – –
 tam-tam-TAM tam-tam-tam TAM
 TU-M TU-M (182).

Перед нами звуконаслідувальний ряд, отже, виділені великим штифтом слова посилюють гучність елемента. Розміреність ритму руйнується не тільки цими спалахами гучності, а й побудовою: по-різному використано тире і дефіс. Вірш називається “Москва”, тому можемо припустити, що йдеться про мелодію дзвонів якогось собору. Такі проєкції звукових образів загалом властиві С. Млодожєнцеві. Графічна побудова є невідмінним їх атрибутом, не менш повноцінним, ніж самі звуконаслідувальні конструкції.

Звуконаслідувальні елементи С. Млодожєнця мають, зазвичай, потрійне значення – безпосередньо звуконаслідувальне, пов’язане зі звичною семантикою слова або його частини та графічне. У вже згаданій поезії “Москва” легко читається займенниковий ряд, що виокремлюється завдяки специфічній побудові (*tu-m* а не *tum*). З одного боку, маємо звукову палітру *tu-m*, *ta-m*, *czy-m* з виділенням найгучніших частин *TAM*, *TU-M*, з іншого – семантичний ряд, який можна відтворити приблизно так: *тут чи там? Там, там, TAM* і т. д. У поезії органічно поєднано звуковий та просторовий образи. Коли перебуваєш віддалік, важко визначити місце розташування дзвонів, тому в результаті звуковий образ поширюється на весь простір:

oj-ja JJAJ tam a tu-m –
 to-m i tam i tum
 TUM (182).

Ще один ряд: --- *tik – tak – tik – tak* (186), в якому ми безпомилково впізнаємо годинника. Ці звуконаслідування, можливо, видались би банальними – автор не вигадав нічого нового – якби не контекст:

-- malutkie serce w usta połów --
 o – jakże-jak? -----
 --- tik – tak – tik – tak (186).

Маємо питання – відповідь: як? – так. Функціонування звуконаслідувальної конструкції подібне до попередньої ситуації. Можна припустити, що такий збіг випадковий, але формула *o – jakże-jak?* повторюється у вірші тричі, тому ми неодмінно хочемо почути відповідь, яка вміщена тільки в конструкції – *tik – tak* –.

Не поодинокі в поезіях письменника нагромадження випадкових слів. Зрозуміло, що запропоновані автором висловлювання тільки ззовні хаотичні. Усі вони є асоціативними рядами якогось образу. Настанова зрозуміла: ми рідко бачимо подію як суму послідовних і логічних думок. Здебільшого, це більш-менш стійкі образи, які кристалізуються вже в процесі аналізу. С. Млодоженець звертається до першого враження, особливо актуального в стосунку до нових явищ і предметів. Скажімо, як би ми окреслили *радiorоманс*? Автор це робить так:

o jakże – jak?!! – o – – Holi – ho –
 ----- *o – mia “lumba” – –*
wyrzekłaś mi dalekie “tak”
 i znikłaś w chińskich klombach

 ----- (185).

У цьому епізоді є тільки одне більш-менш осмислене речення, хоча його приблизна семантика зрозуміла тільки у зв’язку з назвою – *Radioromans*. Усе інше відтворює ряд ознак: подив, посилена емоційність, безперервність часових характеристик (майже усі потенційно порожні місця заповнені “–”) тощо. Такий асоціативний ряд дуже суб’єктивний, але на рівні художнього цілого зрозумілий і цікавий.

У поезії С. Млодоженця часто трапляється цей прийом. Є назва вірша, яка вказує на основний образ і є ключовим словом. А сам вірш – асоціативний ряд до основного поняття. Наприклад, вірш “Ніч”:

--- *daleki – długi – (czyj to?) ton*
w leżące lgnie milczenie –
 gwiazdy tłą
i płoszą płaski cień na ziemi – (186).

Зрозуміло, що в такому випадку для нас цінний не стільки сам образ, скільки спосіб його відтворення, ракурс, обраний автором.

Частиною асоціативного ряду може бути буква, чи буквосполучення, які самі собою нічого не означають, крім того, важко визначити їх звуконаслідувальну (якщо вона взагалі є) функцію:

muzyka sfer
na przestrzeni
aa – aa – aa – aa – aa
 ----- *ą* ----- (197)

Очевидно, розв’язок потрібно шукати саме в графічній побудові вірша. Якщо ряд *aa – aa – aa* ще можна трактувати як звуконаслідувальний (музика сфер), то літера *ą* в центрі рядка не претендує на таку роль, адже з неї навіть не починаються слова.

Графічний малюнок вказує на те, що це певний центр. Симетрично відділена знаками тире *a* перегукується з грецькою альфою – тобто своєрідним началом.

Як вже згадувалось, візуальний елемент дуже важливий у поезії футуризму. І не тільки тому, що він є кричущим свідченням ігнорування синтаксичних чи граматичних норм. Він створює простір для експериментів із семантикою одиниць. Ми не випадково розглянули основні способи впорядкування мовного матеріалу С. Млодожєнцем. Принагідно ми звертали увагу на художній ефект основних прийомів, а тепер спробуймо заглибитись у це питання.

Передусім звернімо увагу на прикметну в цьому плані статтю Ренарди Лебди “Функції графічних знаків у літературному тексті”. “Дослідження ролі візуального аспекту має сенс ще й тому, що повідомлення іконічного характеру є в сучасному мистецтві повідомленням домінуючим” [5, с. 36] – зауважує дослідниця. Спираючись на працю С. Моравського “Про реалізм як художню категорію”, Р. Лебда називає основні різновиди знаків у художньому тексті: 1. Іконічні знаки (впорядкування тексту). 2. Орфографічні знаки (великі літери, знаки пунктуації). 3. Знаки, сформовані на підставі мовного договору (слова). “Графічна побудова, її відхилення від традиційних норм має не тільки естетичну цінність, але в зв’язку із структурою твору має в ній чітко окреслену функцію і значення. Поет, формуючи графічний малюнок, посилається на позамовно мотивовану культурну конвенцію” [5, с. 38].

Отже, розгляньмо ключові аспекти ряду *графічний знак – функція – значення слова*.

Побудова вірша не завжди збігається з інтонаційною побудовою, яка своєю чергою відповідає лексично-синтаксичній моделі висловлення. Такий спосіб зображення, при якому рядок приблизно дорівнює реченню, загалом не властивий Млодожєнцеві. У нього часто відсутні великі літери на початку рядків, які використовуються згідно з синтаксичною засадою поділу на речення:

troszczekuję... nieśmiechliwie obramieniom
przeciwiczy...
słodkowardzę... łaskawiczę...
ujednieni nóżkujemy kaskadziejąc śmiechowodziem
w wargoczwyрни krylewieję niebieścianie (182).

Така розбіжність логічної та графічної побудови віддаляє текст від структурної близькості прозовим творам. Уникання великих літер на початку рядків є одним із антипрозаїчних способів (як і в разі верлібрової структури загалом), адже велика літера стає стилістичним чинником, який відображає критерії вибору письменника. Неспівмірність рядків поезії надає особливої вартості окремому слову, яке вирізняється візуально. Це може спричинити ситуацію, коли найдрібніші елементи набувають значення:

przykucnięta postać kusa
z buzią
papuzią mistrza Tytusa...
Hi – hi –
nad
otchlania... (196).

Такі способи, здебільшого, підпорядковані семантиці висловлення, вони посилюють експресію, акцентують, визначають логічну структуру та ін. Нову інформацію ми отримуємо тільки зі змісту – це в стосунку до поезії С. Млодоженьця. Щодо футуристичної поезії загалом, то не завжди графічні експерименти є допоміжними прийомом для акцентування семантики. Прикладом можуть бути поезії взагалі позбавлені словоформ – збудовані лише із звукових рядів чи цифрових знаків.

Часте, чи навіть надмірне вживання пунктуаційних елементів у деяких віршах С. Млодоженьця сприяє руйнуванню або згладженню синтаксичних зв'язків, поглиблює різницю між поезією і прозою. Зрозуміло, що така специфічна побудова не сприяє читабельності, а концентрує увагу якраз на технічних елементах поезії.

w klubie pod PŁACHTĄ CZARNĄ
 zgiełk... roi się -- gwałt -- hałas MAS
 chaos słów -- chaos głów -- chaos rąk --
 stamtąd -- stąd -- ciągły -- ciąg --

– gwarne narady (183).

У поезії С. Млодоженьця виокремити деякі типи речень (прості, односкладні, складні) важко. Синтаксичний потік дуже неоднорідний, переважно завдяки структурній побудові в межах рядка.

Подібну функцію виконує і відсутність знаків пунктуації: створює умови для кількарівневого трактування. Щоправда, таких віршів у С. Млодоженьця набагато менше. Впадає у вічі насамперед засилля знака “–”, що є, без сумніву, унікальним елементом в структурі поезій письменника. Прикметно те, що знак “–” рідко використовується за правилами (тире між підметом і присудком, тире в складнопідрядному реченні та ін.). У деяких випадках його можна співвіднести зі знаками , . ; та ін., але цього, очевидно, не треба робити. Ми відштовхуємось від стереотипів, від правил граматики конкретної мови, яку автор свідомо деформує. Тим паче епізодів, де ми могли б здійснити таку умовну заміну, не так багато. Здебільшого використання знака “–” не можна мотивувати жодним правилом (як розбиття рядка на окремі сегменти). “Знаки пунктуації є зовнішніми, в стосунку до мови, ознаками. Якщо вони використовуються не тільки для поділу на сегменти, але й як зовнішні символи, то сприяють надходженню до читача певної додаткової інформації, потрібної для адекватного розуміння тексту” [5, с. 42]. Ренарда Лебда зазначає, що найважливішою функцією графічних знаків у тексті є функція допоміжна стосовно словесної структури. Графіка служить акцентуванню змісту, уточненню. Як виняток дослідниця наводить футуристичну поезію, де графічна архітекtonіка є метою в собі. Щодо поезії С. Млодоженьця, то письменник, попри яскраве новаторство й експеримент не віддаляється від основного матеріалу творчості – слова. Для С. Млодоженьця не характерне те явище, яке дослідниця називає “конкретна поезія”, суть якої становить лише графічний образ (впорядкування слів, частин слів, літер, цифр тощо). Такий різновид творчості за своєю специфікою наближається до абстрактного живопису: “Графічні знаки тут не є посередниками значення, а діють безпосередньо, лише своїм матеріалом” [5, с. 45].

Говорити про домінування одного з аспектів у творчості С. Млодоженьця – графічного чи семантичного – немає підстав. Вони взаємозумовлені й нероздільні. Пись-

менник не переходить тієї межі футуристичної поезії, за якою графічний знак стає повноцінним і самодостатнім елементом, але водночас формує структуру висловлювання так, що адекватне її розуміння можливе тільки в зв'язку із будовою поезій. Завдяки надмірному вживанню пунктуаційних знаків, або навпаки, свідомому їхньому усуненню письменник формує своєрідний ритмічний малюнок, де кожне слово має властиве йому місце. Такі прийоми, як виділення слів чи окремих елементів великими літерами, стирання семантичних зв'язків у межах рядка, використання звуконаслідувальних конструкцій, розбивання строфи на сегменти завдяки знакові тире тощо модифікують пряме, денотативне значення слів, посилюють експресію, акцентують, вирізняють певні елементи, одне слово, остаточно формують художній образ. Отже, С. Млодоженець – це оригінальний і самобутній творець, художній світ якого заслуговує на увагу.

1. *Młodożeniec Stanisław*. Poezje // Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław, 1978.
2. *Burek Tomasz*. Sztandar futuryzmu na chłopskim wąkopie albo o poezji Stanisława Młodożeńca // *Młodożeniec Stanisław*. Utwory poetyckie. Warszawa, 1973.
3. *Jarosiński Zbigniew*. Futurizm // Słownik literatury polskiej XX wieku / Pod red. Janusza Sławińskiego. Wrocław, 1996.
4. *Jarosiński Zbigniew*. Wstęp // Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław, 1978.
5. *Lebda Renarda*. Funkcje znaków zraficznych w tekście literackim // *Język artystyczny*. Praca zbiorowa pod redakcją Aleksandra Wilkonia. Katowice, 1978. T. 1.
6. *Majerski Paweł*. Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna. Katowice, 2001.
7. *Skubalanka Teresa*. Typologia stylistyczna współczesnej poezji // Skubalanka Teresa. O stylu poetyckim i innych stylach języka. Lublin, 1995.

ON THE FUTURISTIC STYLE OF MŁODOŻENIEC

Andriy Moklytsia

The Ivan Franko National University in Lviv

The poetry of Stanisław Młodożeniec has been analyzed. There are two main aspects of research: the graphic structure of the author's verses and its structure in the literary texts. The visual aspect of the author's style is difficult for understanding as there are interesting experiments of form here. The main issue of investigation, thus, is the correlation between the graphical structure of verses and the meaning of words. The information about Młodożeniec's artistic world is received from words (e.g. neologisms) while more complete picture forms derive from graphical elements. The visual appearance of words changes their meaning: it makes logical accents, selects certain elements, forms poetic rhythm, etc. In this way by means of the correlation between the graphical structure and the semantics of words the peculiarities of the individual style of the Polish poet-futurist are uncovered.

Key words: futurism, graphical structure, sign, verse, Stanisław Młodożeniec, Polish poetry.

УДК 821.112.2 “17/18”-312.9.09 Е. Т. А. Гофман

УСКЛАДНЕНІ ФОРМИ ВИКЛАДУ СНОВИДІНЬ У ТВОРЧОСТІ Е. Т. А. ГОФМАНА

Наталія Мочернюк

Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника

На прикладі персонажних сновидінь у творах Е. Т. А. Гофмана “Володар бліх” і “Еліксири диявола” проаналізовано ускладнені форми викладу сновидінь. У структурі таких форм поєднуються в різних пропорціях показ і оповідь. Розбіжності погляду сновидця-персонажа і позиції-свідчення оповідача, який немовби присутній у самих подіях сну і відповідає за його точність та зрозумілість, дає підстави говорити про ускладнену форму викладу. Заакцентовано на специфіці експериментів письменника у сфері нарації сновидінь.

Ключові слова: сновидіння, нарація, оповідач, показ, оповідь, поетика, структура.

Творча спадщина Е. Т. А. Гофмана надзвичайно багата на твори зі сновидіннями. Письменник висловив у них і власні міркування про сон та несвідоме, окресливши своє сприйняття й розуміння цих психічних явищ. Дослідження його художніх сновидінь завжди плідне і на ідейно-концептуальному рівні твору, і на рівнях структури та стилістики. Оригінальність підходу Е. Т. А. Гофмана до вибору типу сновидіння як структурного елемента провокує постановку нових теоретичних проблем, спонукає до глибшого дослідження поетики творів автора, що дає змогу вивчити лабораторію його експериментувань¹.

Варто простежити специфіку Гофманових експериментів щодо змалювання сновидінь, особливостей їхнього введення у художню структуру творів. Змалювання сновидіння як закінченого, остаточно оформленого компонента структури можливе як зображення/показ сну або оповідь/розповідь сновидіння (поділ на підставі розрізнення модусів наративу). Можна зауважити, що Гофман частіше надає перевагу не оповіді, а показові, розігруванню снів своїх персонажів. Він намагається режисувати сні так, щоб художня онирична дійсність поставала не через чиєсь відтворення, як це передбачає оповідь, а так, як у справжніх сновидях. Здається, автор прагне схопити дух сновидіння, яким воно просякнуте, його настроїв, “аромат і флюїд” сну (Т. Манн).

Однак виокремлюються і сновидіння, у структурі яких поєднано показ і оповідь у різних пропорціях. Ми зосередимо увагу на таких ускладнених формах викладу сновидінь. Сновидіння Перегрінуса Тиса з казки “Володар бліх” Е. Т. А. Гофмана ілюструє, на

¹ В інтерпретації творів Гофмана зі сновидіннями, як і в багатьох інших, можна застосувати поняття інтелектуального експерименту, запропонованого А. Стофом щодо новітньої літератури: “...мистецький експеримент прямує до оновлення експресії через напрацювання нових формальних розв’язань, головну у сфері нарації, технік представлення персонажа, композиції” [6, с. 122].

перший погляд, застосування сну як показу: персонаж, Перегрінус Тис, засинає, й оповідач відразу повідомляє про все, що той спостерігає у сні. Персонаж не просто спостерігає, а й бере активну участь в оніричних подіях: він урочисто виголошує промову, він, як цар, благословляє закоханих Дертьє Ельвердінк та Георга Пепуша і т. д. Часова дистанція між засинанням і сновидінням та викладом сновидіння відсутня. Проте наратор розглядає це сновидіння зі значно віддаленішої перспективи. Зобов'язаний донести сновидіння, оповідач бере на себе функції медіуму між автором і персонажем. Гофман, попередньо визначивши жанрову специфіку твору як “казка в семи пригодах двох друзів”, також обумовлює значення сну в творі, вказавши в короткому плані подій до пригоди 7, що сон – віщий. Це можна вважати першим сигналом, що йде від автора. Сон “запрограмував” для Перегрінуса майстер-блоха. Прохаючи свого друга заснути, він каже: “*Bald werdet Ihr in ein träumerisches Delirium verfallen, in welchem der große Moment sich kundtut*” [5, т. 6, с. 178], що і збулося. Вказівка, що сон “віщий” та антиципація від персонажа (майстра-блохи) свідчать про те, що оповідач як “голос істини” знайомий зі змістом сновидіння. Якщо скористатися аналізом “точок зору” в плані просторово-часової характеристики Б. Успенського, то тут йдеться про “подвійну перспективу, подвійну позицію оповідача”: “автор знає те, чого не може ще знати цей персонаж, а саме – знає, “чим закінчиться” ця історія” [3, с. 91], тобто авторський погляд – ретроспективна, а відтак слід говорити про оповідь сновидіння. Розповідач дозволяє собі у викладі сновидіння уточнення, що виявляють його присутність, хоча в прямому веденні зображення сну думки оповідача мають бути усунуті. Це ж перечить і умовам реалізації третьоособової викладової манери, специфіка позиції автора і водночас наратора, в якій спричиняє в читача враження об’єктивності викладу. Гофман намагається не поривати зв’язку з читачем навіть під час сновидіння Перегрінуса. Втручання наратора спостерігається у прямих висловлюваннях, що мають допомогти читачеві розібратися в тому, хто є хто і що саме відбувається (наприклад, оповідач пояснює: “...*Dörtje Elverdink und George Pepusch, oder wie sie hier besser zu benennen, die Prinzessin Gamaheh und die Distel Zeherit...*” [5, т. 6, с. 182]). В іншому випадку автор ніби ставить себе поруч з читачем: “*Peregrinus oder – wir können ihn jetzt allenfalls so nennen – König Sekakis...*” [5, т. 6, с. 181]. Видається, що камера, яка “знімає” сновидіння, то в руках оповідача, то переходить до Перегрінуса Тиса. Можна спостерегти, що в цьому випадку маємо справу з “двоголосим словом” (М. Бахтін).

Отже, розбіжності погляду сновидця-персонажа і позиції-свідчення оповідача, який немовби присутній у самих подіях сну й відповідає за його точність і зрозумілість, призводить до неоднозначного потрактування типу цього сновидіння і дає підстави говорити про ускладнену форму викладу. Варто приглянутися до функціонування цього типу нарації в межах казки “Володар бліх”. У казці, яку А. Шамрай назвав “останнім твором Гофмана із серії міфів” [4, с. 252], поєдналися ігрова і пророча матриці літератури. Ігровий стрижень не зникає й у фінальному сновидінні, де зведені чи не всі активні персонажі твору. Любить гру з читачем і сам автор, чії інгеренції (втручання) у третьоособову нарацію казки часті й оригінальні. У сновидінні автор також не втримався від апеляції до читача, що функціонує як уточнення, пояснення.

Пегрінус Тис бачить уві сні різні видозміни: геній Тетель розлітається на безліч безбарвних кусочків, що відразу ж губляться; принца п’явок з відразу поглинає земля;

мікроскопісти Левенгук і Свамердам стають малесенькими (ці герої “переселені” в казку з минулих століть: Антон ван Левенгук (1632–1723) та Ян Свамердам (1637–1680) – нідерландські учені-натуралісти); стара Аліна виглядає як королева Голконди з опери і т. д. Автор фіксує буквально все: шелест кущів, шепіт вітру, дзиччання комах, запах квітів, блідість на обличчі, не кажучи вже про описи одягу побачених осіб. Та в зображенні Гофмана відсутня специфічна внутрішня логіка сну. Сновидіння Перегрінуса організується навколо образу карбункула. Дивовижні перетворення стаються саме тоді, коли Перегрінус, відчувши карбункул у своїх грудях, розгортає мантию і блиск каменя поширюється навколо. Гофман іронізує і пародіює романтичну поетику, коли зосереджено концентрує розв’язку на такому образі.

У сновидінні звучать розлогі промови: одну, виголошену невідомим урочистим голосом, Перегрінус почув, другу він виголошує сам. Пародійні нотки відчутні й у цих промовах. Проте в словах Перегрінуса прочитуються істини, до яких читач має наблизитися. Гофман торкається цілого кола питань, пов’язаних з романтичною натурфілософією: людина й природа, наука й природа, проблема відповідальності за втручання у світ природи. Письменник, як і інші романтики, заперечував можливість пізнання природи в межах механістичного напрямку в природознавстві.

Гофман заперечував і “механістичне”, тобто суто фізіологічне пояснення природи сновидь. Це виразно ілюструє цікавий діалог друзів (Перегрінуса Тиса і майстра-блохи) в пригоді 5, коли вони говорять про сновидіння. На думку Перегрінуса Тиса, сні є тільки наслідком якогось розладу в людському організмі. Натомість його мудрий співрозмовник викладає своє глибоке розуміння сутності сновидень як продуктів світового духу: *“Seit der Zeit, daß das Chaos zum bildsamen Stoff zusammengeflossen – es mag etwas lange her sein – formt der Weltgeist alle Gestaltungen aus diesem vorhandenen Stoff, und aus diesem geht auch der Traum mit seinen Gebilden hervor. Skizzen von dem, was war oder vielleicht noch sein wird, sind diese Gebilde, die der Geist schnell hin wirft zu seiner Lust, wenn ihn der Tyrann, Körper genannt, seines Sklavendienstes entlassen”* [5, т. 6, с. 123]. Сам Гофман на боці майстра-блохи. Має рацію Л. Славгородська, стверджуючи, що “віщі сні Гофман пояснює як вияв залежності людини від невідомих їй загальних закономірностей буття” [2, с. 195].

Реалізуючи сон у розв’язці, авторові найважливіше донести до читача фінал основних подій, розставити крапки над “і”, розповівши головне. За допомогою докладного викладу сновидіння він досягає своєї мети. Упродовж семи пригод можна було спостерігати за пристрастями, почуттями, емоціями, думками персонажів, поданими в динаміці, а тепер для читача віщий сон має стати передусім максимально інформативним. Все, що стається після сну і перед “веселим і бажаним кінцем” казки, виступає вже як епілог. Зауважу, що тут автор вкотре не зрадив власної манери: побутові атрибути реальності – купівля садиби, погано зварений суп – вказують на те, що торжествує світ, у якому живе Перегрінус Тис. Іронія Гофмана поширюється і на здійснення мрії.

Розмірена розповідь, піднесена промова урочистого голосу, пафосний монолог Перегрінуса Тиса, уривок колицької, яку наспівує Аліна, репліки інших персонажів – ось яка барвіста мовна тканина сну. Представлена в мовленні різноманітність сприяє реалізації конструкції сновидіння як зображення-показу. Фінальне сновидіння

гармонійно вписалося в архітектоніку твору: хід подій знайшов свою розв'язку саме у сні, містифікуючи тим читачів, – можливо, пригоди навколо майстра-блохи відбулися лише у світі снів і марень Перегрінуса, можливо, це лише химерна гра Гофмана? Сновидіння допомагає зрозуміти й алегоричність образів казки.

Не можна обійти увагою ще одного надзвичайно оригінального зображення сновидіння з цього твору, що вкотре підтверджує славу Гофмана як письменника-експериментатора. Мова йде про побачені через чарівне скло сонні думки принцеси Гамагеї. Це не стільки змалювання сновидіння, як опис технічної організації оніричного устрою, схема сну. Сон Гамагеї багатий на метаморфози: барвисті квіти перетворюються на людей, люди розчиняються в землі, а потім стають блискучим камінням і металами. Серед усього цього рухаються химерні звірі, які безупинно змінюють свій образ і говорять дивовижними мовами. Однак за хаотичністю образів цього сну проступає узгодженість, співзвучність усіх чудес. Підглядання сонних думок через чудо-скельце (важливий засіб гри у творі) стало для героя пізнанням “думок вищого порядку”, без фальші й будь-якої корекції. Нарация в повісті “Володар бліх” – третьоособова (гетеродієгетичний наратив згідно з наратологічною термінологією), і сновидіння персонажа, як можна було помітити, не випало з неї: автор побажав і тут залишитися центром орієнтації для читача у фіктивному світі.

Наступний приклад, запропонований для розгляду, презентує сновидіння в першоособовій нарації (гомодієгетичному наративі), з якої сновидіння теж не випадає, тобто донесене від першої особи. Отож Медард, персонаж роману Е. Т. А. Гофмана “Еліксири диявола”, сам бачив сновидіння і сам його переповів. Перед тим, як обґрунтувати, чому це сновидіння можна зарахувати до ускладнених форм, зазначу, що оповідь про сновидіння у формі Ich-Erzählung виглядатиме переконливо, якщо нарація оповідача (який перебуває всередині фабульного простору і протиставляється авторові) спрямована не тільки в позатекстовий простір – на читача, а й безпосередньо на інших персонажів: коли б Медард переповідав свій кошмарний сон, припустімо, Петерові Шенфельдові чи пріорові, то сумнівів у тому, що це оповідь про сновидіння, а не зображення-показ, не виникло б. Тобто оповідь про сновидіння зазвичай адресна (призначена або конкретному персонажеві, або читачеві (з конкретним звертанням до останнього)), пряме ведення/показ сну, навпаки, не має адресата і не виокремлюється у загальному потоці викладу.

Якщо точка зору оповідача і точка зору персонажа-сновидця збігаються, то маємо справу з вигаданим оповідачем, тобто з персонажем, що доносить власний сон від першої особи. Фігура такого оповідача “виникає як спроба обґрунтувати правдоподібність оповіді про приватне життя, яке в принципі приховане від сторонніх очей” [1, с. 187], а у випадках із введенням сновидіння найбільше вмотивовує, звідки відомий сон оповідачеві. Проте і в такому випадку можлива поява суперечностей при з'ясуванні типу сновидіння, що і буде проілюстровано на прикладі сновидінь головного героя з роману Е. Т. А. Гофмана “Еліксири диявола”. Події, які виклав монах Медард (підзаголовок роману – “Посмертні записки брата Медарда, капуцина, видані автором “Фантастичних повістей у манері Калло”), і самий виклад відокремлені в часі. Медард в історії свого життя записує і свої сновидіння, які вже з погляду часової дистанції між моментом

сновидіння і його донесенням, самим фактом не безпосереднього переживання, а розповіді особливо опісля того, що було, претендують на визначення “оповідь про сновидіння”. Сновидіння з розділу “Покаяння” приходить до героя після жорстоких бичувань, якими він себе виснажував за страшні гріхи. Власне, Медард має на увазі не одне, а чимало сновидінь, пройнятих страхіттями. Проте далі автор подає окреме сновидіння, застосоване як пряме ведення зображення сну. Так фабульний матеріал у художньому опрацюванні перетворюється в сюжетному хронотопі на показ сновидіння. Навіть мовлення персонажів тут (Медарда, Евфимії, Аврелії) передане лише через пряму мову як “показ чужого слова” [1, с. 226].

Поетика цього сновидіння заслуговує на пильнішу увагу, оскільки вона ввібрала в себе чимало рис реального сновидіння і суттєво відрізняється від поетики яви в романі (звичайно, якщо не йдеться про галюцинаційні стани героя). Нагнітання жахливого майстерно сплетено в ониричну тканину. Автор зумів уникнути “білих ниток” раціоналізму, що майже завжди помітні в поетиці сновидінь романтиків.

Отож, можна виокремити такі особливості цього ониричного сюжету.

1. *Перебіг часу* фіксується через зображення людей, яких герой зустрічав упродовж свого життя. Плин часу охоплює життя Медарда, що блискавично перед ним минає: “*Mein ganzes Leben gestaltete sich auf entsetzliche Weise*” [5, т. 2, с. 279].

2. *Організація простору* максимально ущільнена, сконденсована великою кількістю образів та їхньої швидкої зміни. У зв’язку з цим знову треба згадати про значення інтелектуального монтажу в творчій манері Гофмана. Камера Гофмана вихоплює раз по раз нові й нові образи, не зосереджуючись довго на чомусь одному, причому за хаотичними комбінаціями образів проглядається їхня специфічна впорядкованість, покликана справити неприємні враження, навіяти гнітючий настрій, приголомшити свідомість читача. Швидко змінюються кадри, які фіксують жахливе, щораз страхотливіше. Таке нагромодження жахів у сновидінні підпорядковане думці автора, що прагне якомога виразніше передати внутрішній стан Медарда-грішника, назавжди позбавленого спокою, викликати в читача моторошні відчуття.

3. *Рух* у сновидінні активний, безперешкодний. Дія відбувається з надзвичайною швидкістю. Автор описує переміщення, використовуючи немало синонімічних дієслів на позначення руху з наростанням динаміки: бігти, повзати, проноситись у повітрі, крутитися, мчати. Апогей хаотичного руху – “*Toller und toller wird das Gewirre, seltsamer, abenteuerlicher werden die Gestalten*” [5, т. 2, с. 280].

4. *Метаморфози* безперервні й страшні: тіло Евфимії перетворюється на скелет, із якого виповзають змії; люди, яких знав у житті Медард, жахливо спотворені; живі голови повзають на ногах цвіркунів, що виростили з вух; ворони мають людські обличчя; перетворена на скрипку людина; Белькампо з обличчям ящірки. І далі: “... *seltsamer, abenteuerlicher werden die Gestalten, von der kleinsten Ameise mit tanzenden Menschenfüßchen bis zum langgedehnten Roßgerippe mit funkelnden Augen, dessen Haut zur Schabracke worden, auf der ein Reuter mit leuchtendem Eulenkopfe sitzt*” [5, т. 2, с. 280]. Приголомшливі поєднання непокданого, розбивання, розкидання цілісностей у сновидінні Медарда нагадують сюрреалістичні полотна. Аналізований сон може бути конкретним прикладом тих започаткувань, здійснених романтизмом, що пізніше

перейняли сюрреалісти, творча манера яких засновувалась на деформації реальності, ірраціоналізмі та алогізмі.

5. *Акустика*, звуковий фон сновидіння складається з безлічі шумів, голосних звуків, галасу, що в поєднанні нестерпно ріжуть вухо: голосний крик, вигукування, шум від бігу і літання чудернацьких птахів, шепіт і шурхіт невідомого походження, зловісний смішок, музика скрипки-людини, жакливий сміх, аж до перекотів сатанинського реготу. Акустика, як і візуальний план сновидіння, покликані виразити всю глибину душевних мук персонажа, що прирівнюються до пекельних: *“Der Spaß der Hölle ist emporgestiegen”*.

6. Через *простір переживання* у сновидінні розкриваються основи дисгармонійності внутрішнього світу Медарда. Динамічна легкість у сновидінні протиставлена несвободі духовного життя, відбитий в ониричних подіях. Страшні видовиська з'являються всупереч бажанням Медарда. *“Ich wollte beten, da begann ein sinnverwirrendes Flüstern und Rauschen”*, – зізнається сновидець.

Фінал сновидіння відбиває внутрішню боротьбу сновидця: з праведника він перетворюється на негідника, що запалав гріховною пристрастю до Аврелії. Висновок, який робить зі сновидіння Медард (він ще більше бичує себе, *“denn selbst die Frevel des Traums, jeder sündliche Gedanke fordert doppelte Buße”* [5, т. 2, с. 281], означає, що Гофман покладає відповідальність за сновидіння на саму людину: сон свідчить, якою є людина, що в неї у душі. Отож, дослідження поетики цього твору засвідчує, що експерименти Гофмана у формальній царині, зокрема у сфері нарації сновидінь, мали на меті правдиве розкриття морально-психологічної сутності особистості.

1. *Долинин К. А.* Інтерпретація тексту. М., 1985. 2. *Славгородская Л. В.* Гофман и романтическая концепция природы // *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. М., 1982. 3. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970. 4. *Шамрай А. П.* Ернст Теодор Амадей Гофман. Життя і творчість. К., 1969. 5. *Hoffmann E. T. A.* Poetische Werke in sechs Bänden. Berlin, 1958. 6. *Stoff A.* Studia z teorii literatury i poetyki historycznej. Lublin, 1997.

COMPLICATED FORMS OF DREAM NARRATIVE IN HOFFMANN'S WORKS

Nataliya Mocherniuk

The Vasyl Stefanyk Pre-Carpathian National University

The function of complicated forms of dream narrative is traced on the examples of Hoffmann's works "The Devil's Elixirs" and "The Lord of Fleas". Show and tale are combined in various proportions in the structure of such forms. The discrepancy between the view of the dreamer-character and of the narrator's position-of-witnessing makes it possible to speak about a complicated form of narration. The narrator is as if present in the very events of the dream. A peculiar nature of the writer's experiments in the sphere of dream narration is emphasized.

Key words: dream, narrative, narrator, show, tale, poetics, structure.

УДК 821(100)-312.6.09

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО БІОГРАФІЗМУ ТВОРУ І. ДРЕВІЦЬ “БЕТТІНА ФОН АРНІМ”

Ольга Панчукова

Мелітопольський державний педагогічний університет

У статті розглянуто особливості художнього біографізму як провідної частини оригінальної концепції образу Беттіни фон Арнім, яку створила письменниця ХХ століття Інгеборг Древіц у процесі осмислення культурного здобутку доби романтизму.

Ключові слова: художній біографізм, мемуарна реконструкція, поетика, романтизм, Беттіна фон Арнім.

Літературний доробок Беттіни фон Арнім – повне ім’я Елізабет Катаріна Людовіка Магдалена Бренгано (1785–1859) – став предметом наукового вивчення багатьох дослідників. Найчастіше у своїх літературних розвідках науковці звертаються до аналізу одного твору письменниці – “Листування Гете з дитиною”, що не видається, на наш погляд, цілком виправданим. Донедавна читачі мало знали і про творчість цієї авторки, і про деталі її біографії зокрема. Лише за останні десятиліття з’явилися дослідницькі роботи, присвячені Беттіні фон Арнім, опубліковано спогади про неї сучасників. Проте не всі грані літературного та людського образу письменниці належно висвітлено.

Минуло понад 140 років від дня смерті Беттіни фон Арнім. Однак й досі не стихають суперечки навколо її літературної спадщини. Останніми роками в Німеччині посилюється інтерес до творчості Беттіни фон Арнім. Її спадщина є предметом спеціальних наукових досліджень, її твори та листи видають різними мовами, окремими виданнями. Це свідчить, на нашу думку, про наукове відродження і культурну рецепцію її творчого здобутку.

Що стосується окремих аспектів вивчення творчості Беттіни фон Арнім, то тут треба назвати ґрунтовну статтю відомого літературознавця Г. Брандеса [1] про її роман у листах “Листування Гете з дитиною”, а також добре фактографовану статтю П. Реймана [9], у якій стисло проаналізовано літературну діяльність Беттіни фон Арнім. У. Пюшель [8] у своїй, позначеній вибірковістю, статті повідомляє деякі вагомні факти з життя письменниці та аналізує вибрані твори. Маллон Отто звертається до вивчення політичних творів письменниці. Вісс Гільда та Мюллер Андреас також вивчали переважно політичну діяльність Беттіни.

Літературна діяльність відомої письменниці привертала увагу й російських (XIX ст.) і екс-вітчизняних літературознавців. Але, на жаль, окрім праці В. Белінського, нам добре відомі лише роботи таких дослідників, як В. Кулешов [7], С. Рожновський [10].

У 20-х роках ХХ століття Вальдемар Ельке видав твори Беттіни фон Арнім. Поява цього видання започаткувала зацікавлення особистістю німецької письменниці першої доби. Ускладнення у вивченні творчості Беттіни виникли через розпродаж архіву Арнімів з аукціону. Численні документи, які з’явилися лише після 1945 року, дали змогу по-новому розглянути діяльність Беттіни. Отже, новим поштовхом до вивчення життя і творчості письменниці стало відкриття доступу до родинного архіву Арнімів, який допоміг висвітлити білі плями з біографії Беттіни. Справді, обмеженість фактичного матеріалу робила особистість німецької письменниці досить загадковою.

На початок 60-х років ХХ століття нові деталі біографії Беттіни фон Арнім уже стали відомі. Її твори видав Г. Конрад, окремим виданням вийшли її листи, підготовлені І. Мюллером. Не менш важливим було опублікування роботи В. Фордтріде, у якій містилося багато біографічних відомостей. А 1968 року вийшла книжка німецької письменниці, драматурга І. Древіц “Беттіна фон Арнім”.

Завдання нашої розвідки – проаналізувати поетику твору сучасної письменниці І. Древіц “Беттіна фон Арнім” та розкрити нову концепцію особистості, поданої біографом ХХ століття.

У 1970-х роках спостерігалася тривала послідовність в розробленні теми про вивчення життя і творчості Беттіни фон Арнім. Ця тема пов’язана зі звертанням деяких письменників до її образу, що дає підстави говорити про новий етап у вивченні спадщини німецької письменниці раннього романтизму. Яскравим прикладом є есе К. Вольф “Ein Brief über Bettine” (“А грядущее начинается уже сегодня”, 1979) [2]. Письменниця пропонує читачеві своєрідне трактування образу Б. фон Арнім. Зупиняючись на окремих фактах її життя, вона наголошує простоту та природність Беттіни. В інших творах К. Вольф – повість “Kein Ort. Niergends” (“Нет места. Нигде”, 1978) [3] та есе “Schatten eines Traumes” (“Тень мечты”, 1978) [4] – також є образ Беттіни. Як і інші письменники, К. Вольф йде до розв’язання непростого завдання – відтворити образ живої, привабливої людини, мислителя, жінки, показати її внутрішню велич. Згодом, 1986 року, з’явився твір сучасного німецького літературознавця Ф. Бьотгера “Беттіна фон Арнім. Життя між мрією та повсякденністю”.

Це свідчить, що в прозі останньої третини ХХ століття можна знайти немало вдалих втілень образу Беттіни фон Арнім. Зазвичай це оповідання, повісті, нариси, які посідають чільне місце у творчості письменника, і, що особливо важливо, створені вони аж ніяк не спеціально до ювілейних дат.

Біографія Беттіни фон Арнім, яка прожила 74 роки, порівняно недостатньо вивчена, але можна простежити за тими відомостями, що існують і які рік до року змінювалися, за усіма перипетіями цього складного і тривожного життя. Утім щоразу трапляються загадки, саме тому, що зовнішня біографія письменниці часто суперечить з її внутрішнім світом, життєвим планом і прагненнями.

Давні біографи Беттіни фон Арнім не змогли розплутати клубка суперечностей в її характері й творчості, щоб психологічно збагнути особистісні риси творчої натури і зрозуміти сутність багатогранної діяльності цієї письменниці. Досить своєрідно до висвітлення проблем творчої спадщини Беттіни фон Арнім підійшла Інгеборг Древіц. За визначенням нею шляхом йде і сучасне німецьке літературознавство. І якщо білі

плями в історії життя і творчості відомої німецької письменниці не усунені остаточно, то все ж таки німецьким ученим удалось точніше і переконливіше визначити місце письменниці в німецькій та світовій літературі.

Актуальність цієї статті зумовлена потребою аналізу поезики твору І. Древіц “Беттіна фон Арнім”, настійливою через те, що в українському літературознавстві нема цілісного аналізу зазначеного твору. У різні часи літературознавство розглядало діяльність цієї письменниці з різних точок зору. Нині її особистість та творчість потребують нового потрактування, переосмислення, вивчення та популяризації. Новизна нашого звертання до дослідження твору І. Древіц полягає у висвітленні деяких провідних аспектів поезики твору.

Нова біографія відомої сучасної німецької письменниці Інгеборг Древіц, авторки відомих творів “Чужа наречена” (1968), “Хто захистить Катрін Ламберт” (1974), “Вчора було сьогодні” (1978) та інші, “Беттіна фон Арнім” посідає особливе місце в сучасному вивченні творчого доробку письменниці минулої епохи. Документальна в своїй основі, книжка розповідає про епізоди з особистого життя героїні перехідної доби кінця XVIII – початку XIX століття, про біографії конкретних людей і подій суспільного життя. Синтетична щодо жанрового плану книжка написана з використанням багатьох досліджень і першоджерел, мовний модус яких авторка ретельно зберігає, не розчиняючи його в потоці авторського мовлення.

“Беттіна фон Арнім” – дослідження багатоаспектне. Аналіз охоплює майже всі грані художньої системи письменниці. Кожну з граней розглянуто докладно на тлі літературних традицій, які ретельно вивчені, далі – у процесі трансформації, які зазнала сама манера Беттіни фон Арнім. Інгеборг Древіц провела велику самостійну історичну роботу, збрала великий новий автентичний фактичний матеріал: працювала з архівом Арнімів у Віперсдорфі, архівом Ірени Форбес-Моссе, каталогом фірми “Хенріци”. Дослідниця ретельно, роками збирала факти, вивчала все, що написала Беттіна фон Арнім. І. Древіц знайшла та взяла до уваги свідчення людей, які знали Беттіну в дитинстві та ранній юності. Велика кількість цих спогадів містить факти, які, без сумніву, стали частиною біографії письменниці. Важливо, що спогади, які увійшли до книжки, не підлягали сторонньому втручання. І рідні, і друзі Беттіни, і багато з її знайомих не замовчували тих особливостей характеру письменниці, які неодноразово приводили її до конфліктів з людьми. Цінність нового матеріалу книжки безперечна. Ще більшу цінність має робота з освоєнням цього матеріалу. Усі систематизовані факти треба було осмислити, зрозуміти, для того, щоб скласти з них історію творчої особистості героїні, образ жінки-митця. Книжка, яка містить максимум відомостей про життя і творчість того, з ким вона покликана ознайомити, насичена новою для читача інформацією про Беттіну. Велика увага зосереджена на історичному й національному колориті, це аргументовано й особливими примітками, які містять пояснення і посилання на джерела. Матеріал книжки насичений фактами, думками, здогадками. Примітно, що в лоні поетичного переосмислення І. Древіц різних сфер політичного, суспільного та культурного життя Німеччини переважає набагато більше запитань, ніж відповідей.

У біографії Беттіни І. Древіц пояснила свій вибір теми в передмові до книжки бажанням “с максимальным приближением рассмотреть фигуру столь знаменитой,

но подчас и неизвестной, Беттины; уловить ее отражение в сознании современников, осознать ее борьбу, будь то в связи с делом семи гёттингенских профессоров или же силезских ткачей, в вопросах ли конституции” [6, с. 18]. Відчутно, що для письменниці важливо було розглянути життя героїні у співвідношенні до її часу та “в контексте ее жизни и творчества” [6, с. 18]. Документальна біографія, яка наполягає на своїй близькості до документа, факту, яка тяжіє до наукових засобів опрацювання матеріалу, але і тут воля автора, його ставлення до героїні будуть досить виявлені – і структурою біографії, і добром фактів, і їх подаванням.

“Беттіна фон Арнім” Інгеборг Древіц має складну жанрово-стильову структуру. Жанр цього твору важко визначити однозначно: це і спогади, і есе, і життєпис. Отже, чіткого визначення жанру цього твору немає. Деякі літературознавці вважають, що це “роман, стилізований под документальное описание жизни” [10, с. 6]. Інші застосовують до твору назву “біографія” [12, с. 159]. Письменниця також визначає належність твору до жанру біографії.

У книжці є два нерозривні прошарки, які доповнюють один одного: власне літературний і документальний. Тому “Беттіну фон Арнім” можна сприймати як белетристичну біографію, яка дає змогу створити домислені автором ситуації, що не суперечать дійсності, використовуючи для цього щоденникові записи, листи, спогади. Сюжетний час також вказує на жанрову належність твору до белетризованої біографії, розповідь про життя та діяльність героїні. Про неї розповідають у своїх спогадах, замітках, нарисах, віршах її сучасники. Особливим є включення у твір такої жанрової форми, як утопія. І в цій багатожанровості, інтонаційному багатоголоссі ще яскравіше й глибше виявляється задум книжки. Отже, якщо цей твір з біографічною основою містить у собі елементи багатьох дискурсів та ознаки різних жанрів, то його можна назвати контамінаційним.

Біограф не обмежує свого завдання дослідженням тільки творчої долі письменниці, її шляху в літературі. Біографічний матеріал використано в книжці не скупю, а саме настільки, наскільки він здатен доповнити й уточнити наше уявлення про постать Беттіни фон Арнім. Зрозуміло, що є факти біографії, на яких автор зобов’язаний зупинитися докладно. Це стосується передусім дитячих років письменниці – раннього та пристрасного захоплення музикою. Після перших вступних розділів оповідь про обставини життя письменниці щораз більше відтісняється на задній план ретельним аналізом того своєрідного, оригінального явища літератури, якою є творчість Беттіни фон Арнім. У книжці подано досить чітку періодизацію творчості письменниці, тобто елементи власне літературознавчого дискурсу часом виходять на перший план і навіть переважають, створюючи аналітичну основу біографізму.

Авторка ХХ століття відтворила з найбільшою повнотою середовище, у якому жила письменниця. Цьому сприяли листи Беттіни, щоденникові записи (зокрема щоденники Варнгагена, доньки Гізели), спогади про побут XVIII–XIX століття, якими перенасичений текст, виявляючи їх роль і значення у творчій історії робіт Беттіни фон Арнім. Завдяки цьому письменниця знає не тільки факти з життя своєї героїні, вона знає життя людей, життя епохи. Тільки їх докладний контекст здатний розкрити перед читачем особливий і неповторний образ звичайної людини. І. Древіц розкриває читачеві

складну історичну ситуацію, на тлі якої відбувається дія твору. Авторка звертається до історичних відомостей, підтверджує свої роздуми фактами, почерпнутими із минулого та сучасності. Там, де їй бракує інформації, вона імпровізує. Хронікальний план оповіді коригують образні узагальнення, достовірність зображення поєднується з психологічним дослідженням, у процесі точного розроблення сюжету, усебічного відтворення характерів і стосунків. Манера викладу слугує відтворенню і стану реально історичного середовища, і життєвого, побутового колориту звичаїв родин Брентано, Арнімів.

Загальна характеристика історичної обстановки, посилення на джерела, оповідь про життя Беттіни зливається із зображенням історії. Письменниця пише про минуле німецьких земель, описує побут і старовинний одяг, звичаї (повідомляє про народне свято “Великої Риболовлі” [5, с. 78]), традиції (“в ту пору...” [5, с. 74]), переказує деякі історичні події (обов’язково із зазначенням точних дат), подає великий уривок із документа “Союзный гейм”. І. Древіц активно долучає до тексту щоденники, листи, записні книжки – не тільки видані в зібранні творів письменниці, а й із архівного фонду. Щоденник – дуже важливий документ, тому що автор щоденника немовби перебуває в лоні свого часу. Чільне місце в книзі посідає широке листування Беттіни з Клеменсом Брентано, Ахімом фон Арнімом, Кароліною Гюндероде, братами Грим, королем Фридрихом Вільгельмом IV, дітьми та багатьма іншими. Письменниця ХХ століття розташувала листи не в первісній (хронологічній) послідовності, а за власним бажанням. Це листування опосередковано висвітлює також авторитет Беттіни, яким вона користувалася у літературних та політичних колах.

Один із улюблених прийомів І. Древіц у змалюванні людини – прийом контрасту, це стосується і зовнішнього, і психологічного портрета. (“Клеменса в красной шапочке якобинца на черных кудрях, столь подчеркнуто щеголеватого рядом с небрежно одетым Арнимом” [5, с. 274]). Контрастними подає письменниця і ставлення до Беттіни її дітей, а саме доньок – Максиміліани та Армгарт. На контрасті побудовані й спогади Варнгагена про Беттіну, він розповідає і про позитивні риси, і негативні риси письменниці. У книжці важлива траєкторія авторського погляду на ті чи ті події. Авторка не забуває і про висновки, але подає їх не нав’язливо, свої думки вона подає у вставках. Викладення подій стримане. Авторка не замовчує свого негативного ставлення до тих чи тих рис характеру або поведінки Беттіни (“Вряд ли можно оправдать ее действия...” [5, с. 162]). Отже, І. Древіц не створює ідеального образу письменниці, а дає власну характеристику особистості з усіма її вадами через створення авторської призми – корекції, що визначає художній біографізм твору.

І. Древіц охопила декілька ретроспективних площин – минуле, сучасне і частково майбутнє. Ретроспекції вплетені безпосередньо в синхронну сюжетну лінію, тому авторка намагається охопити великий часовий простір: 80-ті роки XVIII – 50-ті роки XIX століття. Події характеризуються у творі певною часовою тривалістю. Ретроспекція у творі виконує ще й пізнавальну функцію.

Особливою є мозаїчна композиція твору. Вона відрізняється складним сюжетом, який складається із низки подій, а деколи і складної взаємодії сюжетних ліній. Структура книжки основана на хронологічному принципі. Письменниця багато в чому підходить до твору з наукового погляду. Вона поділила життя героїні книги на чотири періоди,

що відповідають розділам твору, кожний з яких презентує опис конкретного етапу із життя Беттіни: юність, подружнє життя, літературна діяльність, старість. Авторка розбиває текст ще на мікрофрагменти. Особливим у книжці є третій розділ “Личность, имя которой – Беттина”, у якому докладно, на основі багатьох робіт Беттіни фон Арнім проаналізовано її твори та погляди.

Оповідна динаміка твору зумовлена швидкою зміною сцен, епізодів, ліричних відступів, роздумів. Уся композиція “Беттіни фон Арнім” побудована нібито на чергуванні “кадрів”, які уводять читача в тогочасну атмосферу Німеччини. У творі інформація розподілена нерівномірно, наприклад, у першому розділі письменниця менше пише про історичні події, ніж в інших розділах. У композиції сюжету твору використано також і техніки чергування минулого та нібито сучасного, провокуючи їх синтез. Відчувається погляд із сьогодення на тогочасні події (“Мы можем предполагать...” [5, с. 253]), тобто дистанція незмінно зберігається.

Беттіна фон Арнім у сприйнятті оповідача уявляється нам надзвичайно цікавою, яскравою, суперечливою особистістю, чия доля заслуговує пильного розгляду та глибокого роздуму. У творі І. Древіц подано найбільш розгорнутий портрет Беттіни, який досі існує в літературі. Важливим елементом характеристики образу є численні описи зовнішності Беттіни, причому кожний новий портрет фіксує зміни у внутрішньому світі героїні, тобто змальовує стадії їх духовної еволюції.

Отже, у творі увагу зосереджено на докладному, повному зображенні образу. Збереглося не багато портретів письменниці. Найкращий, на думку І. Древіц, її портрет у старості, “на котором мы видим ее значительное и словно бы умиротворенное лицо” [5, с. 70]. Портретна деталь особливо важлива у створенні образу Беттіни (“накинув на локоны, уже подернутые серебряными нитями, черную кружевную шаль” [5, с. 186]). Портрет у творі містить деталі приватного життя героїні. Характеристика образу надзвичайно стисла, але в ній зафіксовані й риси характеру, і звички, і спосіб життя (“Беттина по-прежнему держалась непринужденно, была небрежна в одежде, без стеснения изъяснялась на гессенском диалекте” [5, с. 186]). Ці моменти виписані з такою візуальною ретельністю, що викликають низку зорових образів, які вражають пам’ять читача.

Ми дізнаємося про зовнішній вигляд – про невисокий зріст, про манеру одягатися (“одевалась она всегда нарочито просто” [5, с. 33]). Коли відбуваються важливі події в житті героїні, авторка визначає її точний вік. Метафоричні визначення образу Беттіни посилені порівняннями, деколи досить несподіваними. Такими розгорнутими метафорами користується письменниця, щоб, можливо, образніше й точніше зобразити своїх персонажів.

У кожному стислому свідченні Беттіна фон Арнім – людина цілеспрямована, рішуча. У низці епізодів фігура Беттіни фон Арнім виростає до образу майже легендарного. Якщо спробувати визначити, що, з погляду І. Древіц, творить потаємну сутність характеру Беттіна фон Арнім, то, можливо, це соціальна заангажованість, палке бажання прийти на допомогу людям, що потерпають від соціальної несправедливості. Показовим у цьому сенсі є епізоди, коли Беттіна втручалася у справу геттінгенських професорів або справу братів Гримм, не була байдужою вона й до долі польських революціонерів.

На образ Беттіни, який виникає зі спогадів її сучасників і живиться ними, на шаруються власні емоційні переживання оповідача. Її образ, створений І. Древіц, поряд із простими, повсякденними, звичайними характеристиками, втілює в собі риси зразкової людини і водночас людини приватної. Для письменниці вона “дотошний наблюдатель” [5, с. 25], “неприкаянная девочка” [5, с. 38] зі “строптивым нравом” [5, с. 46], “царица общества, знаменитая женщина” [5, с. 186], “то светская дама, то дитя, то прославленная писательница, то просто небрежно одетая женщина с обтрепанным подолом платья, с плохо подкрашенными волосами” [5, с. 198–199]. І. Древіц ретельно описала її дитинство та юність, поєднуючи правду з домислом. Письменниця розкрила особисте життя героїні, її стосунки з рідними (магір’ю, братом, сестрою, друзями); переконливо акцентує на гарячковості Беттіни фон Арнім. Біограф часто щось приховує від читача: за етичними міркуваннями або за незнанням реального стану речей (наприклад, через неможливість ознайомитися з документами), свідомо прикрашаючи свою героїню через близькість до неї, або, навпаки, принижуючи її.

Читач дізнається, що сучасники досить суперечливо ставились до Беттіни. Деяким вона подобалась, інших, навпаки, вона дратувала. Оповідач-об’єктивіст не приховує і негативних відгуків про неї: “Низкорослая, какая-то необузданная, коренастая девушка... на нее всегда смотрели как на некое вздорное, неуправляемое существо... неутомимая болтуня” [5, с. 30]. Але це вказує на те, що вона багато в чому відрізнялася від інших, не намагалася когось наслідувати, зажди була сама собою та відчувала себе внутрішньо вільною. Інгеборг Древіц пише про Беттіну не тільки як про приватну людину, а й як про політичного, літературного діяча.

Для об’єктивного зіставлення у творі авторка подає характеристики та оцінки Беттіни не тільки свої, а й її сучасників. Наприклад, Томас Бернхарді, досить злісно висловлювався про Беттіну: “Вот стало быть, это и есть “фрейлейн Brentano”, Беттина, ребенок тот самый... одно из самых удивительных созданий, какие когда-либо представлялись глазам человека... в странном облачении, в простом домашнем платье, без пальто, даже без шали, с обязательным в те времена ридикюлем в руке, она уже в семь часов поутру порхала по улицам, вторгалась в чужие дома, и изгнать ее оттуда никак было нельзя” [5, с. 68]. Письменниця-біограф не нехтувала навіть такими повідомленнями, які ґрунтувалися, як сама вона зазначає, на плітках, вважаючи, напевно, що для створення образу своєї героїні треба враховувати всі характеристики. Деякі називали її “пустоцветом” [5, с. 47], нав’язливою, “за эту манеру ее не раз порицали, но истоки ее опять же лишь в том, что она вечно сомневалась в себе” [5, с. 52]. Отже, авторка не намагається передати тільки позитивні риси героїні, а навмисно повідомляє про різні боки характеру письменниці, створюючи не позбавлений суперечностей цілісний образ. Утім є, звісно, й позитивні відгуки про неї, піднесені, дещо іронічні. Наприклад, авторка передає враження, яке справила Беттіна на Вільгельма фон Гумбольдта: “Девушка из семейства Brentano ... повергла меня в величайшее изумление. Такая живость, такие мыслительные, да и телесные скачки, столько ума в ней и столько дурости – просто неслыханно!” [5, с. 70]. Але все ж таки, наводячи й інші оцінки сучасників та сприйняття її особистості, І. Древіц наголошує, що “Беттину не очень-то принимали всерьез, о ней судачили и сплетничали” [5, с. 70]. К. Гуцков називає її “отважная защитница

народа” [5, с. 187]. Г. Трейчке об’явив її “жрицею романтизму” [5, с. 192]. К.Т. Шваб бачив її “восторженной женщиной, резкой в оценках, не терпящей возражений” [5, с. 247]. Такою була Беттіна для сучасників, такою її бачать і сучасні читачі. Авторка відновлює історію роботи письменниці за логічними міркуваннями, за спогадами героїв, документами. На наших очах відбувається реставраційна робота. І. Древіц спонукає читача до внутрішнього зіставлення біографічних фрагментів, до активної рефлексивної співпраці з автором. Зовнішній “імпресіонізм” оцінок деколи навмисно відкритий, а деколи подоланий активним втручанням авторського “я”.

Коло її зв’язків з тими, які пройдуть з нею до самого кінця, і з тими, які творять з нею тісне коло однодумців, дедалі ширшає. Образи багатьох сучасників Беттіни фон Арнім подані чіткими рисами. Важливо, що всі вони, як і інші персонажі, залучаються у той сюжетний рух, який властивий творові, вибудований у формах самого життя. Історичні імена, реалії, ремінісценції розсувають оповідь в історії та культурі, заповнених нескінченними суперечками, зіткненнями думок і поглядів. Так авторка будувала образ Беттіни, вводячи її у відповідну обстановку і вкладаючи в її уста якщо не справжні слова, то вигадані (домислені) самим автором, згідно зі своєю концепцією. Через брак фактичного матеріалу авторка вимушена домислювати і припускати. Якщо письменниця у чомусь сумнівається, то завжди застерігає: “будто бы Беттина вновь обратилась душой к королю” [5, с. 264], і читач має це сприймати як попередження. І. Древіц не нав’язує читачеві своєї думки, але й не приховує свого ставлення до тих чи тих подій або вчинків.

Творові також властива емоційна манера письма, ліричні відступи, різкі протиставлення. Книга залишає відчуття справжньої зустрічі з живою, близькою людиною – тому, можливо, що автор віддає перевагу зображувальному, а не розповідному модусові, вільно перекидаючи містки між минулим і теперішнім.

Ми розкрили особливості художнього біографізму як важливого елементу оригінальної концепції образу Беттіни фон Арнім, яку створила І. Древіц у процесі осмислення культурного здобутку доби романтизму. Зроблена у статті спроба аналізу твору доводить, що творчій манері І. Древіц властиве точне використання факту, його мемуарна реконструкція. У книжці досить сильними є елементи літературознавчого дискурсу, які створюють аналітичну основу біографізму. Письменниця ХХ століття вводить характеристики образу через створення авторської призми – корекції, що також визначає особливості художнього біографізму твору. Авторка подає власну концепцію образу героїні. У створеній концепції визначається інтерес до особистості приватної. Трагування образу поєднано з аналізом оточення, епохи. Примітно, що в зображенні характеру Беттіни переважає заангажованість письменниці-біографа. Жанрова специфіка твору полягає в синтезі поетичного, наукового, публіцистичного елементів. Наше дослідження може бути перспективним у плані подальшого вивчення культурної рецепції творчого здобутку Беттіни фон Арнім.

1. *Брандес Г.* Литература XIX века в ее главных течениях. Немецкая литература: Романтическая школа в Германии. Молодая Германия. СПб., 1900. 2. *Вольф К.* А грядущее начинается уже сегодня // Встреча. Повести и эссе: Сборник. М., 1983. 3. *Вольф К.* Нет места. Нигде // Встреча. Повести и

эссе: Сборник. М., 1983. 4. *Вольф К.* Тень мечты // Встреча. Повести и эссе: Сборник. М., 1983. 5. *Древиц И.* Беттина фон Арним. М., 1991. 6. *Древиц И.* Предисловие автора // Древиц И. Беттина фон Арним. М., 1991. 7. *Кулеиов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1977. 8. *Пошель У.* Беттина фон Арним // История немецкой литературы: В 3-х томах. М., 1966. Т. 3. 9. *Рейман П.* Основные течения в немецкой литературе. 1750–1848. М., 1959. 10. *Рожновский С.* Осенняя гением Гёте // Древиц И. Беттина фон Арним. М., 1991. 11. *Drewitz I.* // Wilpert G. von. Deutsches Dichterlexikon: biograph.-bibliograph. Handwörterbuch zur dt. Literaturgeschichte. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 288). Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart, 1988.

THE POETICS OF ARTISTIC BIOGRAPHISM IN “BETTIN VON ARNIM” BY I. DREVITS

Olha Panchukova

Dnipropetrovsk National University

In the focus of attention are the peculiarities of artistic biographism as the leading part of the original conception of Bettine von Arnim’s character. This conception was created by I. Drevits, the author of the 20th century, during the process of comprehending the cultural achievement of Romanticism.

Key words: artistic biographism, memoirs reconstruction, poetics, Romanticism, Bettina von Arnim.

УДК 821.111“19”-312.1.09 П. Акройд

ПРИНЦИП ПОСТМОДЕРНІСТИЧНОЇ ЧУТЛИВОСТІ В РОМАНІ “ЗАПИСКИ ПЛАТОНА” ПІТЕРА АКРОЙДА

Олеся Петрусь

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: olpetrus78@mail.ru*

У статті здійснено аналіз роману “Записки Платона” сучасного британського автора Пітера Акройда, який працює у біографічній прозі. Основна увага в дослідженні зосереджена на тому, щоб показати принцип постмодерністичної чутливості в романі. Автор представляє ідею інтеракції минулого, теперішнього і майбутнього, інтертекстуальний характер літератури і самого життя через перенесення симулякра грецького філософа до Лондона ХХХVІІІ ст. Сучасний оратор досліджує античну історію свого міста, будучи особливо зацікавленим нещасливою епохою Моулдворп (1500–2300 р. після Р. Х.). Аналіз виявляє, як у романі демонструються ідеї хаології. У лекціях Платона наші часи – ХХ–ХХІ ст. подано як повний хаос, в якому повністю забуті всі моральні цінності, а матеріальні боги поступово посідають щораз важливіше місце в житті людей. Наголошено на метафоричній грі з основними поняттями ХХ століття, на пародійному настрої роману та деяких інших характерних ознаках постмодерністичної чутливості.

Ключові слова: постмодерністична чутливість, хаос, хаологія, суперечність, гра, пародія, біографічна проза, Акройд.

У сучасному літературознавчому тезаурусі поняття “постмодерністична чутливість” (англ. *postmodern sensibility*) вживають на позначення специфічної форми світовідчуття і відповідного їй способу теоретичної рефлексії, характерної для наукового мислення сучасних літературознавців постструктуралістсько-постмодерністичної орієнтації. Виникнення поняття постмодерністичної чутливості пов’язане з фактом переосмислення постструктуралістських теорій як відображення постмодерністичного менталітету, що стало предметом серйозного обговорення серед західних філософів і культурологів, починаючи від 1980-х років. Одним із основних аспектів постмодерністичної чутливості виступає відчуття світу як хаосу, де відсутні будь-які критерії цінностей і смислової орієнтації, світу, позначеного, за твердженням теоретика постмодернізму І. Гассана, кризою віри в усі попередні цінності. Останніми десятиліттями на цій основі уже розвинулась ціла галузь постмодернізму – хаологія. Першим провісником цієї ери хаосу і нігелізму виступив Ф. Ніцше. “З погляду будь-якої філософії, вказує німецький мислитель у роботі “По той бік добра і зла” (1886), – найправильнішим і найтривкішим з усього, що може вловити наше око, буде виступати перед нами ілюзорність того світу, який, на нашу думку, ми населяємо” [3, с. 13]. Ніцше переконаний, що догматиками керує страх перед істиною. Він закликає до безстрашності та мужності в питаннях

пізнання, маючи ескіз умовного портрета “справжнього філософа”, – вільного духом, який переоцінює всі цінності й творчо дивиться в майбутнє та минуле.

Роман “Записки Платона” П. Акройда – це амальгама кількох різних жанрів: постмодерністичної утопії, сатиричного роману, філософського діалогу, притчі й наукової фантастики водночас. Це також своєрідний роман про митця, де від самої постаті Платона залишається лише один знак, симулякр, віддалена копія копії, яка, однак, має значне логічне навантаження.

“Записки Платона” – це роман про майбутнє більше, ніж про минуле, хоч назва твору, здавалося б, переносить нас у Афіни IV ст. до Р. Х. – період життя і діяльності славетного давньогрецького філософа Платона. Насправді ж час дії роману віднесений на XVII століть уперед, до Лондона XXXVIII ст. Майбутня цивілізація досліджує і дає власну інтерпретацію минулого, нашої сучасності. Проблема інтерпретації, її можливості в сучасному літературознавстві, дає підставу для пародіювання в романі П. Акройда.

Головним персонажем роману є міський оратор Платон, образ якого нерозривно пов’язаний із філософським вченням афінського мислителя. Промови Платона, а також їх інтерпретації жителями Лондона творять основний зміст роману. У святковій дні Платон скликає громадян Лондона, щоб викласти своє бачення стародавньої історії їхнього міста. Найбільший інтерес для нього має ера Моулдворп (mould з англ. форма, wagr – викривлення, спотворення). П. Акройд подає коротку історію людства, за якою епоха “Викривленої форми” тривала від 1500 до 2300 року після Р. Х. Після цього сонце, яке давало Землі світло і тепло, зайшло і занепала наша цивілізація. Та людство зробило зусилля відкрити світло в собі й почався вік Вітспел (wit з англ. розум, мудрість, spell – зміна, період). На основі тих небагатьох свідчень, що залишилися про вік Моулдворп, Платон будує свої лекції. Прагнучи відкрити своїм співвітчизникам – мешканцям Лондона XXXVIII ст. – істину про минуле, оратор намагається збагнути, що ж призвело до краху цивілізацію Моулдворп, яка уособлює у романі нашу сучасність.

Сьогодні, більш як сто років після Ф. Ніцше, І. Гассан зазначає, що “більшість з нас з гіркотою визнають, що такі поняття, як Бог, Цар, Людина, Розум, Історія і Держава, колись з’явившись, потім канули в Лету як принципи непорушного авторитету; і навіть Мова – наймолодше божество нашої інтелектуальної еліти – перебуває під загрозою повної немочі, – ще один Бог, який не виправдав сподівань” [1, с. 223].

Саме таким постає змальований Акройдом світ епохи Моулдворп. Тут панує неспокій і бездуховність, віра в Бога поступається вірі у всемогутність людини, духовні цінності – матеріальним. Таким читач бачить суспільство XX століття крізь “помилки” Платона. Кожна з “помилкових” лекцій новітнього Платона закодована на подвійну інтерпретацію. Читач розуміє, що кожне твердження філософа майбутнього, яке зумовлене недостатністю знань про епоху Моулдворп, викривлене, як і сама її назва. Проте ця “помилковість” надзвичайно точно відображає тенденції і недоліки сучасного читачеві світу, породжуючи в нього сумніви у правильності його власних суджень. Цей сумнів, властивий особливо сучасному читачеві, пов’язаний із ще одним принципом постмодернізму – постмодерністичною невпевненістю. А невпевненість у виборі породжує чутливість до тексту. Наприклад, у Платоновому словнику термінів

епохи Моулдворп читаємо таке визначення: “антибіотик – смертельний промінь ери Моулдворп” [5, с. 13]. У цьому помилковому твердженні Платона мимоволі є частка істини, зважаючи на побічні ефекти та деколи неправильне використання цієї панацеї в сучасній медицині. “Вільна воля – термін віку Моулдворп, пов’язаний з переконанням, що індивідуальний вибір чи “воля” не мають абсолютно ніякого значення на комерційному ринку, тому постачається безплатно” [5, с. 14]. У цьому визначенні міститься іронічний натяк на “закони ринку”, що стали предметом поклоніння в бізнесі, часто домінуючи над загальнолюдськими цінностями.

Бачення світу як хаосу, у якому важко знайти орієнтири сучасній людині, характерне для усього змісту роману “Записки Платона”. “В Чіпсайді саме місто встановило химерні шаблони руху, і вся діяльність людей відбувалась лише заради самого руху” [5, с. 89]. Мешканці епохи “Викривленої форми” постійно перебудовували своє місто. Ця діяльність у розрізі майбутнього здавалась беззмістовною, адже мешканці утопічного Лондона гайнували час на філософські бесіди та спілкування між собою. “Думаю, – проголошує Платон, – руйнування давало їм задоволення, бо несло із собою щось подібне до забуття. Отож, місто далі розширювалося, захоплюючи нові землі. Воно постійно рухалось вперед, у незмінному пошукові якихось гармонійних обрисів, але так і не знаходило їх. Кажу вам, Лондон епохи Моулдворп не мав жодних меж. Він не мав ані початку, ані кінця. Ось чому його мешканці здавались такими невтомними. Їх пожирала потреба руху, потреба діяльності заради самої діяльності” [5, с. 91]. Ці описи загалом відповідають загальній картині постмодерністичного клімату, для якого характерна непередбачуваність, руйнування старих стереотипів і їх перебудова, змішування різних стилів, гра із сюжетами та образами, переплетення інтертекстів і подвійне кодування. До висновків про домінування хаотичних процесів у сучасному житті на основі осмислення давно відомих фактів прийшли також теоретики і практики природничих наук на зламі 80-х років. Найхарактернішим прикладом такої непередбачуваності послужить погода, яка в принципі хаотична і не піддається довгочасному вимірюванню, попри найсучаснішу техніку і найгустішу мережу метеостанцій. Теж саме можна сказати і про інші аспекти сучасного буття – людські стосунки, ринок, політику і т. п.

Платонів словник і лекції, а також його спостереження під час подорожі-видіння в епоху Моулдворп надзвичайно точно відображають тенденції, які панують у сучасному суспільстві. Двадцять століття увійшло в історію як епоха глобальних змін у політиці, суспільному житті, науці, літературі та культурі. “Основи й усталені істини, на яких стояла наша наука, нині вибухнули й розлетілися на друзки... Наші переконання захиталися... І, нарешті, уважний спостерігач не може не зауважити катастрофічного обвалу культурних цінностей. Тканина нашого життя шматується на клапті протягом усього двадцятого сторіччя”, – стверджує французька дослідниця Ж. Рюс [4, с. 6].

Таку ж атмосферу кризи культури та ери порожнечі відтворено й у романі “Записки Платона”. Платон пов’язує з цим фактом занепад епохи Моулдворп. Внаслідок технічного та соціального поступу сучасне дозвілля й масова культура заповнили повсякденне життя, і цей процес супроводжується розпадом традиційних цінностей, розривами, – так декодує читач Платонові лекції. “Хто може правильно змалювати, наприклад, відчай, породжений культом “веб” і “нет”, який панував серед людей... Їм,

напевно, слід було молитися. Молитися? До кого? Давним давно вони відкинули все божественне, що було всередині них, чи оточувало їх” [5, с. 49]. У цьому загальному сум’ятті й паніці люди спрямували свою лють на священників, які “обманювали їх і маніпулювали ними”. Поки не погасло сонце, люди Моулдворпу не зуміли розгледіти світла всередині них самих. Духовна темрява людей епохи “Викривленої форми” призвела до фізичної темряви, яка настала за вісім століть після її початку. Мешканці Моулдворпу нищили транспортні засоби та обчислювальну техніку, руйнуючи культури “веб” і “нет”, які самі ж створили. Вони втратили віру, – твердить Платон, – у цивілізацію, яка породила їх. У цій суцільній темряві врешті-решт деякі люди помітили, що “світло також виходило з них самих” [5, с. 51]. Це був момент, який Платон називає датою зародження нової епохи – Вітспел. У цю епоху, яка прийшла на зміну хаосові, люди навчилися обходитися без штучного освітлення. Світло, яке виходило з них самих, асоціюється в романі з духовним прозрінням, вищою мудрістю життя, яка приходиться на зміну темряві та хаосу.

Отже, “з’являння, що утворюється на місці загиблих ілюзій, – це не крах і не прірва, – стверджує Ж. Рюс, – а творча реорганізація, час несподіваних відкриттів, інтелектуальних авантур і вирішальних перемін, коли думка усвідомлює складність реальної дійсності” [4, с. 7]. Власне роман П. Акройда і демонструє усю складність життя сучасного суспільства, різноманітність поглядів на його поступ і невизначеність тенденцій майбутнього розвитку. Наратор у романі датує епоху “Викривленої форми” 1500–2300 роками. За згаданими в романі іменами та явищами сучасний читач впізнає ХХ століття. А чи стосується ця оповідь і ХХІ ст.? Ті кілька років, що проминули від його початку, ще не дають змоги належно схарактеризувати його та провести чітку межу між ХХ та ХХІ століттями. Яким буде століття, що настало? Що чекає нас у кінці тунелю: темрява чи світло? Цей сумнів, який виступає основою постмодерністичної чутливості, переслідує читача у всьому романі, адже на ці запитання не може сьогодні дати відповіді жодна наука. Такими завуальованими дилемами роман спонукає читача задуматись над цими проблемами і пошукати відповіді в самому собі.

У художній свідомості відчуття світу як хаосу, ставши основою постмодерністичної чутливості, привело до переконання, вважає голландський літературознавець Д. Фоккема, що будь-яка спроба сконструювати “модель світу”, в напрямку якого рухалось мистецтво модернізму з т. з. художників-постмодерністів, є абсолютно беззмістовною. Постмодерністи вважають неможливим і марним намагання встановити будь-який ієрархічний порядок цінностей чи якісь системи пріоритетів у житті. Якщо вони і допускають існування моделі світу, то лише заснованої на “рівних можливостях та рівноцінності всіх конститутивних елементів” [1, с. 223].

Пітер Акройд у романі “Записки Платона” не виділяє та до кінця чітко не окреслює жодної моделі світу – ані ера Моулдворп, ані Вітспел, ані Сучасність (Лондон четвертого тисячоліття) не наділені однозначністю. Суспільство ХХ століття у лекціях Платона змальоване як повне недоліків. Це суспільство, де процвітали певні нації, а інші були їхніми колоніями, де люди створили собі культ часу і постійно боялися кудись не встигнути, де слово “вбивця” стало невід’ємною частиною життя, де люди поклонялися культові техніки, що замінила їм Бога. “Священники того часу втратили

свою примарну владу і стали просто техніками своєї справи – такими обмеженими були їхні знання... Частина представників цієї священничої касті навчалася спостерігати за небесами (згідно зі стародавніми текстами вони були відомі як астрономани чи астрономістичники), щоб підтвердити регулярність і передбачуваність їхнього руху. Ми думаємо, це вважалося наукою” [5, с. 48]. Проте Платон та його одноплемінники в жодному разі не засуджують своїх предків. Вони лише дивуються та прагнуть ближче пізнати минуле. Адже, читаємо у пролозі до роману, “У поверненні до джерел усіх речей, ми знаходимо свою долю. Чи бачите ви своїх двійників, які, проходячи повз нас, плачуть? Це природа нашого світу. Прислів’я Рестітуті, охоронця Лондона, 3640” [5, пролог]. Цей та інші епіграфи посилюють мотивацію проблематики роману та пояснюють звернення самого Акройда до постійного аналізу й переосмислення, здавалося б, загальновідомих історичних фактів та ідей славетних діячів науки і культури. В його основі лежить постмодерністична чутливість, що пов’язана із недовірою до поверхні речей та явищ, традиційних поглядів на історію як на еволюційний процес, зумовлений соціально-економічними трансформаціями соціального порядку. Такі трансформації, як показує Акройд, привели до краху суспільство Моулдворп.

Такий же сумнів викликає в читача і нове суспільство, яке також не служить ідеальною моделлю. Поряд з усіма його позитивними рисами – громадяни живуть у злагоді, всюди панує мир, спокій, який охороняє Місто, вірять у Бога та вищі людські цінності, не поклоняються культові грошей, не володіють чудесами техніки, – відчувається його порожнеча та односторонність. У цьому суспільстві немає конкретних цілей, що служать закликом до боротьби, творчості, немає яскравої індивідуальності, родинного тепла (дітей виховує громада в іншій частині міста), врешті – кохання. Ані Моулдворп, ані Сучасність не постає в романі як абсолютний еквівалент ідеальної реальності. Наратор в образі Платона теж перетворюється на Акройда на один із об’єктів гри, втягнутий у процес текстового перекодування і деієрархізації. За допомогою такого прийому, поряд з іншими, іронічно підринається сама принципова можливість якоїсь остаточної однозначності. Деміфологізуюча культурна гра роману показує, що навіть сакральні символи – це лише мова, яка описує реальність з того чи того боку, але не повністю адекватно. Через зіставлення двох світів Акройд показує, що й сама реальність – це лише комбінація мовних ігор, барвисте переплетення інтертекстів. Врешті, пошук ідеального еквівалента реальності відходить у романі на задній план, висуваючи вперед гру мовних умовностей. Прикладами такої метамовної гри є лекції Платона про Томаса Еліота, якого він плутає з Джорджем Еліотом, та про Зигмунда Фрейда, якого він величає “геніальним коміком свого часу”, а його книжку “Анекдоти і їх зв’язок з підсвідомим” – комічним довідником, де описані “смішні сюжети зі щоденного життя людей, які забували імена, неправильно читали окремі слова чи використовували не ті, що потрібно, в’язки ключів” [5, с. 59].

На рівні композиції постмодерністичний погляд на світ виявляється у прагненні відтворити домінування хаотичних процесів у житті за допомогою фрагментарної оповіді. Згідно з англійським теоретиком літератури Д. Лоджем, головна властивість таких текстів полягає в тому, що на рівні оповіді вони створюють у читача невпевненість в ході його розвитку [1, с. 223]. Деякою фрагментарністю відзначається і дискурс роману

“Записки Платона”. У романі нема традиційних зв’язків всередині твору, відкинуто звичні принципи його організації. Це створює ефект розповідної непослідовності. У романі практично зовсім нема опису зовнішніх подій. Натомість, його основу творять короткі діалоги співвітчизників Платона, лекції міського оратора, які не пов’язані єдиною сюжетною лінією, кілька коротких бесід Платона зі своєю душею та словник новітнього філософа, який містить перелік основних понять епохи Моулдворп. Всі ці компоненти сюжету не пов’язані якоюсь наративною системою. Що ж є сполучним центром цієї фрагментарної оповіді, що перетворює розрізнений і гетерогенний матеріал у романі на щось, що змушує сприймати себе як єдине ціле? Цим ідейним центром є образ Платона, який містить весь комплекс філософських роздумів автора. Найвищі проблеми, за теорією Ніцше, без милосердя відштовхують назад кожного, хто наслідиться наблизитися до них, не будучи наділений адекватною висотою і могутністю свого духовного ества. Справжній філософ за Ніцше, – “людина благороднішої душі, вищого обов’язку, вищої відповідальності, наділена творчою повнотою і силою, яка насмілюється жити на свій страх і ризик, не піддаючись загальній думці. Критик несправжніх цінностей, він виступає як творець нових життєвих орієнтирів” [3, с. 14]. У романі П. Акройд акцентує на особливій оповідній площині – інтелектуальній (площині ідей). У романі деяка сукупність уявлень про сучасний світ викладена в їх полемічній та діалогічній єдності й має визначену функціональну навантагу – моделювання сучасного стану інтелектуальної думки, життєвих і соціокультурних пріоритетів суспільства.

Визначальною рисою роману Пітера Акройда “Записки Платона”, що дає підстави класифікувати його як типовий постмодерністичний роман, є його суперечливість (contradiction). Д. Лодж визначає цю рису серед шести “технічних прийомів постмодерністичної літератури”, що характеризує реальність дійсності як несумісність протилежностей [6, с. 229]. У романі ця суперечливість виявляється на оповідному рівні – у самій фабулі. Роман “Записки Платона” містить два чіткі ідейні напрями. Спочатку це – пародія на епоху Моулдворп із перспективи XXXVIII ст., а далі – захоплення Платона тим, що представляє собою динамічний і сміливий дух людей Моулдворпу. Із перспективи IV тисячоліття люди XX століття здаються нещасними істотами, які поклоняються божеству “інформація” і особливо цінують різноманітні історії про війни, вбивства та інші нещастя, які називають новинами: “Схоже на те, що людям епохи Моулдворп подобався хаос і нещастя... Здається вони одержували задоволення, дізнаючись про війни і вбивства; кожен вид насильства чи грабунку приносив їм втіху...” [5, с. 18]. Але як тільки-но читач стає шокованим таким портретом світу, в якому він живе, П. Акройд відкриває іншу перспективу: під впливом видіння про Моулдворп Платон починає сумніватися, чи не є його погляди на епоху “Викривленої форми” теж дещо викривленими. Він уже не настільки переконаний у слушності охоронців міста, які вважають, що його новий підхід до історичних фактів порушує гармонію і спокій їхнього способу життя. Хаотичність виявляється в принципі змішування реальностей, коли стає незрозумілим, до якого соціального устрою схиляється Платон. “Ви говорите про рабський інстинкт, а я бачив енергію і приємне збудження, – каже Платон на суді. – Можливо, ви й маєте рацію, вірячи, що вони прагнули підкорити свій матеріальний світ, але це давало їм відчуття прогресу”

[5, с. 112]. Можна стверджувати, що за цим сумнівом криється світоглядна суперечливість, характерна для письменників-постмодерністів з їхнім розумінням світу як хаосу, скептичним ставленням не лише до загальноновизнаних авторитетів, а й до будь-яких раціонально і традиційно зрозумілих сенсів, що є невід’ємною ознакою постмодерністичної чутливості. Такі настрої також характерні для періоду соціокультурної кризи, в якій перебуває сучасне суспільство.

Важливим аспектом постмодерністичної чутливості, який найяскравіше розкритий у теорії літератури, є особлива “ігрова манера письма”, характерна не лише для літературознавців, але й для багатьох сучасних філософів і культурологів. Її можна було б назвати, за твердженням російського дослідника І. Ільїна, “метафоричною есеїстикою” [1, с. 223]. Пов’язаний з кризою раціоналізму, цей феномен зобов’язаний своїм обґрунтуванням представникам філософії життя, зокрема М. Гайдеггерові, і його спробі теоретично осмислити свій відхід від традиційної “класичної моделі західного філософування” авторитетом філософсько-естетичних уявлень східного походження. Особливу роль у системі пізнього М. Гайдеггера відіграє поетична мова художніх творів, яка встановлює своїми асоціаціями “істинний” смисл первинного слова. Учений звертається до техніки словесно вираженого натяку, тобто засобів не стільки дискурсивно, логічно обґрунтованої аргументації, скільки літературних, художніх засобів, які мають джерела ще в платонівських діалогах і в діалогах східної дидактики, де розкриття суті поняття відбувається поетично-асоціативним шляхом. У романі “Записки Платона” словник, який оратор склав для тлумачення “стародавніх” термінів і понять, створює широкий простір для метафоричної гри та пародіювання: “Рок музика: звуки стародавнього каміння. Цей стан раніше не приписували епосі Моулдворп, проте ця фраза є свідченням того, що між стародавніми об’єктами і музичною гармонією був деякий зв’язок” [5, с. 24]. Тут автор обіграє слово “rock” (з англ. – “рок” і “каміння”), натякаючи одночасно на звуковий аспект рок музики, яка зрозуміла не для всіх.

Категорію гри вважають однією з дуже суттєвих ознак постмодерністичної поетики. “Слово тут слід розуміти у всій його багатозначності. Грає сам текст... і читає також грає, причому двояко: він грає в текст (як у гру), шукає такої форми практики, в якій би він відтворювався, але, щоб практика ця не зводилась до пасивного внутрішнього мімезису (а опір подібній операції якраз і творить сутність тексту)”, – пише Р. Барт [2, с. 17]. У “Записках Платона” мовна гра є особливою стратегією, яка пов’язує автора, текст і читача. У розумінні Р. Барта література постмодерністичної епохи загалом спрямована на подолання влади, втіленої в механізмах мови – цим вона утверджує свою повну свободу: “Можна сказати, що третя сила мови – і тим вона, власне, семіотична сила, полягає в тому, щоб їх розігрувати, втягуючи в роботу такого мовного механізму, в якому відмовили всі ступори і запобіжні клапани...” [2, с. 17]. Метафорична гра надає романові нестабільного, умовного, ілюзорного, та все ж цілісного характеру, який об’єднує гетерогенні елементи і коди тексту. “Спальний вагон, – читаємо у Платоновому словнику, – це приклад вірування, що деякі об’єкти, коли їх не використовують, перебувають у стані дрімоти. Див. також “спальний мішок” і “снотворна пілюля”; “одиночне ув’язнення: стан думки, який заохочувався у період Моулдворп”; “зуб мудрості: вважалося, що джерелом людських якостей чи поведінки є різні органи тіла. Сміливість,

наприклад, пов'язували із серцем, а пам'ять – з мозком. Звідси випливає, що мудрість була розташована в зубах” [5, с. 27]. Поетична мова роману, яка встановлює асоціаціями натяку істинний смисл висловлювання, виступає як особливий елемент наративу. Щоб розкрити якийсь феномен, П. Акройд звертається не до логічно обґрунтованої аргументації, а до техніки “натяку”, роблячи це поетично-асоціативним шляхом.

Аналізуючи Платонові визначення, які є водночас і правильними, і не правильними, читач задумується і над своїми судженнями про стародавній світ і про сучасність. “Записки Платона” – це пародія і на достовірність історії. Це роман про “історизм” історії та проблеми її тлумачення, що відображає кризу наукового статусу гуманітарних наук, яку порушили постмодерністи і теоретики деконструктивізму. Історія в Акройда виступає в ролі зразків художньої літератури, написаних відповідно до чийось уявлень, як ще одна оповідь серед багатьох інших. Ми розглядаємо історичні події, орієнтуючись на загальні стереотипи, твердо вірячи у правдивість написаного колись і кимось. Жителі майбутнього в романі теж вірять у правдивість “своєї” історії, хоч нам вона здається суцільною помилкою. Правда минулого полягає у відтворенні подій, але це відтворення інше в різних авторів, і тоді “правда” стає розмитою. На основі помилок наших нащадків у романі ми прозираємо щодо власних помилок. А чи не є знання, яких ми набули і збираємось передати нащадкам, такою ж помилкою когось з істориків, у якій так само химерно переплетені реальні факти і суб'єктивні оцінки, котрі до того ж вже встигли обрости міфами? Де в нашому світі взагалі межа між правдою і вигадкою? Чи не “переписали” ми по-своєму історію давніх цивілізацій? Наскільки об'єктивний історик, пишучи про події давнього минулого? П. Акройд змушує нас усвідомити, що історія – це завжди вимисел, чиясь інтерпретація, де можливі зсуви в різні боки, відповідно до авторського суб'єктивного сприйняття. Крім творчості П. Акройда, ці питання відображено в творчості таких письменників, як Салмон Рашді, Джон Фаулз, Джуліан Барнс, Умберто Еко, Джон Барт, Джозеф Геллер та ін.

Однією з визначальних рис роману є його пародійний модус. У постмодерністичній літературі пародія є інтертекстуальною практикою, імітуванням якогось конкретного або унікального стилю з прихованим почуттям, що, ніби існує щось нормальне, супроти чого імітоване виглядає достатньо комічним. Можна стверджувати також, що Акройдовій пародії властивий деякий сатиричний імпульс.

Розповідь Платона про довгу стрічку образів, яка, як він стверджує, відтворює життя Лондона епохи викривленої форми, містить описи тіла мертвої жінки, яке плаває в Темзі, чоловіка з мотузкою на шиї, інші “викривлення”. У них читач може відчитати пародію на сучасний кінематограф, фільми популярної кінокомпанії “Гічкок філмз”.

Слід зазначити, що пародія в “Записках Платона” невід'ємна від іронії. Іронічний статус постмодерністичного тексту також пов'язаний з поняттям чутливості як неможливості віднайти єдиний істинний смисл. Іронія побудована на грі смислів, на розбіжності смислу як об'єктивно наданого і смислу-задуму. Ця розбіжність і неможливість “називати речі своїми іменами” приводить до тези “називати речі протилежними іменами”. “Пішохід, – говорить Платон, – це той, хто подорожував пішки. Використовувалося як образливе слово, як-от, у вислові прозаїчний сюжет (гра слів: в англ. мові *pedestrian* має значення пішохід, прозаїчний – О. П.). Можливо, в давні часи

пересування пішки вважали принизливим чи неприродним; це пояснює безкінечне розмаїття транспорту, що використовувався для перевезення людей на дуже короткі відстані [6, с. 20]. Ця іронія спрямована проти транспортної ситуації у великих містах, де водії годинами відстоюють у дорожніх корках, вважаючи соціально неprestижним пересуватися пішки чи на велосипеді, або користуватися громадським транспортом.

“Літературний текст завжди метафоричний, – пише Д. Лодж. – Коли ми інтерпретуємо текст, ми співвідносимо його з реальним світом як узагальнену метафору” [1, с. 26]. Отже, у романі пародійна гра слів – це один із основних оповідних прийомів, на якому будується текст. Цей прийом створює умови для постмодерністичної чутливості як основного ключа до сприймання твору. Образ новітнього Платона – яскраве відображення метафоричності та інтертекстуальності сучасної літератури, втілення ідей постмодерністичної чутливості – однієї з визначальних рис постмодерністичної культури.

1. Ильин Илья. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. 2. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм // <http://www.philosophy.ru/library/misc/lipovesky.html>, 1997. 3. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 1999. 4. Рюс Жаклин. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. К., 1998. 5. Ackroyd Peter. The Plato Papers. London, 2000. 6. Lodge D. The Modes of Modern Writing. London, 1977.

THE PRINCIPLE OF POSTMODERN SENSIBILITY IN “THE PLATO PAPERS” BY PETER ACKROYD

Olesia Petrus

The Ivan Franko National University in Lviv

Given in the paper is the analysis of the novel “The Plato Papers” by a contemporary British author Peter Ackroyd who works in the field of biographic fiction. The main goal of the research is to show the principle of post-modern sensibility in the novel. The author presents the idea of the interacting past, present and future, the inter-textual character of literature and life itself by setting a simulacrum of the Greek philosopher in London of the 38th century. The modern orator examines the ancient history of his city being particularly interested in the unhappy era of Mouldwarp (AD 1500-2300). The analysis reveals how the ideas of chaology are demonstrated in the novel. In Plato’s lectures our own times, the 20th and the 21st centuries are presented as a complete chaos, with all moral values being forgotten while material deities are gradually taking over. Special emphasis in the article is laid on the metaphorical play with the main notions of the 20th century – the parodical modus of the novel and some other distinctive features of post-modern sensibility.

Key words: post-modern sensibility, chaos, chaology, contradiction, play, parody, biographic prose, Ackroyd.

УДК 821.111(73)“19”-31.09 Е. Тайлер

МОТИВ ДОМУ В РОМАНІСТИЦІ ЕНН ТАЙЛЕР (“Якщо колись настане ранок”, 1964; “Бляшанкове дерево”, 1965)

Галина Покидько

*Київський національний лінгвістичний університет
e-mail: knlu@uniling.kiev.ua*

У статті проаналізовано функціонування мотиву *Дому* в двох романах сучасної американської письменниці Енн Тайлер. Особливу увагу зосереджено на таких семіотичних просторах романів, як кімната, помешкання (як елементи дому) та місто (як сукупність домів). Своєрідними є опозиції, що виникають в результаті семіотичного та хронотопного дрібнення “дому-сім’ї”. Мотив *Дому* уможливорює множинне прочитання романів, відкриваючи нові “точки зору”, діапазони, соціокультурні виміри та значення.

Ключові слова: мотив *Дому*, Енн Тайлер, сімейний роман, американське суспільство в літературі, романний текст.

Одним із провідних топосних, тематичних та поетологічних елементів сімейного роману є мотив *дому/будинку*. “Будь-яке існування можливе лише у формі певної просторової та часової конкретності” [3, с. 176], і однією з форм такої конкретності є “дім”. Цей мотив яскраво виявився в античній ідилії, набув неабиякої конотативної вагомості в класичному сімейному романі. Для американського сімейного роману він став не лише одним із основних засобів/інструментів хронотопної організації, а й поліфункціональною категорією, яка є точкою відліку в площині сюжету, “непереборним/неусувним буттєвим початком і незаперечною цінністю”, найближчим синонімом, найдоречнішою алегорією родини зокрема [5, с. 329]. Такі хронотопні елементи, як кімната, помешкання (як елементи дому), дім, місто (як сукупність домів) можуть перетворюватися на важливі засоби досягнення дійсності, які ніби окреслюють онтологічну мапу людини, є її орієнтирами.

Мотив *дому/будинку* проаналізовано в теоретико-практичних працях Г. Башляра (1957), В. Я. Проппа (1986), Ю. М. Лотмана (3, 4), О. Ю. Анциферової та інших. Щоразу цей мотив прочитується по-новому, функціонуючи як лакмусовий папірець, відкриває все нові “точки зору”, діапазони, соціокультурні виміри та значення.

Традиційно “дім символізує забезпечений та міцний рідний світ сім’ї, де немає нічого чужого, випадкового, незрозумілого, де відновлюються справжні людські стосунки, де все підпорядковано здавна встановленим, природним ритуалам і компонентам людського існування, таким, як любов, шлюб, дітонародження, сімейні трапези” [2, с. 47]. Ця теза майже безвідмовно спрацьовує стосовно класичного європейського

сімейного роману (XIX – поч. XX ст.), але це “правило” не зовсім відповідає концепціям та баченням сучасної американської прози, зокрема, романів Енн Тайлер.

Результатом об’єднання, розширення та доповнення двох тайлерівських оповідань “Ніхто не відчиняє дверей” (*Nobody Answers the Door*, 1964) та “Я ніколи не бачила / бачив ранку” (*I Never Saw Morning*, 1961), що були написані під час навчання у Дюківському коледжі, стала поява першого роману Енн Тайлер “Якщо колись настане ранок” (*If Morning Ever Comes*, 1964). Деякі критики (наприклад, Доріс Бетс) вважають, що “структурним та сюжетним зразком” для Е. Тайлер був роман Юдори Велті “Програючи битви” (*Losing Battles*) [8, с. 24–25].

На початку роману окреслюються основні сюжетні лінії: Бен Джо Гоукс, головний герой роману, залишивши свою сім’ю (матір, бабусю та шестеро сестер), родинний будинок у місті Сендгіл, від’їжджає навчатися на юридичному факультеті Колумбійського університету, де його ніяк не полишає сум та, як йому, на перший погляд, здається, туга за сестрами, матір’ю, рідним містом та будинком. Просторові орієнтири цього роману можна розподілити на дві групи: основні (родинне “гніздо” / будинок у маленькому південному містечку Сендгіл) та другорядні/додаткові (орендована студентська квартира в Нью-Йорку, вагон поїзда, залізнична станція).

Одна з “універсальних тем світового фольклору – протиставлення дім – антидім” – у цьому романі є одним із найважливіших семіотичних центрів і має своєрідну інтерпретацію [3, с. 264]. На початку роману дім у Сендгілі є для Бена Джо тим місцем, куди його тягне, куди хочеться повернутись, приїхати, дім насправді є “своім, безпечним” [3, с. 264]. Бена Джо повертають до Сендгілу дитячі спогади та невизначеність, невпевненість. Він повертається додому, але чи є це те саме місце, звідки він поїхав, чи є це той самий справжній дім? Бен Джо те й робить, що придивляється до будинку, змінюючи фокус розгляду й аналізу: спочатку ззовні, через вікна, намагаючись побачити хоч щось знайоме та рідне (“...he stood outside his family’s windows and watched their movements without hearing a single sound” [6, с. 25]); потім роздивляється свій дім через його мешканців (мати, бабусю, сестер). Бен Джо з’ясовує, що його сестри відчувають зміни, що сталися з місцем, із домом так само, як і він (особливо Джоан, яка на кшталт Бена Джо повертається додому через непорозуміння із чоловіком, а потім так само поїде; шлях Джоан є відзеркаленням шляху Бена Джо, ніби дублювання “наперед”). “It’s not the same place I’m coming back to. <...> it was almost the same...” [6, с. 67] – всі ці невпевнені, “навколо” визначення підштовхують Бена Джо до власного висновку: дім / місце змінилося тому, що змінилися люди, які заповнюють цей простір (“Sometimes it’s not the same place when a person goes back to it, or not the same ... Not the same person” [6, с. 229]). Повернення додому закриває нещодавно розімкнений від’їздом до Нью-Йорку простір (таке “розімкнення” / втеча вдасться Бену Джо ще раз, наприкінці роману). Бена Джо ніхто не чекав: ані мати (яку він часто називає на ім’я, ніби нівелюючи тим її материнську функцію), ані жодна із сестер, ані бабуся. Дім починав засмокувати Бена, тяжіти над ним: “By evening Ben Joe was beginning to feel the weight of home settling back on him, making him feel heavy and old and tired” [6, с. 62]. Будинок розростається, збільшується, ніби хоче заковтнути всіх своїх мешканців: “Будинок здався величезним, несподівано. Увесь світ здався величезним” (*The house seemed enormous, suddenly. The*

whole world seemed enormous.) [6, с. 72]. Дім намагається заступити собою весь інший, зовнішній простір, зловити Бена Джо та його сестер, затримати їх у собі, чіпляючись за кожного з них як за рятувального човна: “тепер, шість років потому, він думав, що ще зможе назвати дві планки, в яких застрягала голова Тессі, вказати на них. Усі семеро дітей, від Джоан до Тессі, застрягали в планках східцевих поручнів хоча б раз у своєму житті” (Now, six years later, he thought he could still name the two posts where Tessie’s head had been caught. All seven children, from Joanne to Tessie, had been stuck in this railing at least once in their lives [6, с. 75]). Мабуть, дім відчував, що набуває для молодого покоління своїх мешканців зовсім іншого, травестованого значення. Із носія безпеки, гармонії, інтимності – Дому, – будинок для Бена Джо та для декількох з його сестер поступово стає чужим, неприємним, темним Антидомом: “він виглядав замкненим, і таким важливо таємничим. <...> з тими приглушеними голосами та вікнами, чорними та відгородженими від зимової темряви, хтосьна скільки секретів лежать/зберігаються всередині?” (“it was such a locked-looking house, and so importantly secretive. <...> with those voices stilled and the porch deserted and all the windows black and closed against the winter darkness, who knew how many secrets lay inside?” [6, с. 196–197]). Замкнений безпечний простір дому починає функціонувати як обмеження, стіна, що не дає відбутися взаємодії із зовнішнім світом. Дім поступово перетікає в Антидім, оскільки вичерпав себе й потребує оновлення.

Внутрішній простір дому досить виразно членується на підпростори, кожен із яких закріплюється за конкретним протагоністом. По-перше, кімнати сестер, в які дуже рідко заходить мати (цей “дозвіл/втогнення” уможливорюється зовнішньою та внутрішньою схожістю матері з її доньками, на яку неодноразово вказує автор); по-друге, кімната Бена Джо, яку також декілька разів “по краях” відвідує мати та сестри, спостерігаючи Бена, спілкуючись з ним із порогу або з краю ліжка; по-третє, центральна вітальна кімната, до простору якої долучені всі члени родини Гоукс, та сходи, що поєднують індивідуальні простори членів сім’ї із спільним простором – вітальнею, що й становить семіотичний перетин, центр. Наявність підпросторів певною мірою полегшує просторову орієнтацію мешканців дому. Маленькі незалежні держави – кімнати, як пиріг із листового тіста, нашаровували в собі минуле і теперішнє своїх господарів, і, як ніхто інший, володіли всіма секретами, які будь-якої миті могли відкритися: “... кімната, здавалося, складалася із шарів, нещодавні рівні ніколи не заперечували повністю попередні” (...room seemed to be made up of layers, the more recent layers never completely obliterating the earlier ones [6, с. 201]).

Цікаво, що перед тим, як ухвалити важливе рішення, або зробити доленосний крок у своєму житті, протагоніст має деякий час перебувати в середині кімнати або пройти повз середину. Наприклад, Гарі, чоловік Джоан, для того, щоб вмовити її повернутися до нього мав спати всю ніч на дивані посередині кімнати; або Шеллі, дівчина Бена Джо, якій для того, щоб остаточно зважитися на одруження та поїхати з міста разом з ним, слід було вийти та перенести валізи через середину кімнати (“She smiled and at once began bustling around, checking her ticket, leaping up to push all her baggage out into the middle of the floor...” [6, с. 240]); та й для самого Бена Джо розімкнути будинковий простір і попрощатися з усіма було можливим тільки зісередини кімнати (“Ben Joe

edged past them and came onto the center of the waiting room” [6, с. 237]). Здається, усі навмисно занурюються всередину дому – семіотичний акумулятор, – для того, щоб хронотопна хвиля віднесла їх якомога далі назовні, за межі дому – механізм пружини, – саме так легше піти, або бачити те, що залишаєш. Зісередини.

Засобами розімкнення будинкового сімейного простору є фотографії на стінах кімнат будинку: вони ніби намагалися пробити замкнений простір дому. Єдине, що засмучувало мешканців будинку, коли вони дивилися у ті фотографічні отвори / щілини, це той інший, частіше минулий часопростір, який нагадував радше відкриті рани, що не підлягали загоюванню.

Ще один дім набуває неоднозначної конотації – це будинок Лілі Бель (Lili Belle), коханки батька Бена, той будинок, який “... бабуся називає “Домом Іншої” весь час” (“...with Gram calling her “Another’s House” all the time”) [6, с. 68]. Саме в тому “Домі Іншої” помер батько Бена Джо, відкривши тим для своїх дочок питання: то хто ж переміг – “мама, чи та інша жінка?” (“Who won, Mama or that other woman?”) [6, с. 68]. Для Гелен, матері Бена Джо, його бабусі та сестер дім Лілі Бель набуває, безперечно, статусу Антидому, оскільки свої останні хвилини життя батько Бена Джо “залишає” саме там і, мабуть, не випадково. Протистояння “мати – коханка”, “шлюбні діти Гелен – позашлюбна дитина Лілі Бель”, ці опозиції автоматично переносяться й на будинки. Хоча для Бена Джо “Дім Іншої” стає “своїм”, тим місцем, де звертають на нього увагу, слухають та розуміють. Для Бена Джо – це місце/дім, в якому його батько знайшов кохання та спокій.

Низка антидомів у цьому романі поповнює орендована студентська квартира Бена Джо в Нью-Йорку. Вона нагадує квартиру-труну – темна, холодна, вузька і брудна: “His apartment was in a tiny dark old building. <...> Inside it was almost as cold as it was in the street; all it needed was wind. The living room was taller than it was wide, and very dark. <...> The mantel and the coffee tables were bare and dusty” [6, с. 3–4]. Усі можливі натяки на те, що цей простір насправді житловий, домашній, інтимний знеособлені, майже стерті, навіть безлад у кімнаті більше нагадує наслідок сильного зимового вітру: “There were none of the flower pots and photographs and china do-dads that he was used to from the houseful of women in which he had been raised, but a huge clutter of other objects lay around – newspapers, tossed-off jackets, textbooks, playing cards” [6, с. 4]. Увесь цей хаос, спустошення дублюється килимом у вигляді незакінченої партії в шахи. Студентське помешкання Бена Джо “символізує не місце життя, а дещо зовсім протилежне” – статичність, замороження, застиглість [3, с. 266]; це таке місце, звідки “втікають, відлітають, йдуть, щоб безслідно зникнути” [3, с. 267].

Чи можливо оживити нью-йоркську квартиру-Антидім? Так. Ті домашність й тепло, які втратив сімейний дім у Сендгіл поступово “трансплантуються” до нью-йоркської квартири з допомогою Шеллі. Саме вона сфокусує в собі ті радості, спогади минулого, яких так бракувало Бенові Джо, у пошуках яких він вертався до Сендгіл, а також щасливі хвилини теперішнього і надію на свій справжній дім у майбутньому: “Перед його очима, як довгий м’який килим, розгорнулося майбутнє, реальніше/справжніше за минуле чи теперішнє. <...> та охайна маленька квартира, де Шеллі завжди б на нього чекала, як його власна маленька трансплантована/перенесена частинка Сенд-

гіл...” (“Behind his own eyelids the future rolled out like a long, deep rug, as real as the past or the present ever was <...> and the careful little apartment where Shelley would always be waiting for him, like his own little piece of Sandhill transplanted”) [6, с. 243].

Складається враження, що саме місто Сендгіл додає плинності та нестабільності домам/будинкам, адже жоден з них не має стійкої/постійної семіотичної функції Дому чи Антидому, трансформуючись з легкістю пластиліну в ту чи ту форму. Місто Сендгіл займає “концентричне положення в семіотичному просторі” цього роману [3, с. 276]. Таке положення “зазвичай пов’язане з образом міста на горі/пагорбі (чи на горах/пагорбах)”, що є знаковою, традиційною концепцією для американської культури. Назва міста Сендгіл (Sandhill), на нашу думку, безперечно пов’язана з цією концепцією американського “міста на пагорбі”, але “пісок” абсолютно змінює змістове навантаження цієї концепції. Аналіз перекладу назви цього міста – “пагорб/гора з піску”, – вказує на дві основні ознаки/властивості будинків, що там є: топосна нестійкість та часова плинність/мінливість. Саме тому в Сендгіл ніхто та ніщо не затримується, і таким легким є для будинків трансформація з Дому в Антидім та навпаки.

Другий роман Енн Тайлер “Бляшанкове дерево” (The Tin Can Tree, 1965) вміщує в один будинковий простір три генетично незалежні сім’ї: “Вони жили в будинку на три родини, який був звідси схожий на один довгий бляшанковий дах”, відмежований від інших будинків на околиці маленького міста Ларксвіль (They lived in a three-family house that looked like only a long tin roof from here. No houses stood near it [7, с. 3]). Своєрідне розташування цього дому було розраховане на те, що колись маленьке містечко Ларксвіль розростеться, і будинок не буде відстороненим і маргінальним, а стане частиною міста. Однак рік до року Ларксвіль зменшувався. Зникала й можливість топосної взаємодії між містом та будинком. “Бляшанковий дах” займає “ексцентричну” позицію “на краю/околиці культурного простору”, “створений всупереч Природі, перебуває в боротьбі з нею” [3, с. 277]. Ця позиція надає будинкові своєрідного есхатологічного (конотативного) коду – стає передвісником приреченості, хвороби, смерті.

На противагу попередньому романові “Якщо колись настане ранок”, в якому основним семіотичним інструментом є антитеза “Дім – Антидім”, “Бляшанкове дерево” звернено до менших індивідуальних семіотичних просторів. “Кімната – антикімната”, “темрява – світло”, “тепло – холод”, “здорові – хворі”, “живі – мертві (або ті, хто має померти)” – такими опозиціями наповнюється хронотоп дому. У “триродинному” домі поступово дедалі виразніше виявляються кімнати, більшість з яких набуває стійкого статусу “антикімнат”. Будинок впроваджує правило чіткого співвіднесення простору та життя людини – що ближче людина до смерті, то менше простору їй потрібно (то менше будинкового простору вона займатиме). Недарма хворий Ансель (Ansel) зазначає: “Це правда. Мене утримують у щораз менших і менших просторах. Спочатку це була вся Північна Кароліна; потім це місто; потім ця кімната. Скоро не буде місця. Ми всі маємо піти” (It’s true. I’m getting contained in smaller and smaller spaces. First it was the whole of North Carolina; then this town; then this room. Soon no place. We all got to go) [7, с. 24].

Зазвичай, Антикімнати не подобаються своїм мешканцям і використовують не за прямим призначенням. Таким є приклад двадцятишестирічної Джоан Пайк, яка одного

разу приїхала провідати своїх дядька та тітку й залишилася жити в їхньому будинку. “Усе своє життя вона прожила в спальнях. Вона жила як гість – тримаючи свої речі в межах своєї кімнати” (Joan Pike was twenty-six years old, and had lived in bedrooms all her life. She lived the way a guest would – keeping her property strictly within the walls of her room...) [7, с. 28]. Батьки ставилися до Джоан як до “відвідувача, який несподівано завітав” (...like a visitor who had dropped in unexpectedly) до їхньої оселі [7, с. 24]. Тому переїзд до сім’ї Пайк не став причиною помітних змін у її житті. Кімнату, в якій тепер жила Джоан, до її переїзду здавали за гроші, тобто було передбачено іншу, сторонню, чужу людину в домі. Функціонально ця кімната залишилася кімнатою-без-постійного-господаря – знеособленою, але не була схожою на попередні “спальні”, де жила Джоан; “тут завжди щось відбувалося, і вся родина збиралася за обіднім столом” (Here there was always something going on, and a full family around the supper table) [7, с. 29]. Індивідуальний простір кімнати залишав Джоан байдужою, замикав її всередині, загострюючи почуття самотності та покинутості, ставши для неї радше Антикімнатою. Проте сам будинок його мешканці розривали пастку сонного кімнатного царства. Джоан ніколи не виходила з кімнати без запрошення, хтось із членів родини Пайк мав обов’язково постукати в двері її кімнати, щоб вона вийшла. Мабуть, саме цей стук у двері, на кшталт стуку птаха до яйця пташеняти, що одночасно дає знак до пробудження/народження, та допомагає вивільнитися з-під своєрідного “домашнього арешту”, підштовхує Джоан до думки щодо пошуку власного місця – Дому.

Входження до сюжетного простору “Бляшанкового будинку” відбувається несподівано трагічної миті – смерть молодшої доньки родини Пайк, Джені Роуз. Її кімната була розміщена впритул до кухні і “була збудована спеціально, оскільки родина Пайк ніколи не планувала мати більше, ніж одну дитину” (It had had to be built on for her especially, because the Pikes had never planned for more than one child) [7, с. 31]. Джені Роуз не подобалася її кімната, місцем для своїх ігор вона завжди обирала по-дитячому веселу кімнату Саймона, свого старшого брата. Тому її кімната “виглядала майже не обжитою” (... her own room looked almost un-lived in), охайно виставлені в ряд ляльки, “досі блискучі/осяїні та неторкані” (... dolls, still shining and unused), додавали кімнаті стерильної хворобливості та статичності [7, с. 31, 35]. Якщо б про смерть дівчини ми дізналися пізніше, то її, напевно, можна було б передбачити: вона була неочікувана та до кінця не прийнята в батьківському просторі та просторі кімнат, дому. Джені Роуз претендувала на те місце в сім’ї-Домі, яке вже давно було зайняте, – єдине дитяче місце-кімната, передбачуване родиною Пайк, було віддано Саймонові. Джені Роуз видається зайвим елементом сімейно-домашнього простору, для якої всі шість років її життя існував “свій” Антидім, “своя” Антикімната, куди вона аж ніяк не змогла вписатися. Одразу після похорону місіс Пайк просить Джоан прибрати речі маленької Джені Роуз, той мінімум дитячих дрібниць, який позначав цей простір як належний саме їй. Проте належність простору Джені Роуз після її смерті робить ту кімнату двічі Антикімнатою – ознакою не лише зайвості, а й смерті. Чому після прибирання кімната виглядає ще гірше (It looked worse that way)? [7, с. 32] “Так буває й зі смертю – якщо її змивають і витирають, відшкрібають і вичищають, заперечують і закликають, то вона переходить на все живе. Вся наша культура – гігієнічна: вона силкується очистити життя від

смерті” [1, с. 295]. Таке очищення заражає будинковий простір, Дім ніби підхоплює якусь хворобу, що поширюється з Антикімнати Джені Роуз. Той антикімнатний вірус започатковує “поліфонію простору, гру різними видами його членування”: величний самотній сімейний Дім розпадається на дрібніші й дрібніші Кімнати та Антикімнати, що є однією з характерних рис сімейних романів Енн Тайлер.

Отже, розгляд мотиву Дому в ранніх романах Енн Тайлер “Якщо колись настане ранок” (*If Morning Ever Comes*, 1964) та “Бляшанкове дерево” (*The Tin Can Tree*, 1965) дає підстави зробити такі висновки:

- центральним сюжетним елементом романів є “дім-сім’я”;
- завжди присутнє семіотичне протиставлення “Дім – Антидім”, яке дуже часто суміщає в собі один й той самий будинок, що може постійно змінювати своє семіотичне поле протягом роману, не набуваючи остаточного статусу Дому чи Антидому;
- своєрідним є виокремлення у кожному будинку (сімейному просторі) менших індивідуальних просторів-кімнат, що також можуть набувати статусу “Кімнати – Антикімнати”.

Мотив Дому в ранніх романах Енн Тайлер започатковує також тенденцію семіотичного розпаду, дрібнення сімейного простору, що з кожним наступним романом виявляється чіткіше. Таке дрібнення, пильніша увага до індивідуальних просторів у межах сім’ї відповідає соціокультурній проблемі розпаду/дрібнення сім’ї в американському суспільстві.

1. *Бодріяр Ж.* Символічний обмін і смерть/ Переклад з франц. Л. Кононович. Львів, 2004.
2. История зарубежной литературы XX века: Учеб. / Под ред. Л. Г. Михайловой и Я. Н. Засурского. М., 2003.
3. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. Тартуский ун-т. М., 1996.
4. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
5. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.
6. *Tyler A.* *If Morning Ever Comes*. N.Y., 1996.
7. *Tyler A.* *The Tin Can Tree*. N.Y., 1996.
8. *Women writers of the contemporary South.* Ed. by Peggy Whitman Preshaw. University press of Mississippi, 1985.

THE MOTIF OF HOME IN ANNE TYLER’S NOVELS *IF MORNING EVER COMES*, 1964 AND *THE TIN CAN TREE*, 1965

Halyna Pokydko

Kyiv Linguistic University

The conducted analysis deals with the motif of home and its functioning in two early novels of a contemporary American writer Anne Tyler: *If Morning Ever Comes*, 1964 and *The Tin Can Tree*, 1965. The constituents of the said semiotic space and its coming into the larger space of a town are considered along the line of constituting specific oppositions in the text. The motif of home is conducive to multiple readings of the novels, unveiling new points of view as well as socio-cultural dimensions and meanings.

Key words: motif, Anne Tyler, family novel, American society in literature, text.

УДК 821.161.2=162.1“18/19”-2.091

ПОРАЗКА ПЕРЕД ФАТУМОМ: МОДЕРНІСТИЧНА ВІЗІЯ АНТИЧНОСТІ В “КАССАНДРИ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ І “МЕЛЕАГРИ” С. ВИСПЯНСЬКОГО

Надія Поліщук

Львівський національний університет імені Івана Франка

e-mail: svtlit@franko.lviv.ua

Предметом дослідження є спроба порівняльного аналізу особливостей модерністичної рецепції античності, здійснюваної у ключі філософського осмислення людського буття, на прикладі творів українського та польського драматургів: драматичної поеми Лесі Українки “Кассандра” та драми С. Виспянського “Мелеагр”. Розгляд текстів присвячений низці концептуальних питань, зокрема, співвідношенню: (1) людина-фатум; (2) знання-незнання (своєї/чужої) долі наперед та (3) мова (слово)-німота (мовчання). Увагу звернено на відмінності в їхньому потрактуванні. Провідним мотивом поеми Лесі Українки є абсолютна залежність людини від фатуму, тоді як у драмі С. Виспянського – спротив людини фатумові. Обізнаність з прийдешньою долею визначає сюжетний рух персонажів “Кассандри”, натомість і знання, і незнання долі концентруються у “Мелеагри” лише в одному персонажі. Система співвідношення слова і мовчання в тексті Лесі Українки виявляє перевагу свідомої, а в С. Виспянського підсвідомої площин їхнього функціонування. Центральним персонажем обох творів введена людина, яка володіє таємницею сакральних знань, що й спричиняє її трагічність.

Ключові слова: фатум, знання/незнання долі, пророцтво, поразка, слово, мовчання.

Творячи осібно східноєвропейську парадигму модерністичного мистецтва¹, глибоко закорінені – кожен у своїй – національній традиції, і Леся Українка, і С. Виспянський водночас органічно вписують власну творчість у загальноєвропейську культурну спадщину, формують цілісну, спільноєвропейську культурну свідомість, занурюючись у її живлюще джерело – класичну традицію античної культури. Модерністична рецепція світу антики здійснюється у ключі філософського осмислення людського буття, просякненого трагічним світовідчуттям².

Вдаючись до міфологічної форми сюжетотворення³, обидва письменники залишаються осторонь зовнішньої подієвості античного міфу. Вони зміщують акценти

¹ В основі естетичної спорідненості обох письменників лежить виокремлення стильової доміанти неоромантизму, що на рівні поезики реалізується через конфлікт сильної особистості з її оточенням з подальшою тенденцією до абстрагування в образах-символах.

² Трагічне світовідчуття людини на порозі нової доби було константою модерністичної свідомості: “... саме на зламі двох епох (XIX і XX ст.) у європейській літературі щораз виразніше і потужніше звучать мотиви людської самотності, неможливості порозуміння індивіда із суспільством, мотиви покинутості й загубленості людини, її неспроможності віднайти красу і гармонію у світі сущого” [4, с. 110].

³ У творчості письменників виявляємо і спільні для них обох теми – загибель Трої становить сюжет і драматичної поеми Лесі Українки “Кассандра”, і трагедії С. Виспянського “Ахіллеїда”, – і спільних персонажів, зокрема Кассандру в одноіменному творі Лесі Українки та п’єсах польського драматурга “Ахіллеїда” чи “Варшав’янка” [2].

з історичного (умовно прив'язаного) в екзистенційний вимір людської свідомості й надають своїм творам виразно особистісного аспекту. Відтак у центрі уваги перебуває людина, чи радше внутрішнє життя особистості, особливості її психологічного стану. Сповнена внутрішніх суперечностей, страждання та розпуки, переповнена драматичними душевними переживаннями, розірвана свідомість людини початку ХХ ст., насильницьки вкинута в помежову ситуацію вимушеного вибору поміж життям і смертю, становить предмет аналізу творів українського і польського драматургів.

Властиве модернізмові заглиблення у психологічну площину людської свідомості розкривається крізь призму ключового поняття античної культури, що, відтак, є стрижневим для означених творів (“Кассандри” Лесі Українки та “Мелеагра” С. Виспянського), – зіткнення людини з фатумом. Кожен із письменників розставляє свої акценти; відповідно, (с)прийняття (чи не(с)прийняття) людиною фатуму є провідним мотивом “Кассандри” Лесі Українки, вплив фатуму на долю людини визначає сюжетну площину “Мелеагра” С. Виспянського.

Драматичний конфлікт твору Лесі Українки – зіткнення людини з фатумом – найяскравіше виражений в образі центрального персонажа поеми – Кассандри. Це чи не єдина сильна особистість, здатна протистояти фатумові, гідно приймаючи випадки долі, волею тієї ж Долі – речниця сліпого фатуму (*nota bene!* У Лесі Українки, на відміну від С. Виспянського, людина не кидає, а власне що приймає або ні, виклик у долі). І водночас це найтрагічніша постать поеми, винятковість якої (а це зреалізований переступ межі, що відокремлювала людину від Бога) прирікає Кассандру на душевні страждання. Мотив божого покарання Кассандри пророчим даром віщування, в яке ніхто не вірить, у потрактуванні його Лесею Українкою як епізодичного поступається місцем глибокому, проникливому розкриттю внутрішньої трагедії особистості, приреченої на незмірну тугу і самотність. Подарунок богів – пророче віщування майбутнього – обертається для Кассандри прокляттям, оскільки, прагнучи застерегти а чи порятувати людей від неминучої загибелі, вона безсила вдіяти будь-що, аби вберегти їх від смерті, яку пророкує. Наблизившись до богів через осягнення сакральних знань, – Кассандра так само, як і боги, володіє таємницею життя і смерті кожної людини, – вона, проте, залишається людиною, бо, на відміну від богів, не може втрутитися, а відтак змінити перебігу подій, визначеного долею наперед. Пов’язана зі світом богів, Кассандра все ж йому не належить. Водночас вона опиняється і поза світом людей, обмежених – тепер уже щодо Кассандриною – у своїх знаннях. Через нерозуміння, а отже, і неприйняття її віщувань Кассандра приречена на самотність з боку тих, для кого пророчі слова стають фатальними. Адже для них, не обтяжених надмірною ношею ваговитих (божих-бо) знань, вибраність Кассандри (через її незбагненність) переростає в її інакшість, а згодом – і у ворожість: вона незрозуміла, тому таємнича й страшна; її уста віщують лише горе й смерть, відтак її бояться й уникають, ненавидять і проклинають:

... На голові моїй вже й так прокльони
тяжать, немов залізна діадема,
сплелися над чолом слова вразливі,
немов гадюки над чолом Медузи,
шиплять вороже, труять, глушать розум... [6, с. 293].

Зіткнення з долею, безпосередньо й зблизка, – через Кассандрине віщування, – проймаючи невимовним жахом, викликаючи страх у буденної, пересічної свідомості, призводить до поступової ізоляції і втрати Кассандрою будь-якого комунікативного зв'язку між нею та близькими їй людьми. Першою і найбільшою була втрата коханого:

Долон не винен. Винні сії очі,
не вмів їх погляд мовити: “кохаю”,
хоч від кохання серце розривалось.
Боявся їх Долон. Він сам казав,
що вбили щастя наше тії очі
холодними і твердими мечами.
Вони однакові були, незмінні
перед богами і перед коханим.
Не міг Долон очей тих подолати,
не міг він погляду їх одвернути
від таємниці до живого щастя... [6, с. 257].

Згодом – членів її родини: Гелени, Андромахи, брата Гелена тощо, для яких до-статнім уже було лише німотної, позбавленої словесної оболонки, появи Кассандри, аби перелякатися та втікати від неї (Андромаха).

Глибоко нещасна та вкрай самотня, Кассандра залишається наодинці із самою собою та страшним і лише їй відомим знанням правди людського життя. Біль і розпука, муки й страждання, породжені несамовитою тугою і самотністю, набуваючи екзистенційного виміру, переростають у трагічне світовідчуття: “...узагальнення трагізму власного життя, відсилання трагізму на долю і відчуття в ньому тої фатальної трагічної сили було джерелом трагічного бачення світу” [7, с. 64]. Окрім усього, вони посилюються ще й почуттям несвідомої (мимовільної), проте усвідомленої, власної провини. Тавро трагічної вини незмінно тяжіє над її свідомістю: з одного боку, воно зумовлене відчуттям власної слабкості та безпомічності, попри знання про неї, у спробі зупинити чи відвернути долю, а з іншого – мимовільної причетності до пророкованого горя й нещастя, які, віщуючи – через опосередковану дотичність до вищих сфер таємного знання, Кассандра накликає, прискорюючи їх появу.

Свого апогею трагічне відчуття Кассандриноного світу сягає в акті самозречення пророчих слів. Доведена до відчаю власним безсиллям перед невідворотністю фатуму, даремністю (вкотре) самовільного втручання і невдалого порятунку, постаючи щоразу перед фактом уже не комунікативної, а власне фізичної втрати найдорожчих, у момент заломлення власної свідомості Кассандра вірить, що вимовлені слова, а відтак і виврану разом з ними долю ще можна завернути назад. Словами “Зрікаюсь, Андромахо, я зрікаюсь тих слів зловісних” [6, с. 264]. Кассандра ще сподівається, що зуміє зупинити пророковану смерть, зокрема Гектора. Відтак квінтесенція трагізму драматичного конфлікту поеми Лесі Українки, втіленням якої є трагічна постать пророчиці Кассандри⁴,

⁴ Трагізм цей із шеругу героїчного: “Оскільки героїзм народжується з почуття надміру сил, є сяганням по те, що переростає людські сили, він сам у собі містить зародок загибелі героя” [5, с. 59].

полягає у неминучій, наперед визначеній поразці перед фатумом; у безвиході, у яку загнана, і безсиллі, на яке приречена людина. У протистоянні з долею людина опиняється її жертвою, не спроможною ні захиститися, ані вберегтися від неї.

Ключовими для авторської рецепції античного міфу стають два поняття: (1) цілковитої залежності людини від фатуму і (2) тягар знання долі наперед. Фатум страшний не тим, що раптово і несподівано вривається у спокійний плін людського життя, а тим, що, попри знаття про нього, нічого не можна вдіяти; його неможливо уникнути, від нього нема порятунку. Це сліпа, жорстока сила, всевладна і невблаганна, що жодним чином не аргументує вибору чергової своєї жертви. Його присутність наскрізна – повсюдна й повсякчасна – у кожній події людського життя, що відтоді визначає його перебіг. Перед страшною, незбагненною для її свідомості силою, що все руйнує на своєму шляху, людина чується беззахисною, а водночас безсилою бодай щось змінити:

... я завжди чую горе, бачу горе,
а показати не вмію. Я не можу
сказати: тут воно, або: он там.
Я тільки знаю, що воно вже є,
і що того ніхто вже не одверне,
ніхто, ніхто [6, с. 260].

Водночас трагізм виявляється і в тому, що, почувши, а отже, пізнавши пророцтво навислої катастрофи, ніхто не йме йому віри (і це знову данина античній традиції: вірна античному міфові, Леся Українка торкається аспекту всевладності фатуму), відтак прирікає себе на очевидну загибель, підтверджуючи невідворотність долі. Тому поряд із Кассандрою, яка, попри даремність численних спроб, ще невтомно поривається змінити чи зупинити долю, оскільки володіє таємницею майбутнього, маємо і двох інших персонажів, поведінку яких щодо загрозливого фатуму моделює заперечення знання про нього – Поліксену та Андрوماху.

Заперечення як своєрідна форма захисту власної свідомості, а відтак псевдо-самозахисту від загрозливої долі виражає два різні способи відкинення чи принаймні віддалення від себе неминучого. Поведінка Поліксени, виражена запереченням правдивого віщування, виявляє тип незрілої свідомості, неготової сприйняти світ і правди про нього такими, якими вони є насправді. Наївна у своїй простоті, вона не здатна сприйняти Кассандриних застережень, допоки безпосередньо, на досвіді не пересвідчиться в сестриній правді. Залишаючись замкнутою для осягнення сакральних знань та долучення до таємниці богів, що для її дитячого розуму видаються чимось занадто складним і незрозумілим, а тому відкинутим як безглузде й нереальне, правдиві віщування Кассандри Поліксена вважає за вияв її хворобливої уяви:

... Не винна ж ти, що хвора,
що бог тобі так затуманив думку,
що скрізь лихе ввижається тобі
там, де його і признаку немає,
що ти собі та й людям труїш радість.
[Мені тебе, голубко, дуже шкода] [6, с. 257].

На відміну від Поліксени, Андромаха не вважає зловіщі пророцтва Кассандри безглуздими. Навпаки, вона розуміє: за страшними словами прихована правда. Вони розкривають істинне розуміння таємниці людського життя: людина безсила перед свавіллям фатуму, і це виражено у формулі "...Не pomoже [твоя] рука проти правиці Мойри..." [6, с. 264]. Відтак щастя, як одна із засадничих категорій людського буття, що випадає на долю людини, – це ніщо інше, як примха богів, нетривка і дочасна; тому мрія про нього – примарна. Усвідомлення ілюзорності щастя як такого спонукає людину (Андромаху) так вперто й несамовито боротися за свою ілюзію, так відчайдушно хапатися за найменшу можливість її продовження – у спробі вдатися до оманливої захисної реакції – невіри в Кассандрині пророцтва через їх заперечення. Людська істота а ргіогі спрагла за щастям; втомлена від страждань і горя, вона прагне досягнути його – таке жадане – будь-яким коштом – чи то правдивим, чесним шляхом, чи, якщо воно таке недосяжне, – шляхом неправди:

Та що, Кассандро,
доволі з нас уже твоєї правди,
зловісної, згубливої, так дай же
нам хоч неправдою пожити в надії.
Ох, я вже втомлена від тої правди!
Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро! [6, с. 292].

Зазнаючи фіаско в спробі замінити правду на неправду, намагаючись, обдурюючи себе, обійти чи радше оминати власну долю (навислу небезпеку, катастрофу), Андромаха переростає в запеклого антагоніста Кассандри, прагнучи постійного замовчання та німоти потенційно пророкованого горя.

Отже, навмисне блокування свідомості, здійснюване через заперечення істинності, правдивості Кассандриних віщувань, виявляють два різні способи поведінки в протистоянні людини із фатумом. Поліксена відкидала пророцтва, оскільки не була готова до одкровення сакруму, тоді як Андромаха, досвідчена та зріла, щоби збагнути їх, лякалася (потенційно) пізнаної істини, що загрожувала руйнуванням усієї системи її людських цінностей, основу яких становила ілюзорна, примарна віра людини в силу власної волі в цьому доземному світі; самі ж віщування, відтак, набували вияву або божевільного марення (з погляду Поліксени), або відвертої брехні (з погляду Андромахи). Отже, трагізм античної людини, за Лесею Українкою, полягає в безсиллі перед могутністю фатуму та його невідворотністю⁵. Згадаймо будь-яку, навіть найвідчайдушнішу, спробу Кассандри повстати проти жорстокої владарки Мойри, що вкотре зазнавала нищівної поразки. Тому як би людина не пручалася, у який спосіб вона б не боролася чи протестувала, а чи й розпачливо металася в надаремних спробах відвернути долю – їй жодним чином не уникнути всевладного фатуму, а отже, й залежності від його жорсто-

⁵ Трагізм... є результатом зіткнень героїв з метафізичними сутностями: Богом, Долею, Смертю тощо. Є певним незрозумілим, неправдивим або справедливим (справедливістю ірраціональною, вищою) правом, що на цьому пограниччі людського і метафізичного буття володарює, судить і вирішує... [5, с. 69].

ких законів. Попри знаття про фатум, – воно втрачає свою визначальність, – на численні спроби подолати – Кассандра чи, відповідно, відкинути його – Поліксена, Андромаха тощо, людина залишається приречена на свою долю/недолю: “Трагізм людини полягає в тому, що вона покликана і розтрошена надзвичайно сильною, такою, що переростає її владу, що виривається далеко за межі людського знання та міці долею; однак те, що трощить людину, водночас і є нею самою, бо з неї бере свій початок або через неї проходить, а вона сама (людина. – Н. П.) бере в тому участь” [7, с. 86].

У творі польського драматурга концепція трагізму розкривається через ті самі (що й в українському тексті) ключові поняття, які функціонують у площині античної культури – взаємовідношення “людина-фатум”. Та попри спорідненість у провідному і супровідних мотивах – зіткнення людини з фатумом та, відповідно, знання людської долі наперед, що перетворюється на незмірний тягар для людської свідомості, чи, до прикладу, неминуча поразка в протистоянні з фатумом, обидва тексти розходяться по сутню, розставляючи – кожен свої – акценти. Тому якщо український текст визначає наскрізна абсолютна безвихідь та приреченість людини перед обличчям невідворотності долі, то оригінальність польського тексту полягає насамперед у відвертому, відкритому виклику⁶, кинутому богам і фатумові, щоби здолати й перемогти їх. Найтрагічніша постать у драмі С. Виспянського з окресленого вище погляду – тяжіння античного фатуму над долею людини – Алтея, яка, на мою думку, і є центральним персонажем твору, попри спроби автора переконати читача в протилежному⁷.

Якщо порівнювати центральних жіночих персонажів обох творів, в образах яких і виражена серцевина трагічного протистояння людини з фатумом, можна помітити не лише спільні, а й відмінні між ними риси. Зокрема характерною для твору С. Виспянського стає локалізація профетичної функції. Алтея, на відміну від Кассандри, не віщунка-пророчиця, тому єдино доступна для неї доля лише однієї людини – власного сина Мелеагра. Та цього цілком достатньо, щоб вона, хоча б подумки, таки наблизилася до богів, адже “Któż [окрім богів. – Н. П.] rano, gdy wstaje, zapowiedzieć może koniec dnia i mówić z góry, że dzień będzie zwyczajny i że nic zająć nie będzie mogło niezwykłego?” [10, с. 26]. Володіючи таємницею життя і смерті рідного сина, Алтея, подібно до

⁶ У драматичній поемі Лесі Українки Кассандра також кидає виклик богам: “Їх сила – в карі, а моя – в змаганні”, проте він не настільки визначальний, оскільки випадок з Долоном, який власне і є реальним бунтом проти свавілля долі, – це лише одна епізодична, хоча і найдраматичніша спроба безпосереднього спротиву законові Мойри, щоб говорити про нього в ключі протистояння з фатумом.

⁷ І заголовок, і структура тексту, недвозначно вказують на ім'я Мелеагра як центрального персонажа п'єси. Сам твір має дві чіткі, хоча пропорційно нерівнозначні частини: першу з них (більшу за обсягом) становить сюжетна лінія життя і смерті Мелеагра. Усі події, попри зриму відсутність юнака упродовж тривалого часу дії п'єси чи одночасно на постійну присутність його в розмовах інших персонажів аж до безпосередньої появи на сцені (аж до моменту смерті), зосереджені власне довкола імені Мелеагра, мимоволі сфокусовують усю увагу читачів лише на долі цього персонажа, і тим створюють враження (за авторською інтенцією) про Мелеагра як про невинну жертву немилосердного фатуму. Іншу, значно меншу за обсягом, проте вагомішу за значенням та емоційною напругою становить сюжетна лінія, пов'язана з іменем Алтеї, для якої Мелеагр і події довкола нього є лише фоном, що на ньому в усій повноті розкривається складний за своєю структурою психокомплекс людської свідомості.

богів, втручається у перебіг подій та змінює його долю: попереджена уві сні парками про загибель сина від згорілої до тла головної, Алтея вихоплює її з полум'я і в такий спосіб, – зупиняючи смерть, – рятує життя Мелеагрові. Переконана у власній богорівності (пізнання таємниці долі та вдала (на перший погляд) спроба вплинути на неї), мати почувається повноправною володаркою синового життя, вважаючи за правомірне вирішувати, що і як слід чинити Мелеагрові. Вона не сприймає синового вибору нареченої, осуджує його непослух дядькам – її рідним братам, а коли довідується про те, що Мелеагр убив їх, безпосередньо посягає на царину богів і, перебираючи на себе їхні функції:

Bogi oddały los dziś w ręce moje
i ja jedynie wolą moją staję:
jedyny losu rządcą samodzielny [10, c. 42],

одноосібно, самовільно прирікає сина на смертний вирок, позбавляючи його життя.

Трагічна смерть (Мелеагра) – це та висока ціна, що стає платою за зухвалий вчинок людини – виклик, кинутий долі, та випробування волі богів. Як наслідок – крах ілюзії власної богорівності в акті богоборчого протистояння із фатумом, за яким прихована гіркота усвідомлення: людина не дорівнюється до Бога, це слабка істота, цілковито залежна від вищих сил, її життя абсолютно підпорядковане тому, що перебуває поза сферою її свідомості, попри, здавалося б (часткове) пізнання таємниці людського буття. Відтак те, що невідкладне людським зусиллям, проте на що посягає/заміряється людина: “Zdawało mi się nagle, jakby Clotho sama w przedzeniu wzdrygnęła się, uczuwszy, że się nic kręcona płacze sprawą człowieka, który się wmieszał do rzeczy boskich” [10, c. 52], обертається для неї трагічним закінченням: “...Biada, gdy ludzie wolę nieśmiertelnych stawiają na próbę i podejmują zadania, których bogowie sami nieraz nie zdołają rozwiązać” [10, c. 51].

Ускладненість характеру центрального персонажа драми “Мелеагр” засвідчує амбівалентність Алтеєвого вчинку, що виникає на зламі двох світів: свідомого та підсвідомого. З одного боку, в основі чину богоборства Алтеї – споконвічне прагнення людської істоти торкнутися царини світу богів, адже лише богорівний суперник наважиться кинути виклик фатумові. Відтак сягнувши сфери божественного, людина, нарівні з Богом, спроможна чи принаймні вірить, що спроможна керувати чиеюсь (своєю/чужою) долею. Зневажена як мати, Алтея власноруч карає свого сина, штовхаючи Мелеагра в лабета тої смерті, з якої ще зовсім недавно сама виривала його життя. А з іншого боку, до фатального вчинку Алтею підсвідомо штовхає постійне відчуття страху – одвічна ознака недосконалості людини в її прагненні пізнати непізнане, сягнути по неосяжне. Зіткнення зі світом богів виявляється занадто обтяжливим для людської свідомості, воно руйнує внутрішній спокій, позбавляє колишньої певності та життєвої рівноваги, демонструючи в такий спосіб профанність людської природи в діткненні сфери сакруму.

Пізнання сакральних знань переполюють людину невимовним страхом, вона губиться перед безміром таїни, що несподівано постала перед нею. Вкинута в екзистенційний вимір, ця слабка, незахищена істота опиняється на нетривкій та небезпечній

межі між сферою раціонального й ірраціонального. Світ сну, пророчого видіння, передчуття – страшний і хаотичний світ підсвідомого, – рівнозначний у тексті упорядкованому світові розуму й логіки, змішуючись з ним, починає домінувати і, проступаючи наперед, мовби моделювати людську поведінку. Віщі сні, роками переслідуючи матір, невпинно лякаючи, постійно застерігають її: перемога над фатумом тимчасова й непевна, присуд долі лише призупинено. Вимучена тривалою внутрішньою боротьбою, знесилена під тягарем придушеного почуття страху і болю за рідного сина: “...ale to przesąd i ja w ten przesąd wierzę i to mnie rozum maćci” [10, с. 15], що зі сфери раціонального перемістився у сферу позараціонального і невпинно нагадує про себе у якомусь непевному та незрозумілому передчутті навислої катастрофи: “Czuje, już czuje, jaką nieszczęśliwą godzinę przeżyć mam; ... widziałam już dawno, że wiszą chmury jakieś czarne nad moją głową i że się zasępia myśl, okropnemi widziadłami złąkla...” [10, с. 40], Алтея прагне абсолютного вивільнення з-під влади внутрішнього неспокою і тривоги. Вона наважується і кидає відвертий виклик фатумові, а разом з ним і богам, вірячи в цілковите й остаточне звільнення свого, поневоленого нестерпним відчуттям страху життя, від утоми від постійного, проте незбагненного передчуття: “Przesąd chcę tylko zabić w sobie i nie ulegać więcej grozie strachu, jeżeli to przesąd...” [10, с. 43].

Учинок Алтеї стає ключовим для адекватного (в межах індивідуальної інтерпретації) розуміння усієї складності та ємкості центрального персонажа, а через нього – розкриття особливостей авторської моделі протистояння людини з фатумом⁸. Проте глибина трагізму в п’єсі С. Виспянського полягає не стільки у фатальності Алтеєвого вчинку, скільки в осягненні істини, що приходить по ньому; вчинку, що визначає долю не стільки Мелеагра, скільки властиво самої Алтеї. Стає очевидним: таємниця людської долі, за пізнанням якої так спрагла людина, доступна лише богам; для людського розуміння це надмірно обтяжлива й заскладна істина. Людина таки не спроможна опанувати собою, бо не може порадити собі з тим, що знає і/а чого не знає: доступ до сакральних знань таки обмежений, якщо не відсутній зовсім, оскільки те, про що знала Алтея і що уподібнювало її до богів – небезпека пророкованої смерті, насправді було суттєво неважливим; значно важливішим було те, чого Алтея не знала: численних обітниць, які дали богині Діані і її мати, і чоловік, порушення яких безпосередньо визначили її власне життя.

Загублена й розгублена, у протиборстві з фатумом Алтея зазнає поразки, яка позбавляє її облуди, що в погорді затуманила зір. Відтак виклик, кинутий богам і фатуму, стає позірним; людина ж потрапляє у пастку самоомани. Ошуканою виявляється Алтея, до того ж настільки ж богами, наскільки й самою собою. Примарною є її богорівність, що міститься у площині пізнання, бо попри володіння таємницею життя і смерті рідного сина, Алтеї не знана таємниця власного життя, для якого смерть Мелеагра є епізодичною

⁸ Водночас обличчям до фатуму впритул зіштовхнені й інші, окрім Алтеї, персонажі, зокрема Аталанта. На відміну від Алтеї, яка випробує синову долю в несвідомому пориві відчаю, Аталанта у протистоянні долі керується свідомими міркуваннями: вона не забирає з полум’я головні як запоруки Мелеагрового життя, бо саме в такий спосіб бореться із забобонами й хоче звільнити від них і свого коханого.

і проміжною у шерегу інших життєвих подій. Так само ілюзорна і її богозначущість, що лежить у площині чину. Бо ж не володаркою синові долі, як про це думала вона сама, а заручницею божої волі, як це і було усталено наперед, стала Алтея, коли, підштовхувана одночасно й свідомою жагою помсти (за вбивство рідних братів), і підсвідомим поривом відчаю, кидає напівзгорілу колись головню – оберіг Мелеагрового життя – у полум'я його смерті. “У героєві завжди бореться Людина з Долею. І завжди над ним підноситься смерть... Тінь смерті затьмарює обличчя героя. До того ж, воля героя стає його неволею, долею, фатумом, прокляттям... І в цьому полягає подальша трагедія героїв, що сильними руками тягнуться до вічності, натомість їхньою долею є нікчемна мализна, лише людськість” [7, с. 59].

Із двобою з фатумом людина (Алтея) вийшла понівечена і зневажена; її ілюзії щодо власної значущості розбиті вщент, вони зазнали жорстокого й злого глуму від долі, сама ж вона, як людина, вкотре відчула свою мализну та нікчемність:

Cierpienia duszy okrutne mnie bolą;
 zwidzenia prawdą są, przesady prawdą
 i Przeznaczenie niezblaganę wolą
 z ludzkich rozumów marnych drwi –
 nam nieświadomym, nam zaślepionym
 namiętność szczepiąc do krwi,
 że w własne sidła płączemy się zradnie,
 aż najsilniejszy cios z rąk własnych padnie [10, с. 65].

Змагання з богами – чергова омана людської істоти, що існує в окреслених вище, задалегідь – богами ж-бо – встановлених межах. Повнота пророцтва, що здійснилося остаточно: Мелеагр помирає з останнім спалахом згорілої уже тепер головні – у відверто жорстокий спосіб виявляє Алтеї істину: людина всього-на-всього знаряддя божого промислу, що визначає долю кожної істоти. Відтак смерть Мелеагра – не випадковість, а закономірність, що тільки чекала свого часу. Закон, за яким вона діє, вічний і незмінний, хоча жорстокий і немилосердний закон фатуму, в якому все раз і назавжди визначено наперед. Людині таки не під силу стати на прю з долею/богами, бо в протистоянні з ними вона не просто крихка, ламка істота, а іграшка таємного Провидіння, жертва могутніх, надприродних сил та всевладних богів:

Igraszką byłam w rękę boga.
 Szyderstwem los w me ręce dano,
 By w własne winy uplątana,
 Kłątwa dosięgła sroga [10, с. 70].

Раптова зміна акцентів і спричинений нею шок і є тим глибинним джерелом трагізму, що визначає емоційну домінанту драми С. Виспянського: “Що несподіванішою, непередбачуванішою є трагічна подія, то глибший трагізм, бо наскільки могутнішою видається потреба, яка поєднала в єдине ціле добро і зло, настільки очевидним є, що діє вона незалежно від передбачень та обрахунків” [7, с. 34]. Відтак саме в образі центрального персонажа твору виявляються різні аспекти трагічного протистояння

людини і фатуму, що пов'язані зі сферою знання-незнання: свідомий, що породжує спротив фатумові, та несвідомий, який засвідчує беззахисність перед ним. З одного боку, в особі Алтеї маємо усвідомлення людської залежності від фатуму, прикладом чого доля Мелеагра. Страх перед знанням долі, неспокій перед тим, що відоме, проте неминуче, спонукає людину С. Виспянського (пор. у Лесі Українки – приреченість і безвихідь) боротися з такою залежністю. У повстанні проти цього лежить спроба заперечення, вираження своєї незгоди і протесту проти напередвизначеності та призначення. А з іншого боку, в особі тієї ж Алтеї маємо вияв незнаного, а відтак приголомшливого удару фатуму, що руйнує долю людини (самої Алтеї). Вона навіть не підозрює того, що брутально кинута на поталу фатумові, а збагнувши це, почувається безпомічною та безпорадною перед жорстокістю долі.

Водночас маємо і зворотний зв'язок: у тексті зацентрована не лише залежність людини від фатуму, а й вплив фатуму на долю людини, який у п'єсі С. Виспянського набуває обрисів якоїсь невидимої, проте всевладної сили. У людській свідомості фатум виростає до страшної, хаотичної, деструктивної сили, що раптово вривається у долю людини і, руйнуючи, знищуючи все довкола, без жодного тлумачення вириває з нього людське життя. В її очах він жорстокий та несправедливий, нехтує людьми і грається їхніми долями: "Potężne są niezbadane dla nas tajemnice natury; więc prostotę życia wklajają nam nieraz przesady, których z myśli rozum wyplenić nie potrafi" [10, с. 10]. Люди блудять думками, наївно вірячи в те, що їхні вчинки – вільні й незалежні, а їхнє життя – це їхній власний вибір. Внаслідок тяжких випробувань людина поступово пізнає істинність кожного свого кроку та розуміє значущість кожної події у своєму житті. Відтак через надзвичайно гіркий досвід їй розкривається те, що до того часу видавалося чимось таємним і незбагненим: її складна доля – закономірність, закладена кимось згори, тим, хто значно могутніший та сильніший за неї. Усвідомлення цього, окрім Алтеї, почергово приходить до кожного з персонажів: Мелеагра, Аталанти, Ойнея, і всі вони розуміють: фатум невідворотний, перебіг долі неможливо змінити.

Немилосердний фатум і до Мелеагра: саме в момент щастя юнака, – увінчаний славою переможця (здобутою над жорстоким звіром); щасливий, закоханий наречений – він насильницьки вирваний із життя. Так само гвалтовно перерване і молоде життя Аталанти, ще однієї жертви жорстокого фатуму. Смерть стає домінантною категорією, що поєднує в єдине ціле низку інших, супровідних понять, створюючи своєрідне асоціативне поле, в якому функціонує фатум: загибель, руйнація, крах, катастрофа. Усе довкола приречене на смерть; долі усіх основних персонажів (окрім Ойнея) підпорядковані їй: "Każda chwila przynosi jakieś nowe skonanie i co chwila czuję, że coś zamiera i ginie i żal mi jest tych wszystkich pędów życia, co zanikają gdzieś w mgłach, niedostępne dla oczu ludzkich i zaledwo tylko myślą można je zgadnąć" [10, с. 59].

Водночас фатум – незбагненна для людини сила, що лежить у позарозумовій сфері її сприйняття світу. Фатуму боятися, бо це щось некероване, свавільне і примхливе; щось, чого неможливо логічно витлумачити. Проте його загрозливе, невпинне наближення постійно відчутне в натяках і попередженнях, що лунають з уст досвідченого хору; його поява постійно висить у повітрі, затримуючись у своєму оприявленні єдино для того, щоб якомога болючіше вразити безборонну людину, таки не здатну

чинити йому опір. Людина не може опанувати своїх почуттів, що походять із позалогічної площини, де панують морок, темрява, боязнь та страх; що є прірвою для мисленнєвої сфери. Атмосфера нагнітання, провіщення чи зловісного передчуття створює додатковий простір очікування, непевності, невиразної тривоги, а відтак – враження беззахисності та абсолютної залежності людини від волі сліпого фатуму. Фатум постійно супроводжує людину, мовби невидимо для розуму, переслідуючи її, водночас виплескуючи назовні цілий потік почуттів, захованих у глибинних пластах її підсвідомості: у снах, що з періодичністю залякують і застерігають; у видіннях, що не дають спокою і тримають у постійній напрузі; у забобонах і передсудах; через віщування і передчуття, недомовлення й замовчування, натяки і здогади: “Przekonam się tylko, że mowa nie przedstawi ci ani w części obrazu, którego grozie moja istota podlega i jak wśród chaosu trudno mi spostrzedz wyrazistych kształtów, – tak wielkie widzę sobie i nam grożące nieszczęścia, a nieśmiem ścisłem rozumowaniem szukać ich przyczyny, bo rozumowanie moje oparte na przesądzie...” [10, с. 11].

Наскрізни для творів обох драматургів складні, напружені, а то й драматичні взаємини людини і фатуму розкриваються крізь площину розгалуженої системи функціональної значущості мови, і вужче, слова, потрактування яких здійснюється у ключі архаїчного світогляду, за якого будь-яке слово, мовлене вголос, наділялося магічною силою і ставало рівнозначним дії. Тому такої ваги набувало все те, що могло бути сказаним, і, закономірно, таким відчутним було наростання почуття страху перед тим, що могло зірватися з уст.

У драмі С. Виспянського неодноразово лунає пересторога щодо необережно зроненого слова на кшталт: “Nie szermuj mową, słów nie próbuj wagi” [10, с. 41]. Бо слова, мовби й справді наділені магічною силою, вимовлені вголос, можуть каталізувати потенційні, здебільшого трагічні, події: “Niewiasto niepowściągliwa, nie wywołuj losu na próbę, ani na mą głowę nie zgarnuj win i kar nie zwabiaj, bo przeznaczenie jednaką dla wszystkich gotuje dołę...” [10, с. 31] – застерігає Ойней Алтею від фатального кроку – помсти за смерть рідних братів. Так само тотальним стає страх перед словом, що правдиво звістує майбутні долі, у драмі Лесі Українки “Кассандра”, адже слово, мовлене устами пророчиці, мало особливу вагу і силу, тому й вимагало обережного з ним поводження. Переконавання в тому, що пророкування нещастя може і таки накликає його, суттєво зміщує акценти: страшним для людей стають не стільки біда чи горе, що нависли над долею людини, скільки саме слово, яке, як у те вірили, і викликає цю біду чи горе:

Якби ти тільки їх [слів. – Н. П.] не вимовляла
і не труїла нас, то й не було б
лихої правди. Не вгасав би дух [6, с. 264].

Подібно до слова, тій же таки дії рівнозначна і думка. Вона володіє такою ж силою, що і слово. Тому Мелеагра спалює “головня усвідомлення” материних слів про його моральну смерть у свідомості Алтеї. Слова “... chcę syna mego zabić dziś w mem sercu; z mego serca go wyrzucić...” [10, с. 43], пропущені крізь глибинний фільтр його власної свідомості, значно страшніші та вагоміші для збентеженого Мелеагра за будь-які

вчинки матері: “Mówiąc, taką pałasz nienawiścią ku mnie i groźbą, że słowa twe starczą za wróżbę nową” [10, с. 49]. Так само й Алтея боїться думок, що нуртують у її свідомості, зокрема і тих, що наштовхують на думку про рідного сина як про убивцю її рідних братів: “Gdybyż można ulogę znaleźć w ludzkim lotnem słowie przeciwko myśli, co siadła nad pojęciem mojem przemożna i przyczepiła się skorpionem do głowy mej i rojeń i wyobraźni; rozum mój walczy ze stu ramionami dziwotworu, bo te myśli, jakie poczynają się we mnie, są za silne za gwałtowne, za straszne, za nowe na mój umysł” [10, с. 11].

Водночас у творі польського драматурга спостерігається й інша функція слова. Зокрема слово, мовлене з погляду різних позицій, вжите в різних значеннях, проте вимовлене одночасно, мовби втрачає свою зовнішню прив’язаність та обумовленість і стає індикатором шуканої істини. Саме таким, зокрема, словом-відповіддю стає ім’я Мелеагра, що з уст одного із слуг сповіщає про переможну – після полювання – появу вбраного у весільний одяг Мелеагра разом з його нареченою Аталантою, і водночас готове злетіти з уст матері, мовби підтверджуючи думки про ймовірного убивцю її братів, що снувалися у її свідомості.

Говорячи про важливість слова в текстах обох письменників, варто звернути увагу на амбівалентність його функціонування: слово значуще і тоді, коли промовляє, і тоді, коли воно мовчить. Тому поряд із ословленням, промовистим стає і власне замовчування, зумовлене не лише почуттям страху, а й знанням. У “Мелеагрі” С. Виспянського досить часто пізнання певних істин настільки страшні й тяжкі, щоби можна було їх витримати, що просто не можуть бути ословлені. Таким, зокрема, є усвідомлення все тої ж самої думки – Мелеагр, син цариці Алтеї, є рівночасно і вбивцею її братів.

Натомість підґрунтям для замовчування у лесеукраїнковій “Кассандрі” є почуття страху – наскрізний мотив поеми – перед майбутньою долею, яку звістують правдиві слова Кассандри. Саме почуття страху зумовлює згадуване на початку статті блокування свідомості – чи то з причин нерозуміння, а відтак і несприйняття адекватно відвертого ословлення правди (Поліксена), чи якраз із причин розуміння і, як наслідок, – заперечення саме з уваги на жахливість цього усвідомлення (Андромаха). Наростання страху перед пророчим словом у свідомості античної людини призводить до загостреної моделі її поведінки, яка з наскрізного в поемі прокльону, головно з уст Андромахи: “Зловіснице, бодай ти заніміла!” [6, с. 259]; “Боги всесильні, одберіть їй мову!” [6, с. 261], спрямованого на подолання слова, на його затирання й замовчування, виростає до заклику про вбивство Кассандри, що лунає в натовпі як заклик до безпосередньої дії – повного знищення слова: в основі цього – бажання не просто чергової мовчанки Кассандри – тимчасової відсутності страхітливої правди, – а власне мовчанки остаточної та абсолютної, яка запанувала б назавжди – внаслідок смерті пророчиці [6, с. 303]. Подібно, страх керує і ворожими троянцям ахейцями, для яких єдиним засобом боротьби із правдою стає власне замовчування: вигук Агамемнона “Схопіть її (Кассандру. – Н. П.) та зав’яжіть їй рота” [6, с. 324] – це ніщо інше, як боязнь того, що правдиві, як завжди, однак німі для співвітчизників, слова “Зрада! Зрада!” цього разу таки можуть бути почутими, а отже, й зможуть порятувати троянців.

Водночас для самої Кассандри замовчування – поряд із віщуванням в інших випадках – стає своєрідним способом порятунку людини від фатального присуду долі.

Ця спроба проступає в одному з найліричніших і водночас найдраматичніших⁹ за емоційною напругою епізодів – передсмертної зустрічі-прощання Кассандри з коханим Долоном. Діалог Кассандри з Долоном вибудований за суцільною схемою замовчування: це і недомовки, і натяки, постійні переривання чи вимовлені упівголосу слова, а то й відверте мовчання, продиктовані страхом перед таємницею Долонової загибелі, що відома Кассандрі наперед, та слабкою вірою в те, що не почувши фатального віщування, приречений на смерть Долон у дивний спосіб зможе уникнути її.

З одного боку, Кассандра боїться Долонових запитань щодо майбуття: “[... А, спитати!] Ні, не питай, я не люблю питання”, а з іншого, з її уст лунають слова, продиктовані бажанням якомога довше набутися з ним перед довічною розлукою: “Питай, питай, я відповім” [6, с. 269]. З одного боку, помічаємо обережну і водночас незвичну для Кассандри спробу прихованого застереження від фатальної долі у спосіб не прямого, умовного попередження, в основі якого – несвідоме бажання обдурити себе, а разом із собою й долю:

А якби часом я тобі сказала –
я не скажу, се тільки так, наприклад, –
щоб ти не йшов тепер на ті розвідки?
Чи ти б послухав? [6, с. 270].

А з іншого боку, знову ж таки, маємо спробу активного втручання у призначення долі вже властивим Кассандрі способом ословлення. Дієвим вчинком (це чи не вперше, бо досі ніхто їй не вірив, відповідно, слово, попри свою висловленість, залишалося непочутим, німим, бо нікого не спонукало до будь-яких дій чи протидій) став крик “Долоне!”, що, однак, із потенційно ймовірного порятунку – він мав застерегти коханого від ворожої засідки – став смертним вироком, оскільки втеча переляканого юнака спричинила його загибель.

Порівнюючи між собою поліфункціональність слова, що фігурує в обох творах, можна помітити й ті особливості, які надають своєрідності авторській концепції кожного з них. Оскільки в “Мелеагрі” С. Виспянського, як уже зазначалося раніше, поряд із свідомою, рівнозначною та рівновагомою є підсвідома площина, крізь призму яких відбивається вихідна сюжетна колізія твору, цілком закономірним видається процес затрачання відкритого способу самовияву, здійснюваного власне через слово, та перехід його в інші, менш явні форми вираження, як-от: сні, видіння, пророчє віщування

⁹ Драматизм ситуації полягає у тому, що Кассандра, як і всі інші, починає вірити в надприродну силу власного слова, а відтак починає його боятися, коли заходить про долю найдорожчої їй людини. Причому страх Кассандри має і відкриту форму вияву: зневірена і розгублена, вона боїться долі:

... мені так страшно... Я боюся долі...
вона так дивиться отим великим
та білим оком... Ой, вона все бачить!
Ніде, ніде нема від неї схову!...” [6, с. 275];

і завуальовану форму тимчасового затьмарення, рівнозначного своєрідному блокуванню свідомості Поліксени чи Андромахи: “... А я тепер не бачу (долі. – Н. П.)! Де ж Долон?” [6, с. 275].

тощо: “Sen jest przestrogą bożą nam zesłaną i połową prawdy” [10, с. 12]. Натомість у “Кассандрі” Лесі Українки сфера підсвідомості не настільки яскраво виражена, щоб говорити про неї на рівні зі сферою свідомості, яка у творі залишається основною з провідною для неї відкритою словесною формою. Та, окрім слова, вагомості в тексті української письменниці набуває й око, що виростає до символу відкритого, пізнаного сакрального знання¹⁰.

У творі Лесі Українки Кассандра не лише провіщає, а й прозирає майбутнє. Очі стають проміжним зв'язком між фізичним (зовнішнім) і духовним (внутрішнім) зором. Вони є символом пізнання, заснованого на істинності цього знання, відтак очі є віддзеркаленням правди. Саме тому так часто в тексті трапляється образ опущених очей, що приховують правду: Клітемнестра двічі заслоняється від Кассандри і прикриває очі, в яких можна відчитати і неправдивість, і справжню, приховану правду її учинків [6, с. 330, 332]. Так само і Гелен, Кассандрин брат і пророк, чий внутрішній зір скаламучений неправдою (бо лише правда є джерелом чистоти та ясності зору): “Єдине око – й те більмом зайшло!” [6, с. 304], уникає правдивої відповіді [6, с. 294], відвертаючи від Кассандри погляд своїх очей. Очі, яким безпосередньо відкривається доля, часто стають значно промовистішими за вимовлені слова; саме вони – опосередковано через слово (яке тоді стає вторинним) – передають найсокровенніше:

Я не кажу, нічого не кажу,
нічого не віщую... Тільки бачу!!
[Осліпніть, ви, *зловісні* (курсив мій. – Н. П.) очі!...] [6, с. 265].

Тому якраз очі, які пізнали істину, викликають несамовитий жах, адже в них відбивається те, що вони бачать, а воно страшне.

Кассандро, я боюсь твоїх очей!
Чого так дивишся? Що ти шепочеш? [6, с. 258] –

промовляє перелякана Поліксена; жертвою пророчих очей стає і коханий Кассандри Долон, який, як і всі інші персонажі, не спроможний витримати погляду долі, що променіє з очей Кассандри. Провіщаючи своїм поглядом смерть, загибель чи руйнацію, очі, так само, як і слова, стають зловісним прокляттям самої Кассандри, тому, коли Кассандра віщує майбутню долю переможених троянців “Прокляті очі, що таке бачать!” звучать на рівні Андромахового “Уста прокляті, що таке кажуть!” [6, с. 325]. Прикметною особливістю зорового пророкування, так само як і словесного, є його амбівалентність, що передбачає і відкрити форму вияву, і замовчування. Причому і тут, як і на рівні мови, в основі мовчазного пророкування – відчуття страху перед побаченим. Це згадуване вже тимчасове затьмарення Кассандринога ока щодо провіщення майбутнього коханого Долона чи, до прикладу, втрата чистоти зору, а відтак і бачення долі рідного краю:

... Багряна хмара насува на очі,
на розум мій... Ох, непрозора хмара! [6, с. 311].

¹⁰ Відчутний є асоціативний зв'язок із давньогрецькою трагедією Софокла “Цар Едип”, де образ очей також виростає до символу. Символічним стає властиво акт самоосліплення Едипа: це перехід від внутрішньої сліпоти при зовнішній зрячості до властиво духовного прозріння, до досягнення та пізнання істини, коли очі, як зовнішнє бачення, уже зайві й непотрібні.

Отже, ні словесне, ні, навпаки, німотне застереження – чи то через мову (обидва твори), а чи через думку (“Мелеагр” С. Виспянського) чи зір (“Кассандра” Лесі Українки) аж ніяк не спроможні ні захистити, ані вберегти людину від її долі.

Увага європейської літератури до античної культури не є випадковим явищем, адже, на думку Т.-С. Еліота, “зв’язок національних культур з античною традицією становив доказ їх ушляхетнення і зрілості” [5, с. 141]. Модерністична рецепція антики в драмі С. Виспянського “Мелеагр” у процесі творчої адаптації зазнає модифікації, характерної і для драматичної поеми Лесі Українки “Кассандра”: “Фабулярна структура втрачає своє зчеплення, з’являються інші мотивації подій, світ драми набуває міфологічних рис, а зреінтерпретований і перетворений міф стає виразником метафізичного, екзистенційного, історіософічного змісту, передавачем думок про майбутнє народу та важливих ідейних декларацій” [8, с. 37].

Спроба порівняльного аналізу творів українського та польського драматургів виявила спільну множину концептуальних питань і водночас деякі відмінності в їхньому акцентуванні: це, зокрема, співвідношення (1) “людина-фатум”; (2) знання-незнання (своєї/чужої) долі наперед та (3) мова (слово)-німота (мовчання). Ключовим елементом, за яким вибудовуються сюжетні схеми обох творів, є вісь “людина-фатум”. Проте якщо в С. Виспянського вагомими є обидва елементи: і активний з боку людини чин спротиву фатумові, і вплив цього фатуму на долю людини, то в Лесі Українки зацентрована перша частина: сприйняття фатуму людиною і, як наслідок, відчуття абсолютної залежності від нього. Натомість її (Лесі Українки) бунт людини проти жорстокої долі не настільки виразний чи значний, щоб його виокремлювати, оскільки він губиться у множині людських доль, що лише підтверджують цю залежність від фатуму.

Так само відмінних акцентів в обох творах набуває сфера знання чи незнання фатуму наперед. У творі Лесі Українки обізнаність із долею стає мотиваційним чинником подальшої поведінки людини, яка засвідчує трагічну безвихідь та приреченість на поразку. Тоді як у С. Виспянського, знову ж таки, заактивізовані обидві сфери: концентрація і знання, і незнання долі в особі однієї людини сприяє поглибленню відчуття драматизму у творі, а водночас збагачує та робить містким образ центрального персонажа. Цікавим також є і те, що і в драматичній поемі “Кассандра”, і в драмі “Мелеагр” саме людина, що володіє таємницею сакральних знань, введена як центральний персонаж, і саме цей персонаж найтрагічніший. Натомість ціліснішою з огляду на обидва твори видається система співвідношення слова та мовчання, функціонування яких здійснено крізь призму архаїчного світогляду, хоча авторська своєрідність визначає особливості цього функціонування, виявляючи в тексті Лесі Українки перевагу свідомої, а в С. Виспянського підсвідомої площин.

1. Білецький О. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) // Білецький О. Праці: У 5 т. Т. 2. Українська література XIX – початку XX століття. К., 1965. 2. Булаховська Ю., Вервес Г. Українсько-польське літературне пограниччя // Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті: У 5 т. Т. 1. Українська дожовтнева література і слов’янський світ. К., 1987. 3. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т. 2. 4. Зубрицька М. Смісл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність. 1993. № 2. 5. Поліщук Я. “Кассандра” на тлі новочасного катастрофізму // Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ,

1998. 6. *Українка Леся*. Кассандра // *Українка Леся*. Твори: У 5 т. К., 1951. Т. 2. 7. *Kolaczkowski S.* Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy. Warszawa, 1968. 8. *Sarnowska-Temierusz E.* Antyk w literaturze XX wieku // *Słownik literatury polskiej XX wieku*. 9. *Sinko T.* Antyk Wyspiańskiego. Warszawa, 1922. 10. *Wyspiański S.* Meleager. Kraków, 1902.

**DEFEAT IN FACE OF FATE: A MODERNISTIC VISION OF ANTIQUITY
IN “KASANDRA” BY LESIA UKRAINKA AND “MELEAGER”
BY S. WYSPIANSKI**

Nadiya Polishchuk

The Ivan Franko National University in Lviv

This is an attempt at a comparative analysis of the plays “Kasandra” by the Ukrainian playwright Lesia Ukrainka and “Meleager” by the Polish dramatist S. Wyspianski. The peculiarities of the modernistic reception of the antique world consist in the philosophical comprehension of human existence that is saturated by the tragic sense of the world. The investigation of the writings leads to three pairs of correlation: (1) a human being :: fate; (2) awareness :: non-awareness of one’s fate beforehand; (3) language (words) :: muteness (silence). Some differences in these correlations as regards the texts of the two authors have been traced. The axis “a human being :: fate” becomes a key notion for both the authors. The chief motif in Lesia Ukrainka’s poem is total dependence on fate while in the play by S. Wyspianski it is the resistance of a human being towards fate. Spheres of knowledge or non-knowledge of the fate beforehand differ in a similar way. The knowledge of the fate which drives a human being into a desperate situation or even deadlock and tragic condemnation (doom) defines the plot development of “Kasandra”. Both knowledge and non-knowledge of destiny concentrated in one person add up to the dramatic feeling of “Meleager” and make the main protagonist (Althea) more capacious.

Key words: fate, knowledge/non-knowledge of destiny, prophecy, defeat, word, silence.

УДК 821(73)“196”.02

СТАНОВЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ БІТНИЦТВА

Людмила Рагузіна

Черкаський державний технологічний університет

Статтю присвячено становленню естетичних принципів бітництва на прикладі творчості Л. Ферлінгетті. Особливу увагу зосереджено на художній манері поета.

Творчість бітників перебувала в центрі уваги багатьох літературознавців. Їхні думки щодо цього явища не раз були дуже полярними – дехто звинувачував представників бітницького покоління за їхню концепцію контркультури, інші ж підтримують їх за важливе місце в контексті американської літератури другої половини ХХ ст. Останнім часом у працях українських та іноземних літературознавців (І. Гассан, Ф. Джеймсон, Т. Денисова, О. Зверев та ін.) висловлюється думка про те, що бітництво – одна з органічних частин американського письменства ХХ ст., поза контекстом якої неможливо й уявити всієї примхливої складності літературного процесу в США останніх десятиріч. Одним з авторів-бітників є Л. Ферлінгетті, художні пошуки якого, принаймні в українському літературознавстві, так і не стали предметом окремого цілісного наукового дослідження.

У статті Ферлінгетті визнано як вісника художніх та естетичних традицій бітників у їхньому стилі контркультури. Він цікавився “первинними емоціями”, що апелювали до свідомості читача і були спрямовані на природне відчуття і сприйняття. Л. Ферлінгетті відомий як “поет революційних поетичних форм, котрий кидає виклик status quo у мистецтві і житті”. Л. Ферлінгетті звертається до невпинного потоку людських ідей та емоцій. Основана його мета – відкинути контролюючий раціоналізм, відобразити ідею у її чистій сутності у момент, коли вона народжується у душі. Він наголошує на первинній оцінці навколишнього світу, яку Д. Керуак називав “спонтанністю запису”.

Ключові слова: Л. Ферлінгетті, бітники, поетичний ритм, контркультура, авангардна поезія.

Творчість письменників-бітників вже неодноразово була в центрі численних дискусій та полемік серед літературознавців, причому їхні погляди вражали своєю полярністю – від засудження бітництва як певного типу контркультури до обстоювання його важливості в плані становлення провідних регістрів художнього мислення в США другої половини ХХ ст. Останнім часом у працях таких літературознавців, як І. Гассан, Ф. Джеймсон, Т. Денисова, О. Зверев та інших висловлюється думка про те, що бітництво – одна з органічних частин американського письменства ХХ ст., поза контекстом якої неможливо й уявити всієї примхливої складності літературного процесу в США останніх десятиріч. Однак досі окремі постаті бітників ще недостатньо досліджені або ще перебувають поза пильною увагою літературознавців. Водночас дослідження всіх особливостей їхньої творчості, складності процесу становлення їхніх бітницьких настроїв, самої бітницької системи художнього “моделювання” дійсності на прикладі окремого автора дало б змогу рельєфніше поглянути на бітництво загалом. Одним із таких авторів-бітників є Л. Ферлінгетті, художні пошуки якого, принаймні у

вітчизняному літературознавстві, ще не стали предметом окремого цілісного наукового дослідження.

Серед американських письменників-бітників творчість цього письменника по-своєму особливе, а в багатьох аспектах навіть чільне місце. Саме цей американський поет переломлює у своїй творчості не лише провідні художні й естетичні принципи бітництва як стилю американської контркультури, а й значною мірою відбиває той складний і примхливий процес становлення основної парадигми художнього мислення, що стала визначальною для американського письменства в наступні, так би мовити, “післябітниківські” десятиліття (хоча, зрозуміла річ, творчість бітників не вичерпується лише художніми пошуками 50–60-х років, а деякі з них досі “шокують” свідомість “масового читача” своїми психологічно напруженими і “скандальними” творами). Поетична спадщина Л. Ферлінгетті залишається поза увагою сучасних американістів. На наш погляд, дослідження творчості поета дало б ключ до розуміння складної філософії художніх особливостей бітництва, окреслило б важливі зв’язки цієї літературної течії з наступними художніми системами. Власне в цьому і полягає основна мета цієї статті.

У сучасному літературознавстві усталилася думка про те, що Л. Ферлінгетті серед своїх сучасників, таких, як Д. Керуак, А. Гінзберг, Г. Корсо, В. Берроуз, вирізнявся особливим інтересом до “первинних емоцій”, що апелюють, по-перше, до свідомості масового читача, а по-друге – вказують на безпосередність, природність поетичного відчуття та сприйняття [1, с. 233]. Показово, що саме ці аспекти і набули значення провідних серед багатьох сучасних американських письменників-постмодерністів, які багато почерпнули в таких письменників, як Л. Ферлінгетті, в плані їхньої незаангажованості та нетрадиційності у сприйнятті та відображенні світу [3, с. 44]. За поетом міцно усталилася репутація людини, котра своїми художніми експериментами та “революційними” поетичними формами “свідомо кидає виклик статусу-кво в мистецтві та житті” [4, с. 76].

Уже в першій добірці своїх віршів “Картини світу, що зник” Л. Ферлінгетті заявляє про себе як про митця, котрий принципово не приймає всіх тих усталених і водночас застарілих цінностей життя, які були хибним орієнтиром у духовних пошуках багатьох тогочасних американців. Відразу після публікації деякі літературні критики помітили основний пафос його творчості – він ґрунтувався, за висловом одного з них, “на глибокому переконанні в тому, що поезія здатна пробитися до того пласту свідомості, що безпосередньо керує діями і вчинками людини” [5, с. 238]. Л. Ферлінгетті вже тут заявляє про себе як про автора, який намагається зламати звичне уявлення про художню форму як про набір звичних для читача художніх образів. Натомість він намагається започаткувати таку поетику художнього твору, що базується на доцільній потребі акумулювати справжню “екзистенцію” існування в її найпоширеніших і чужеродних формах і в тих, які здатні вказувати всім, без винятку, на відносність художніх цінностей. Особливої ваги набуває авторська позиція, яка наголошує відсутність звичних орієнтирів для поета, котрий робить відчайдушну спробу “відкрити” звичайному американцеві той світ, якого він через деякі історичні й культурні обставини не бажає помічати.

Саме тут окреслилися ті риси художньої манери поета, які в подальшому стануть визначальними в його художніх пошуках. Передовсім це стосується нових моделей художнього мислення порівняно з “традиційною” американською літературою: поет

особливо акцентує на “екстравагантності” виявлення підсвідомих імпульсів та емоцій в художньому образі, створює особливу лексичну й синтаксичну напруженість поетичної конструкції вірша. Л. Ферлінгетті, як і більшість поетів-бітників 50-х років, звертається до нестримного потоку думок, уявлень та емоцій, що виникають в глибинах людської психіки. Головна настанова – відкинути будь-яке контрольне раціональне начало, зафіксувати кожну думку та почуття в тому вигляді, в якому вони з’являються у свідомості людини. На думку поета, саме така позиція дає змогу по-справжньому проникнути в глибини “предметного світу”, а нехтування цієї позиції логічно призводить до вимушених поетичних втрат, веде до неприродності при художньому віддзеркаленні світу, перекреслює те, що Д. Керуак називав “спонтанністю запису” первинного враження від навколишнього світу. Власне останній пункт, на думку більшості бітників, дав змогу зламати межі між власне поетичною творчістю та самим світом, тобто за поезією міцно стверджувалася риторична функція – вона мала максимально зблизити поета з тим “фактом”, який він використовував у процесі своєї творчості, роблячи його частиною свого уявного художнього світу.

На думку одного з дослідників творчості Л. Ферлінгетті, на поета тут мала значний вплив художня манера сюрреалістів і, зокрема, М. Пруста, який особливо наголошував на тому, що окремі факти здатні міцно закріпитися на рівні неусвідомлюваного до кінця імпульсу або окремого емоційного сприйняття у свідомості окремого індивіда [4, с. 45].

Проблема індивіда, його окремого і водночас самодостатнього в своїй незаангажованості внутрішнього світу в першій збірці поета розв’язала в характерній для бітників манері: ліричний герой його коротких віршів відчуває постійну хворобливу самотність, яка наштотує його на глибокі розміркування про світ людей, про світ тих “незначних” речей, що відразу не впадають в око, але насправді приховують в собі важливий сакральний, недоступний для стороннього спостерігача зміст.

Прикметний в цьому плані вірш поета “Подалі від прикриття” (Away above a Harborful), який побудований на основі далеких і начебто слабо пов’язаних між собою асоціацій, що дають змогу “вільно” обходитися з внутрішньою структурою поетичного твору. В уяві поета виринає образ жінки з “оголеними грудьми” (naked breasts), що навіює в уяві ліричного поета низку спогадів і думок про доцільність життя, примхливість та мінливість долі, яка власне й нагадує оголену жінку, котра зранку звільнилася від нічної сорочки і відкинула геть простирadlo. Цікаво, що образ такої оголеної жінки виявляється показовим для бітників: саме до такого значною мірою натуралістичного образу жінки надзвичайно полюбляв звертатися А. Гінзберг (“Крик” (Howl), “Ця форма життя вимагає сексу” (This Form of Life Needs Sex)).

Ритмічна чіткість цього вірша постійно підсилюється відточеною, пружною поетичною фразою, що не має синтаксичного закінчення у вигляді крапок або ком. Поетові важливо відтворити “потік життя” в його нерозчленованій єдності, власне кажучи, “монолітності”, і він намагається якомога чіткіше триматися не законів пунктуації, а принципу єдності самого життя, його плинності й мінливості, що не визнає вимушених зупинок або “розривів”. Кінець одного періоду життя (поет тут згадує дитинство, що асоціюється у нього з пароплавами) фактично означає прихід до іншого, в якому вже

панують інші закони, принципи, традиції. Щоправда, Л. Ферлінгетті уникає робити будь-які песимістичні висновки: він здатен сприймати життя таким, яким воно є, з усіма його недоречностями, проблемами, суперечностями.

В іншому вірші цього збірника “Як я полюблюю казати” (Just as I used to say) читач знову натрапляє на роздуми ліричного героя про найважливіші питання життя, серед яких один зі стрижневих – його швидкоплинність. Л. Ферлінгетті розпочинає вірш філософським роздумом про примхливість і непередбачуваність кохання, що легко приходить до молодих, які ще не знають всіх марнот життя, але не поспішає до тих, хто вже встиг багато пережити:

Just as I used to say
love comes harder to the aged
because they've been running
on the same old rails too long¹ [2, с. 60].

Порівняння проминальності років із потягом не можна назвати новим, що більше – такий образ навіть можна звинуватити в банальності й неоригінальності. Проте це лише зовнішній бік цього порівняння, його прихований зміст у тому, що поет намагається відбити емоцію на рівні безпосереднього образу, що виникає під час “ментального” погляду на предмет або явище. Порівняння будується в авторському переконанні в тому, що можна зблизити між собою за допомогою відповідної поетичної техніки найвіддаленіші сутності буття або, навпаки, поет може досягти безпосередності сприйняття через введення в образну структуру вірша таких деталей та образів, що безпосередньо потрапляють в око (немовби в кінокамеру) спостерігача.

Головна думка цього вірша – пошук втраченої єдності життя, його пульсуючої енергії, що дає змогу людині за будь-яких обставин залишатися собою. Людина в сучасному суспільстві – не лише смисл. Йдеться, наприклад, про таку категорію, як “час”, що постійно вказує людині на швидкоплинність, навіть у деякому сенсі “одномоментність” її існування. Ліричний герой вірша намагається розірвати подібну циклічну впорядкованість світу, знайти те віддалене місце, де відчуття щастя не буде скороминущим. Це може бути таке віддалене місце, де герой здатен знайти душевний спокій, всі навколо усміхатимуться і розмовлятимуть пошепки, щоб не зруйнувати цієї мирної гармонії. У цьому вірші переважають оптимістичні барви, а його ліричний пафос має стверджувальний фінал: поет закінчує вірш коротким “is”, немовби вказуючи на те, що вірить у можливість існування такого “ідеального” місця для кожного самотнього індивіда.

Один із найпроникливіших дослідників поетичної манери Л. Ферлінгетті американський літературознавець Л. Сміт зазначав, що у творчості цього поета можна помітити три найпоказовіші авторські тенденції художніх пошуків. Одна з них, на його думку, ґрунтується на розумінні поетичної мови як значною мірою розмовної мови, друга – на виокремленні сатиричних аспектів цієї мови, а третя – на процесі формування свого авторського “я”, як цілком оригінального голосу поета, котрий, з одного боку, не цурається художньої традиції (при цьому полеміч-

¹ Як я полюблюю казати // кохання приходить важче з роками// тому що вони стрімко мчать // по старих залізничних рейках. (Підрядник наш. – Л. Р.).

ному ставленні бітників до своїх попередників), а з іншого, здатен створити свій оригінальний поетичний світ, що вирізняє його серед інших поетів-сучасників [4, с. 77]. Розірваність ритму, який не знає звичних пунктуаційних знаків, настанова на приховану іронію людини, що має певний життєвий досвід, спроби передати синтаксичною будовою речення самий “дух” вуличної розмови, причому подати його в усій оригінальності, навіть на рівні сленгових лексем, відразу ставлять Л. Ферлінгетті в один ряд із такими письменниками-бітниками, як Керуак і Гінзберг. Власне і в наступних віршах можемо спостерігати подальше розроблення намічених тут тенденцій художніх пошуків.

У вірші “Це було обличчя, яке темрява може вбити...” (It was a Face Which Darkness Could Kill...) у думках ліричного героя постає образ коханої жінки, котра чарівно усміхається вночі, але він не може відкинути думки про те, що це – лише єдина мить його близькості з нею. І її прекрасне обличчя, і те світло, що йде від її привабливої усмішки легко розчиняються в густій темряві ночі. Він розмірковує над її раптово сказаними словами: “We think differently at night” (Ми думаємо по-різному вночі), і починає розуміти, що ця ніч – це той кордон, та крайня межа, що лежать між двома людьми, які так і не можуть до кінця збагнути одне одного.

Авангардистський характер вірша виявляється чіткими образами-символами: темна ніч, короткі малозрозумілі фрази двох співрозмовників, локальна атмосфера двох закоханих, котрі в момент близькості раптово починають відчувати величезну прірву між собою. Цікавим прийомом для короткого вірша є й прийом цитування відомого митця-авангардиста Ж. Кокто. У його фразі можна тут побачити прихований зміст вірша:

And she would quote Cocteau
‘I feel there is an angel in me’ she’d say
whom I am constantly
shocking”² [2, с. 67].

Отже, основним лейтмотивом першої збірки віршів Л. Ферлінгетті є природа, як виявляється, здатна виявитися в кожному індивіді, якщо він зможе відійти від тих принципів, котрі роблять людину “цивілізованою”. Л. Ферлінгетті набагато ближче думка про те, що природа і життя мають творити органічну єдність, причому таку, яку можна було б назвати “інтимною”, оскільки кожний має право на вибір власного життєвого шляху в цьому слабко придатному для “нормального життя” світі. Процес творення життя для поета – це нерозгадана таємниця, а на його поверхні можна лише спостерігати той тягар суєтних проблем, які повсякчасно кожний має розв’язувати для того, щоб сказати про себе, що він “досяг успіху”. Поет не поділяє подібних життєвих стереотипів: він вважає, що людина виявилася відірваною від світу “things” (“речей”), котрі вона сама і створила для себе. У річищі бітниківської поетичної традиції, на думку Л. Ферлінгетті, справжні “спостереження” за світом може здійснити лише той, хто “відкритий” до цього світу, хто може звільнитися від того, що можна назвати тягарем

² І вона може процитувати Кокто// Я відчуваю, що в мені живе ангел, – сказала вона// якого я постійно// шокую. (Підрядник наш. – Л. Р.).

суспільних проблем. Поет проголошує тезу про потребу “безпосереднього” емоційного контакту поета з довколишнім світом, причому робити це слід на рівні “первинних” емоцій, а не тих, котре спробувало нав’язати людині суспільство. До речі, останній пункт вказував на розрив бітників, і Ферлінгетті, з традиціями поетів-модерністів, поезія яких, за словами Т. Денисової, “активно експлуатувала розум читача, не будучи орієнтованою на його первинні емоції” [1, с. 233].

Отже, в збірці “Картини світу, що зник” Л. Ферлінгетті заявляє про себе як про цілком оригінального і самодостатнього в плані художнього новаторства поета, котрий, з одного боку, схиляється до бітницького способу бачення і сприйняття світу, а з іншого – є майстром художнього слова, який активно акумулює у своїй творчості кращі традиції попередньої американської літератури. Його тенденція “екзистенційного” подання художнього образу знайде в подальшому розвиток в наступних збірках поета, зокрема в збірці “Коні – Айленд душі”, яка вже міцно закріпила за поетом славу одного з яскравих митців-бітників середини ХХ ст.

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури. К., 2002. 2. *Ferlinghetti L. These are My Rivers. New and Selected Poems 1955–1993.* N.-Y., 1994. 3. *Hassan I. Contemporary American Literature 1945–1972.* – N.-Y., 1972. *The Beat Generation and Angry Young Men.* N.-Y., 1958. 5. *Smith L. Lawrence Ferlinghetti. Poet – At – Large.* Corbondale, Il., 1983. 6. *The Beat Generation and Angry Young Men.* N.-Y., 1958.

THE FORMATION OF AESTHETIC PRINCIPLES OF THE BEAT GENERATION WRITERS

Ludmyla Rahunina

Cherkassy State Technological University

The article is dedicated to the aesthetic principles of the Beat Generation on the example of L. Ferlinghetti’s poetry and his artistic manner. The creativity of the Beat Generation writers was the core of attention for many literary scholars. Their opinions were polar – some of them blamed the representatives of the Beat Generation for their conception of counterculture, others supported them for their important place in the context of American literature of the second half of the 20th century. Nowadays Ukrainian and foreign scholars (A. Zverev, T. Denisova, and I. Hassan) consider the Beat Generation to be an integral part of the American society. Some representatives of the Beat Generation are still unknown to scholars – one of them is L. Ferlinghetti whose creativity would allow to understand the conception of this literary school. The article pays attention to L. Ferlinghetti as the herald of artistic and aesthetic traditions of the Beat generation in their style of counterculture. He was interested in “primary emotions” which appealed to the reader’s consciousness and pointed at natural sensation and perception. L. Ferlinghetti is known as a “poet with revolutionary poetic forms who challenges the existing status quo in the art and life”. Ferlinghetti turns himself to the unstoppable stream of human ideas and emotions. The aim is to throw away the controlling rationalism, to reflect the idea in its pure essence, when it is generated in one’s mind. He stresses on primary evaluation of the surrounding world, which J. Kerouac called “spontaneous inscription”.

Key words: L. Ferlinghetti, Beat Generation, poetic rhythm, counterculture.

УДК 82.09

ФІГУРА АВТОРА В ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Катерина Рітц-Ракул

Берлінський університет імені В. Гумбольдта

У статті розглянуто комплекс питань, пов'язаних зі зміною ролі та функції автора в нарративній гіпертекстуальній літературі. Показано, що автор як творець презентованого світу гіперроману передає частину своїх функцій читачеві, і насамперед це стосується формування сюжету та вибору маршруту його прочитання, що на рівні оповіді дає змогу визначити читача не стільки як співавтора, скільки як співнаратора.

Ключові слова: гіпертекстуальна художня література, гіперроман, автор, співавтор, читач, співнаратор.

Від часів античності фігура автора має особливий статус. Вона слугує принципом ідентифікації письмових текстів: автор виступає носієм смислу і стилю, тобто фактором першочергової важливості. Учені наголошують на авторському всезнанні щодо закінчення історії. Про це писали ще Р. Інгарден, звертаючись до діяльності історика як творця фабули, що вводиться до історичного нарративу, Ф. Кермоуд, показуючи, що автор виступає носієм фундаментального смислу закінчення, та багато інших учених.

У постмодерністичних концепціях автора акцент зміщується з індивідуально-особистісних характеристик до аспектів дискурсивно-текстологічних. Мішель Фуко у статті “Що таке автор?” 1969 року доводить, що “спосіб розуміння поняття “автор” встановлює упривілейований момент індивідуалізації в історії ідей, знання, літератури, філософії та науки” [2, с. 444], тоді як “автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, автор не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дає змогу обмежити і вилучити або, інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви” [2, с. 454]. Учений показав, що ім'я автора зберігає всі параметри власного імені, забезпечує функцію класифікації, дає змогу згрупувати низку текстів, розмежувати їх, протиставити іншим. Але, з іншого боку, воно дає змогу встановити певні відносини між текстами на основі їхньої гомогенності чи наступності. Важливо, зазначає М. Фуко, що ім'я автора функціонує для того, щоб схарактеризувати певний тип буття дискурсу, мовлення, що приймається певним чином і повинне отримати в конкретній культурі конкретний статус. Через це можна прийти до висновку, за Фуко, що ім'я автора не йде зсередини дискурсу, а в радше прагне до межі текстів, виявляє деякий ансамбль дискурсів, особливий спосіб їхнього буття. Як видно, французький учений докладно проаналізував функцію “автор” і дійшов висновку, що існує не менше двох типів автора: по-перше, функція-автор у межах певного типу дискурсивності,

по-друге, автор – засновник транс-дискурсивності. Прикладом другого типу автора є Фройд або Маркс. “Вони, – пише М. Фуко, – зробили можливою не тільки певну кількість аналогій, але також уможливили певну кількість можливостей. Вони створили можливість для чогось іншого” [2, с. 452].

Рухаючись у єдиному з Фуко напрямку відмови від розуміння ролі автора як творця, Р. Барт висунув ідею смерті автора. “Автора вважають батьком і господарем свого твору, отож літературознавство вчить нас поважати автограф...”, – пише він у статті “Від твору до тексту”, – “стосовно ж тексту, то в ньому відсутній запис про батька” [2, с. 382]. Отже, присвоїти текстові автора – означає наділити його остаточним значенням і замкнути. Натомість Р. Барт пропонує поняття автора замінити поняттям скриптора, який народжується разом з текстом і живе лише в тексті.

Висновок, який змінив траєкторію подальшого літературознавчого розвитку, полягав у тому, що народження смислу тексту безпосередньо пов’язане з актом його читання. Відтак було сформульоване положення про читача як джерело смислу. Ідеї М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерриди та інших представників постструктуралізму дали значного поштовху більш складному розумінню функціонування художньої літератури, як зрештою знакових систем взагалі. У триєдності “автор – текст – реципієнт” інтенції читача та інтенції самого тексту як предмета дослідження останнє десятиліття посідають центральне місце і сприяють розвитку багатьох теоретичних підходів – герменевтичному, критиці читацьких реакцій, рецептивній естетиці, наратології тощо, тоді як дослідження ролі автора виглядає дещо анахронічно.

З цього погляду фігура автора в гіпертекстуальній літературі повинна бути переосмислена згідно з пропонованими постмодерністичними концепціями авторства. Тобто автора гіпертекстуального твору слід сприймати двояко. Він зберігає усі параметри індивідуалізації, його ім’я вказує на обкладинках дисків з твором, його існування як фігури реальної ніхто не піддає сумніву і не заперечує. Письменник, який працює у галузі гіпертекстуальної літератури, є фахівцем у галузі комп’ютерних технологій, адже його інструмент – це не перо, а складна машина. Відповідно, такий автор є носієм типу свідомості, властивого сучасній людині. Йдеться про високий рівень технічного вишколу, що відповідає добі розвинутих комп’ютерних технологій. Читацькій спільноті добре відомі, наприклад, романи “Опівдні. Історія” Майкла Джойса і “Сад перемоги” Стюарта Моултропа. Автори цих творів не тільки письменники, вони також виступають зі статтями, в яких пояснюють різні аспекти своїх творів, зокрема їхні гіпертекстові особливості.

З іншого боку, принципова відкритість гіпертекстуальних творів, не лише інтерпретаційна, а ще й структурна, позбавляє автора ключової функції передбачення фіналу. Жоден автор гіперроману не може прогнозувати, як вибудується і як закінчиться історія, яка формується під час кожного індивідуального прочитання. Сюжетна фрагментарність, яка відрізняє гіперромани, доведена до логічної межі, а отже, до мінімуму зведена здатність автора змодельовати ту чи ту версію роману.

Реконструкція авторського задуму, яка до появи постмодернізму була одним із важливих критичних завдань, втрачає в гіперромані свій традиційний сенс. Однак у гіперлітературі також можлива така мета. Дослідження показує, що критик гіпертек-

стуальної літератури повинен відштовхуватись від світоглядних уявлень про плюралістичність постмодерністичної літератури і виходити з усвідомлення, що автор інакше розуміє свою мету і відмовляється від традиційної концепції твору.

Тут також можна говорити про введене М. Епштейном [6] поняття “гіперавторства”: “Цей термін виник у мене за аналогією з “гіпертекстом”, тобто таким розпиленням тексту віртуальними просторами, коли його можна читати в будь-якій послідовності і від будь-якого фрагменту переходити до будь-якого іншого. Подібно, авторство розпилюється у сучасній словесності по багатьох можливих, “віртуальних” авторствах, які не зводяться у точку одного реально існуючого індивіда. Гіперавторство так відноситься до традиційного, точкового, “дискретного” авторства, як сукупність можливих місцеположень до елементарної частки, яку намагалася зафіксувати квантова механіка, а та наполегливо не хотіла локалізуватися і розпливалася у хвилю”.

Як видно, теоретики гіпертексту не залишають поза увагою проблеми авторства, а навпаки намагаються її ретельно дослідити. Тому вони передусім наголошують на ративну природу художнього твору [12]¹. Справді, гіперроман – це оповідний текст, який складається з лексій/текстблоків, більше чи менше незалежних та завершених на смислового рівні. Автор твору є, звичайно, автором кожної з таких лексій. Він також пропонує метод зв’язку між ними. На відміну від класичної друкованої літератури, коли автор пропонує твір з лінійним принципом прочитання, в оповідному гіпертекстуальному порядку лексій є свідомо довільний. Між тим, очевидно є те, що автор контролює читацькі можливості, він програмує варіативність читацького вибору. А це означає, що саме він застається творцем тексту як цілості. Ким, у такому разі, виступає читач? Він, як наголошує Р. Коскімаа, не співавтор, а співнатор.

Щоб простежити трансформацію, закладену в гіпертекстуальній літературі, розгляньмо увесь оповідний ланцюг:

Real author → Implied author → Narrator(s) → Narratee(s) → Implied reader →
Real reader [9, с. 371].

За цією схемою реальний автор і реальний читач – позатекстові категорії. Автора можна ідентифікувати за його біографічними даними або сукупністю творів. Категорія “імпліцитного автора”, як і категорія “імпліцитного читача”, є текстовою категорією. Концепцію імпліцитного автора запропонував Вільям Бут у праці “Риторика літератури” (1961). Дослідник розуміє її як “образ офіційного скриптора” [8, с. 70–71]. Серед нараторологів розгорнулася ціла дискусія навколо цієї категорії [7, с. 5]. Послідовники В. Бута застерігають від термінологічної плутанини з поняттями “реальний автор”, “наратор”: імпліцитний автор є реалізацією повного значення тексту, а не його джерелом: “Тільки після інтерпретації тексту на основі повної текстової версії можна робити висновки та обговорювати імпліцитного автора” [7, с. 18].

¹ Поняття наративності не стало. В. Шмід показує, що існує щонайменше два визначення наративності – класичне і структуралістське. На його думку, наративний текст слід визначати, виходячи зі структуралістської нараторології: “Наративні тексти подають, маючи на рівні зображеного світу темпоральну структуру, конкретну історію. Поняття історії має на увазі подію. Подією називається певна зміна вихідної ситуації...” [5, с. 12–13] У. Еко також формулює визначення наративного тексту.

У гіперроманах основні зміни відбуваються з категорією наратора, центральною в дослідженнях наративних текстів. Її докладно розробила швейцарська дослідниця М.-Л. Р'ян. Підсумовуючи наратологічні дискусії про обов'язковість присутності наратора в тексті, вона узагальнила: "Дискурс наратора передбачає лише одне: здатність розповісти історію." [15, с. 518] Саме ця функція в гіпертекстуальній літературі суттєво змінюється. Оскільки читач одержує доступ до формування історії загалом і до обирання маршрутів прочитання, зокрема, він стає *співнаратором*, а не співавтором. Це визначення також можна уточнювати, оскільки саме читач обирає шляхи навігації з того, що пропонує і як пропонує автор.

Важливе спостереження з цього приводу зробив дослідник Р. Коскімаа. Для уточнення ролі читача він звертається до поняття інтерактивності і вказує, що інтерактивність буває двох типів – власне інтерактивність та проактивність. Здатність читача створити власну історію наділяє його інтерактивною роллю, але стати проактивним автором (proactive author), тобто претендувати на зміни у творі на онтологічному рівні тексту він не може. [12]

Аналіз обраних гіперроманів показує, що поняття "реальний автор" і "імпліцитний автор" залишаються в них незмінними, як у будь-якому друкованому художньому тексті, однак набувають додаткового виміру. У друкованій літературі образ "імпліцитного автора" залежить від індивідуальності читача і формується на основі єдиного лінійного тексту (навіть, якщо ці тексти передбачають їх нелінійне прочитання, як наприклад "Хозарський словник" М. Павича). У гіперромані образ "імпліцитного читача" залежить ще і від індивідуально вибудованої читацької версії роману. Якщо врахувати, що класики гіперлітератури звертаються до міфологічних образів і мотивів, музичних прийомів, цитування, що їхні твори багатосюжетні й відповідно змінюється проблематика, то, очевидно, плюралістичність сприйняття "імпліцитного автора" стає на порядок вищою. Зміст романів, поетика текст-блоків, характер їхнього поєднання дають підставу говорити про індивідуальність стилю кожного з письменників. Більше того, аналіз ланцюга автор-текст дає змогу простежити еволюцію гіперроману впродовж останніх 15-ти років.

Роман М. Джойса "Опівдні", як вже зазначалось, – це перший гіперроман. Автор використовує мінімальну кількість візуальних прийомів та навігаційних засобів. Вони виглядають лише як неодмінний додаток чи технічний інструмент "перегортання" сторінок-текст-блоків. Текст-блоки побудовані так, що в них немає спеціального зв'язку між персонажами, місцем та часом дії. Цей брак безпосередньої темпоральної послідовності та причинно-наслідкової залежності дій уможливорює довільне їх поєднання. Довільність, правда, не цілковито випадкова. Автор закладає маршрути прочитання, і це дає дослідникам змогу стверджувати, що роман породжує відчуття стабільної історії, подібної до друкованих модерністичних текстів. Цю думку підтверджує аналіз окремих лексій/текст-блоків. Вони невеликі за обсягом, переважна більшість написана в реалістичній манері. Деколи вони складаються з одного-двох слів і подібні до модерністичних експериментальних текстів. Наприклад, у романі є тематична лінія, названа "фрагменти" впродовж якої в кожному окремому текст-блоці подано лише одне слово: "і – це – був – шлях – темряви" [11]. Кінцевою ланкою є наступний текст-блок: "Є така

форма письма, яка подібна до створення музики. Вона може впливати на наші почуття безпосередньо, не звертаючись спершу до розуму...” (А. Нін “Роман майбутнього”) [11]. Тобто ця тематична лінія закінчується метатекстуальним коментарем, за який слугує цитата Анаїс Нін, відомої письменниці, чії твори залишились в історії літератури, завдячуючи Генрі Міллеру. Поєднання різних стилів письма, синтез різних видів мистецтв, приховане і неприховане цитування визначають творчий стиль письменника і дають підстави віднести його до постмодерністичної літератури.

Стюарт Моултроп – автор іншого класичного гіперроману “Сад перемоги”, який ідучи за Майклом Джойсом, ширше використовує можливості екранного друку. Р. Коскімаа вважає, що найпомітніша відмінність – це візуалізація текстового когнітивного простору. [12] Навігаційна карта, яку подає письменник, демонструє можливості або підказки читачам, але не тільки. З цього приводу сам С. Моултроп зауважує, що карта – це метафора, вона “ідентифікується не із закінченістю або прозрінням, а з початковим підбурюванням до гіпертекстуального читання, почуттям вторгнення в недосліджений простір” [Моулт]. За Р. Коскімаа, карту, що нагадує борхесівський сад стежинок, можна вважати “метатекстуальним коментарем процесу читання гіпертекстуальної літератури” [12].

Хоча С. Моултроп значно більше використовує візуальні резерви гіпертексту – карти, схеми, малюнки, він усвідомлює обмеженість можливостей гіпертекстуальної літератури. “Жоден гіпертекстуальний продукт, – пише він, – не здатен реалізувати “суворо безкінечний лабіринт борхесівської фантазії... якийсь читач зможе розробити всі зміни цієї структури і звести гіпертекст до кінцевої кількості лінійних історій, сукупність яких можна розглянути як ексцентричний, але все ж достатньо конвенційний художній твір” [13].

Отже, романи М. Джойса і С. Моултропа – перша спроба в намаганні відірвати художню літературу від книжкової форми. Цей перший крок зламу 80-90-х ХХ ст. відповідає тій незначній, суто технічній відстані, яка існувала між першими гіперроманами і друкованими творами, особливо такими, в яких була спроба відійти від лінійності читання.

Наступний крок було зроблено наприкінці 90-х ХХ ст. – початку ХХІ ст., коли з’явилися твори, в яких візуальний ефект став переважати настільки, що статус гіперроману як нарративної літератури перестав бути самоочевидним [12]. Приклад – роман Шеллі Джексон “Клаптикова дівчина”. Письменниця радикально змінює підхід до візуалізації свого гіперроману. В цьому вона, очевидно, спирається на попередній досвід: її перша робота була ілюстрованою книгою для дітей. Досвід візуалізації оповіді допоміг авторці “Клаптикової дівчини” якісно модернізувати гіперроман.

У “Клаптиковій дівчині” застосовано візуальну систему навігації текстом. Якщо в романах “Опівдні” та “Сад перемоги” читач рухався від одного текст-блоку до іншого, то в романі Ш. Джексон він може пересуватись текстом лише з однієї карти або схеми до іншої на одному рівні, а потім, обравши сюжетну лінію, переміщуватись на схему/карту глибшого рівня. Тобто цей твір є структурно багаторівневим, і перейти на інший рівень можна лише користуючись картою або схемою, яких у творі декілька. До цього слід додати і традиційні “ефекти” “клаптиковості”, ілюстрацій, колористики.

Отже, можна зробити висновок, що авторка, продумуючи свій гіперроман, збільшила роль візуального аспекту твору, чим поставила його у нове положення по відношенню до оповідної літератури.

Сучасні вчені переконані в тому, що майбутня інтерактивна література буде переважно візуальною, можливо навіть, побудованою на приййомах віртуальної реальності. Таке припущення провокує порівняння: коли аудіовізуальний ряд у творі переважає, твір нагадує комп'ютерні ігри-стратегії, де можна індивідуально обирати сюжети гри, героя, карту гри. Рух назустріч не випадково стає помітним, адже в гіпертекстуальній художній літературі, і це природно, підсилюється аудіовізуальний ряд, а в іграх-стратегіях зростає текстова компонента та її інтелектуальний рівень².

Така закономірність приводить до ширшого кола теоретичних проблем. Насамперед культурологічного змісту. Ще Йохан Гейзінга в книжці 1938 року "Homo Ludens" ставив питання про ігровий чинник культури та його наявність в сучасній культурі, "наскільки культура, в якій ми живемо, розвивається у формах гри?" [4, с. 220] Теза нідерландського вченого про гру як організуюче начало усієї культури людства стала невід'ємною константою культури постмодернізму, "відбилась не тільки в художній практиці цієї течії, а й в самій стилістиці філософування на цю тему" [3, с. 94]. З такого погляду, гіпертекст можна вважати одним з варіантів ігрового експериментування сучасної культури.

Це питання важливе і для теоретиків літератури. Воно пов'язане з проблемою визначення літератури і літературності. Практично кожна літературно-критична школа минулого століття зверталась до цього питання як ключового. Skorистаємося визначенням літератури англійського літературознавця Д. Лоджа: "Література – це відкрита категорія в тому сенсі, що теоретично в неї можна додати будь-який дискурс, проте тільки за умови, що він має щось спільне з таким дискурсом, який не може бути вилучений з цього поняття, щось таке, що вказує на художність тексту, або таке, що дає змогу прочитати цей текст як художній" [1, с. 23]. У випадку візуальної та аудіовізуальної літератури постає питання про межі літератури, про розрізнення літературного твору, хай гіпертекстуального, та гри. Межі ці, на наш погляд, достатньо хисткі. Вони потребують окремого вивчення і, напевно, часу для того, щоб простежити розвиток тих явищ, які розташовані на перетині гри та літератури. Спостереження представників гіпертекстової критики підтверджують це міркування. Проте романи М. Джойса, С. Моултропа, Ш. Джексон все ж цієї межі не переступають. Як пише Р. Коскімаа, "візуальні засоби лише наголошують текстову домінанту цих творів, а в цілому вони подібні до друкованої літератури" [12].

Повертаючись до проблеми автора, слід додати, що письменники, використовуючи всі засоби сучасної культури, перебувають сьогодні в авангарді її подальшого розвитку, сама проблема авторства, гостра та полемічна, все ж залишається в межах

² Сучасні ігри-стратегії розраховані і на дітей, і на дорослих гравців. У них використано історичний матеріал, наприклад, з історії Римської імперії або Другої світової війни, сюжети з різних міфологічних систем, історичні постаті минулого та сучасності. Ці ігри потребують деяких розумових зусиль та мають багато рівнів складності.

сучасної літературно-критичної проблематики, яка стосується будь-якого сучасного художнього твору.

1. Бандровська О. Творчість Девіда Лоджа і академічний контекст. Київ, 1998.
2. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996.
3. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1997.
4. Хейзинга, Йохан. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
5. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
6. Энттейн М. О виртуальной словесности // <http://www.russ.ru/journal/netcult/9Q-06-10/epstyn.htm>.
7. Бал М. Narratology: introduction to the Theory of Narrative. Toronto; Buffalo, 1997.
8. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
9. Chatman S. Discourse: Nonnarrated Stories // Essentials of the Theory of Fiction / Ed. by M. Hoffman; P. Murphy. Durham; London, 1988.
10. Jackson, Shelly. Patchwork girl. CD edition. Eastgate Systems, Inc., 1995.
11. Joyce, Michael. Afternoon, a story. CD edition. Eastgate Press, 3rd Ed., 1992.
12. Koskimaa, Raine. Visual Structuring of Hyperfiction Narratives // <http://www.eastgate.com/hypertext/Criticism.html>.
13. Moulthrop, Stuart. Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths // Hypermedia and Literary Studies / Ed. Paul Delany and George P. Landow. Cambridge, 1991.
14. Moulthrop, Stuart. Victory Garden. CD edition. Eastgate Systems Inc. 1995–2000.
15. Ryan M.-L. Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction // Poetics. Amsterdam, 1981. Vol. 10. № 6.

THE FIGURE OF THE AUTHOR IN HYPERFICTION

Kateryna Rietz-Rakul

Humboldt University, Berlin

The article deals with some questions relevant to the changes in the role and functions of the author in the narrative structure of the hypertext literature. The author, as the creator of a hypertext novel, partially redirects his functions to the reader. Primarily, it is reflected in the construction of the story's line and the choice of the route of reading which makes the reader both a co-author and a co-narrator.

Key words: narrative in hyperfiction, hypernovel, author, co-author, co-narrator.

УДК 821.161.2'06-32.09:821.113.5'06-31.09

ТВОРЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ. ВПЛИВИ НУРЛЯНДСЬКОГО РОМАНУ К. ГАМСУНА В ОПОВІДАННІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО “ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ”

Ірина Сабор

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: sabor_i@yahoo.com*

Стаття присвячена проблемі творення регіональної ідентичності за допомогою художнього тексту і подає аналіз спільних мотивів в новелі “Пан” К. Гамсуна та оповіданні “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського.

Мета статті – проаналізувати аргументи на користь тези про те, що художній твір впливає на творення ідентичності в соціологічному та філософському розуміннях цієї категорії; обґрунтувати твердження про те, що провідною ідеєю новели “Пан” К. Гамсуна та оповідання “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського є ідея творення регіональної ідентичності; вивчити спільні мотиви новели “Пан” К. Гамсуна та оповідання “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського на основі відомих досліджень обох текстів і запропонувати новий підхід до проблеми; дослідити думку про те, що ідея відтворити ідентичність Карпатського регіону в літературному творі могла виникнути під впливом основних тенденцій світової літератури того часу.

Ключові слова: ідентичність, культурна ідентичність, регіональна ідентичність, часопростір, регіональна література, регіональні літературні дослідження, нурляндські романи Кнута Гамсуна, Гуцульщина, Нурляндія (Північна Норвегія).

1.1. Література як формотворча категорія культурної ідентичності. Беззаперечним є факт, що література перебуває в діалектичному зв'язку із соціальними процесами. Можемо наводити безліч прикладів, коли літературні твори зумовили гучний резонанс у суспільстві, згадаймо хоча б роль творчості Ф. Ніцше в розвитку ідей індивідуалізму, або ж “Лоліти” В. Набокова в сексуальній революції, або суспільно-критичні драми Г. Ібсена в поступі фемінізму в Європі. Література як продукт соціуму описує суспільство, намагається виокремити і пояснити окремі явища та процеси, але, виконавши свою “стенографічну” функцію, вона переходить у творчий вимір, а тому відкриває нові площини суспільного простору, змінюючи соціум, стимулюючи розвиток процесу самоусвідомлення, спричиняючи еволюцію самототожності, – якщо висловлюватися точніше, формуючи ідентичність суспільства. В Е. Гідденса, одного з найвідоміших сучасних соціологів, які займалися проблемами ідентичності, читаємо, що ідентичність особи не можна ототожнювати з її поведінкою, ні з тим, як її сприймають інші, ідентичність – це “поступальний процес певного нарративу” [8]. Тобто Е. Гідденс вказує на те, що ідентичність – це не стала категорія, а насамперед *процес*, не певні вчинки, а зв'язки між ними, не набір подій, а логічна *розповідь*. З уваги на це

можемо впевнено сказати, що література відіграє одну з головних ролей у формуванні самототожності конкретного суб'єкта (а тому і конкретної спільноти, нації зокрема). Текст описує, але водночас і створює нове, текст не лише віддзеркалює суспільство, але й впливає на його уявлення про власну сутність. Соціал-антрополог Б. Андерсен у книжці “Уявні спільноти. Роздуми над джерелами та напрямками поширення націоналізму” зауважує: “Ті аспекти ідентичності, які кореняться у географії та історії [певної спільноти], дивним чином корелюють із жанром роману в літературі...”, який фіксує “уявлення нації про себе в часі та просторі” [6, с. 35]. Власне саме *простір* та *час* створюють вочевидь базовий контекст національної ідентичності, – ми будемо вживати радше термін “культурна ідентичність”, розуміючи під “культурою” феномен, який об'єднує усі функціональні сфери існування нації як спільноти, бо: “передусім і саме в культурі міститься вираження ідеї “спільності”, у всіх смислових відтінках цього терміна” [15, с. 175]. Через *часопростір* літературного твору формується часопростір нації – її культурна ідентичність у всіх підсистемах – від базової до найзагальнішої: від ідентичності гендеру, соціальної чи професійної групи до ідентичності регіону, і аж до власне культурної ідентичності нації.

У цьому контексті цікаво простежити роль літератури як системи національних літератур у їхніх взаємозв'язках та взаємовпливах у формуванні культурної ідентичності нації. У цій статті ми зосередимо увагу на творенні так званої регіональної ідентичності на прикладі творчості М. Коцюбинського та К. Гамсуна, а саме на впливах роману “Пан” в оповіданні “Тіні забутих предків”, обґрунтовуючи свій вибір тим, що, по-перше, український літературний процес на зламі ХІХ–ХХ ст. розвивався на схожому історичному тлі (в умовах колоніальної залежності), по-друге, в обох літературах: і в норвезькій, і в українській, в той час простежуються тенденції психологізму, а по-третє, у творчості саме цих авторів існує багато паралелей. Власне ці паралелі ми пояснюємо насамперед зацікавленістю М. Коцюбинського творчістю К. Гамсуна, яка певною мірою вплинула на світобачення українського новеліста і, отже, на український літературний процес та процес формування національної ідентичності – у розрізі появи текстів, які створювали регіональне обличчя України.

1.2. Регіональні літературні дослідження. Поняття “регіональності”, “локальності” завжди відіграло важливу роль у Норвегії. Передумови для цього культурного феномену частково містяться в специфіці норвезької географії (низька густина населення та чималі відстані між населеними пунктами спричинили формування строкатої регіональної диверсифікації), а з іншого боку – у специфічному норвезькому патріотизмі (навіть чи можна зустріти в світі інший такий народ, який би з таким же почуттям власної гідності та вартою подиву гордістю спілкувався б власним діалектом на державному рівні, або ж так високо цінував свою інакшість). Тому цілком закономірно, що після хвилі національного романтизму в літературі так званого періоду “побудови нації”, – коли автори концентрували свою увагу передусім на творенні “національного духу”, спільноти, на усвідомленні себе як норвежців, – література поступово занурюється в саме ядро нації та приходять до висновку, що досі “усвідомлення себе як норвежців” головню ототожнювалося із усвідомленням себе як мешканців Осло, а вся література

оберталася здебільшого навколо столичних тем (згадаймо хоча б так звані міські драми Ібсена), тоді як норвезьке суспільство своїм корінням виростає власне із регіональної різноманітності. З приходом у літературу реалістичного та психологічно-реалістичного напрямів (апологетами останнього якраз були і К. Гамсун, і М. Коцюбинський) норвезька регіональна література виходить на світовий рівень (і насамперед завдяки так званому нурляндським романам Кнута Гамсуна), а Норвегію починають сприймати як країну із різноманітною регіональною ідентичністю.

Регіональні літературні дослідження – досить нове явище в норвезькій літературознавчій практиці. Перші наукові праці, які фокусували увагу на локальних рисах літературних творів, з'явилися лише в 1950-х роках. Тому новим є і власне сам термін “локальна література”. У статті “В закапелку нашого серця. Деякі вступні зауваження про регіональні літературні дослідження” (1982) Н. М. Кнутсен, один із найвідоміших дослідників північнонорвезької літератури, дає дефініцію поняття “регіональна література”: “Регіональна література – це всі літературні твори чи їх частини, які так чи так пов'язані або асоціюються із конкретним регіоном” [14, с. 25], а також акцентує на важливості аналізу тексту в регіональних літературних дослідженнях. Він також подає цікаву класифікацію регіональної літератури – у формі концентричної системи кіл, ядром якої виступає так звана “внутрішня регіональна література” (коло 1), а оточують його кола “обсерваційної регіональної літератури” (твори авторів, які мешкають поза регіоном, але ґрунтовно його вивчили – коло 2), “зовнішньої регіональної літератури” (твори спекулятивного характеру, зображують регіон із погляду ззовні – коло 3) і твори (фрагменти тексту) нехудожнього стилю (коло 4) [14, с. 25–28].

Українські літературні дослідження, навпаки, віддавна змушені були зважати на реалію регіонального поділу ув літературі. Проте основою такого поділу були не конкретні особливості – етнічного чи географічного характеру, – а політична реальність, за якої Західна та Східна Україна перебували в складі різних держав. А тому регіональні дослідження літератури початку ХХ ст. розглядають не самототожність регіонів, а фактично два окремі літературні процеси. Про справді регіональні школи української літератури заговорили лише в 1990-х роках, виділяючи станіславську, житомирську та київську, які, за класифікацією Н. М. Кнутсена, представляють внутрішнє коло регіональної літератури. Однак, регіональну ідентичність як контекст використовувала ціла низка українських письменників початку ХХ століття, і М. Коцюбинський серед них чи не наймайстерніше відобразив Карпатський регіон.

1.3. Джерела регіонально-описової творчості К. Гамсуна та М. Коцюбинського. М. Коцюбинський читає К. Гамсуна. Кнуд Педерсен (згодом Кнут Гамсун) народився 1859 року в містечку Льом (що в центральній частині Норвегії), проте вже за чотири роки його родина переїхала до Північної Норвегії та оселилася на хуторі Гамсунд, що на островах Гамарей. У 1874–1879 роках неповнолітній К. Гамсун перебуває на службі в кількох містечках Нурляндії (так мовою оригіналу називають адміністративно-географічну одиницю, яка охоплює північні регіони Норвегії, розташовану переважно на островах, а також о. Шпіцберген) – Х'єррінгей, Боде, Бе тощо. Кнут Гамсун 1891 року повертається на Північ разом зі своєю дружиною Марією, і живуть вони в

маєтку “Скуггайм” (що дослівно означає “Лісовий дім”) на Гамарейських островах аж до 1917 року. Згодом у своїх творах він чи не завжди повертався до північнонорвезьких мотивів, а зокрема, цитата з твору “Пан” К. Гамсуна, як зазначають дослідники, переносить нас на хутір, де він провів своє дитинство: “Зі своєї хатини я бачив міради острівців, пагорбів та скель, вдалині блакитним маревом височіли гірські висоти, а за хатиною простягався ліс, ліс – велетень.” [9, с. 6]. Власне влучність передавання північнонорвезького духу, новизна і докладність у зображенні нурляндського побуту, спонукали норвежців охрестити письменника “співцем Нурляндії”, а дослідників його творчості – виділити в окреме явище низку його північнонорвезьких романів (“Пан” (1894), трилогія про Августа (1904, 1908, 1915), “Благодать землі” (1917), “Замкнене коло” (1933), “По зарослих стежках” (1947) та багато інших [16, с. 167].

Кнут Гамсун не був першим чи єдиним, хто переніс своїх літературних героїв на простори Північної Норвегії. У 1870-х роках свої нурляндські романи пише і досить популярний в тогочасних українських літературних колах Юнас Лі, а дослідник регіональної літератури Н. М. Кнутсен вказує також на окремі уривки, які можна віднести до північнонорвезької тематики, і в Ібсена [13, с. 24]. Попри те, К. Гамсун був і досі є єдиним, хто творив у так званому “серцевинному колі” регіональної літератури, за класифікацією Н. М. Кнутсена, оскільки він відтворював атмосферу Північної Норвегії не як замилуваний і в дечому байдужий спостерігач. Для К. Гамсуна ж Північна Норвегія була власним універсумом, власною ідентичністю.

У статті “Теолог у казковій країні” (вперше надрукована в тижневику *Morgenbladet*, 05.01.1910) [11, с. 175–176] К. Гамсун полемізує стосовно стереотипів навколо його рідної Нурляндії. Тут зокрема йдеться про те, що на той час жоден зі священників не мав бажання з власної волі проповідувати в Північній Норвегії; парохія десь, скажімо, на Лофотенських островах, сприймалася не як подарунок долі, а радше як Боже покарання, і своє перебування на таких парохіях священнослужителі пояснювали неугодною вищому духівництву й воліли якомога швидше спокутувати свою вину й повернутися із такого заслання. Проте Гамсун заперечує: “Околиці Трумсе – це казкова країна. Це країна казок, якою увесь світ приїздить милуватися. Та безперечно, але влітку, – хтось, либонь, мені закине. А я скажу – і влітку також. Адже ж Нурляндія залишається Нурляндією впродовж всього року, це лише світло й тепло не завжди однакові – раптом настає холодніша й темніша пора – і справді ж, дивовижна країна!”, і трохи далі автор пише: “В околиці Трумсе мешкають найкращі люди, люди, які чи не найбільш за всіх інших норвежців варті уваги та любові” [11, с. 175–176]. Кнут Гамсун засуджує тих, хто переконаний у меншовартості Північної Норвегії: “Єпископи, Державна рада й керівні службовці – усі в один голос заявляють, що околиці Трумсе – не місце для богослова. Там можна побути, перебути. Якийсь час. А потому за це отримати “компенсацію”, “відшкодування”, і отримати “звільнення” [11, с. 175–176].

Головна теза, котра чітко прочитується в цитованій вище статті, – це те, що К. Гамсун не лише переконаний у рівноправності рідного регіону серед інших областей Норвегії, а підносив його вище над іншими, повторюючись у своїй незадоволеності низьким статусом Північної Норвегії: “Там на сході – суцільна пиха й вихвалання, – от у цьому Схід Норвегії безперечно випереджає Північ” (лист до Марії, 1918) [10,

с. 57]. Власне в його полемічних статтях та листах чітко викладено позицію Гамсуна стосовно регіонального питання. Його романи ж передусім уже є наслідком такої позиції, її персоніфікацією, візуалізацією найдрібніших деталей північнонорвезького побуту, особливостей природи, мови, відмінностей у стилі життя та світогляду. “А яке літо в нас бува на Півночі!”, пише Гамсун у “Пані” [9, с. 6]. Через такі описи автор ніби окреслює так званий *простір* Нурляндії (географічний та простір ідей) і *час* (як категорія співвідношення із навколишнім), – і саме ці два виміри насамперед формують регіональну ідентичність (див. 1.1).

* * *

В українській літературі з північнонорвезькими романами К. Гамсуна – власне через чіткі наміри відобразити й розвинути ідентичність конкретного регіону – перегукується оповідання М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”. У листі до Михайла Мочульського 1905 року М. Коцюбинський пише: “Свій літературний смак я виробив під впливом європейської літератури. Слов’янські літератури мені менше подобаються. В останні часи я дуже захоплююся північними письменниками (Ібсен, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Юнас Лі, Від та інші)...” [4, с. 333]. А в листі до Володимира Гнатюка за 1904 рік читаємо: “Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любими – от як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Стріндберг, Метерлінк) – мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти“ [4, с. 333]. Напрошується твердження, що М. Коцюбинський повинен би був читати щонайменше декілька Гамсунових романів, а що північнонорвезька тематика – як визнають теперішні дослідники – заслуговує на першочергову увагу через довершеність саме північнонорвезьких романів автора, і саме їх першими переклали в Європі та в Росії – то український класик повинен би прочитати їх насамперед. Окрім того, спогади В. Чикаленка свідчать також і про те, що М. Коцюбинський читав твори Гамсуна не лише на початку своєї творчості, а й у той час, коли вже видавався його твір “Тіні забутих предків”: “Коцюбинський стояв за скандинавських письменників, якими якраз тоді [1912 рік] особливо цікавився. Раз у раз в його кімнаті, на столі чи на каналі я бачила розкритими то Гарборга, то Стріндберга, то Гамсуна...” [5, с. 221]. То ж дозволимо собі твердити, що попри увагу М. Коцюбинського не могло пройти цілісне та систематичне відтворення Північної Норвегії у творах одного з його улюблених письменників. Далі ж зауважмо, що світова популярність прийшла до К. Гамсуна ще на початку ХХ століття, і на той час ледве чи можна віднайти ще один твір такої величини як “Пан”, який би був настільки пройнятий ідеєю сутності конкретної місцевості, а тому ідея написати оповідання “Тіні забутих предків” могла певною мірою виникнути під впливом прочитання “Пана”. Утім, самотність оповідання М. Коцюбинського спонукає нас до порівняльного аналізу згаданих творів.

* * *

Чимало українських літературознавців різних часів (зокрема М. Рудницький, Е. Домбровська та А. Гурдуз) проводили типологічні паралелі поміж обома творами, наголошуючи на їхній подібності за структурою, темою та стилем. А платформу для типологічного аналізу головно вбачають у схожих історичних і літературних процесах в Україні та Норвегії на початку двадцятого століття [2, с. 40–44]. Проте усі вони за-

лишають поза увагою той факт, що саме зацікавленість М. Коцюбинського творчістю Кнута Гамсуна могла спонукати його звернутися до теми регіонального різноманіття й надихнула його на створення гімну Карпатській Україні. Утім ніде в українських компаративістських студіях не знаходимо тези про те, що власне яскраво виражена регіональна спрямованість найтісніше пов'язує роман "Пан" та оповідання "Тіні забутих предків".

Чи можна говорити про прямий вплив норвезького "Пана" на одне із найблисучіших оповідань М. Коцюбинського? Чи зможемо ми сказати, що український письменник запозичив підходи К. Гамсуна до подання цієї теми, після того, як проаналізуємо ті засоби, які письменники застосовували для відтворення ідентичності регіону, який вони оспівували? І врешті, чи було конструювання ідентичності конкретного регіону самоціллю обох письменників, коли вони писали ці твори?

М. Коцюбинський – на противагу К. Гамсунові – відтворював картину гуцульського життя як представник так званого "обсерваційного" кола регіональної літератури. Для уродженця Поділля сама атмосфера Карпатських гір була чужою, він змушений був вивчати її за книжками, розповідями та власними враженнями від перебування серед гуцулів. Є чимало згадок про те, що М. Коцюбинський студіював етнологічні праці про Карпатську Україну. Зокрема В. Гнатюк пише, що надіслав М. Коцюбинському декілька книжок про Карпати, серед них і "Етнічні збірки" та "Матеріали до гуцульської демонології" А. Онищука, "Гуцульські приповідки" І. Франка, 5-томник "Гуцульщина" В. Шухевича [3, с. 27]. Влітку 1911 року письменник подається до Криворівні, щоб власним досвідом вивчити карпатський побут. У спогадах про Михайла Коцюбинського В. Гнатюка читаємо, що письменник часто ходив у гори, збирав ягоди й трави, багато розмовляв з місцевими, спостерігав за обрядовими ритуалами на весіллях та похоронах. І лише, повернувшись із подорожі Карпатами, він почав працювати над оповіданням – "картинкою з гуцульського життя" восени 1911 року [1, с. 263–269] (Тут одразу звернімо увагу на ту різницю, яка існує поміж внутрішнім та обсерваційним колами регіональної літератури, а саме на той факт, що Гамсун розпочав писати роман "Пан" у Парижі, а більша частина тексту народилася в Ліллекхаммері, далеко від "казкової країни", а М. Коцюбинський писав "Тіні забутих предків" під впливом ще свіжих вражень від подорожі). Своє захоплення гуцулами і наміри написати твір про гуцулів М. Коцюбинський описує в листі до В. Гнатюка так: "Я... з головою пірнув у Гуцульщину, яка мене захопила. Який оригінальний цей край, який незвичайний казковий нарід" [1, с. 264]. Автор ставив перед собою мету витворити локальний контекст для фабули ще до початку власне написання твору і вибудовував розповідь, відтворюючи самотньо – регіональне, властиве тільки гуцулам світобачення, – формуючи в уяві читача їхню ідентичність.

1.4. Регіональна ідентичність у творах "Пан" та "Тіні забутих предків".

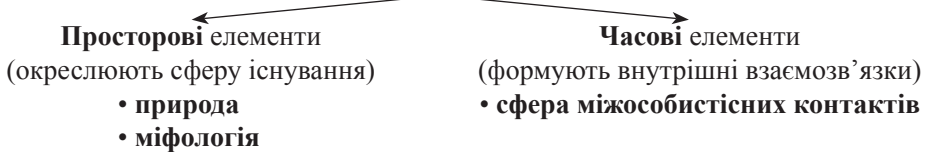
Професор П. Т. Андерсон у статті "Повторення як базовий принцип побудови "Пана" К. Гамсуна" відстежує дослідження цього твору в норвезькому літературознавстві, подаючи чи не найповніший виклад суджень дослідників стосовно головної теми роману "Пан". Насамперед він називає "великий потяг до *природи*" (А. Х. Вінснес), *протиставлення* між номадами, людьми, що живуть наодинці з природою та міським

людом“ (К. Ельстер), *еротику* (Віге і Неттум) [7, с. 184]. Слід також додати твердження Н. М. Кнутсена про те, що “характерною різницею між “Паном” та іншими творами К. Гамсуна є передовсім його *міфічність*“ [13, с. 28].

Схожу гаму тем підносить і М. Коцюбинський в оповіданні, що дає підстави говорити про цікаву подібність у розумінні поняття регіональної ідентичності в обох письменників. Якщо об’єднати всі перелічені теми в одну цілість, то можна прийти до певної системи символів, яка ґрунтується на хронотопному уявленні про ідентичність (а саме, уявленні про те, що простір і час є базовими формотворчими елементами конкретної спільноти за Б. Андерсоном). Таку систему можна схематично зобразити, скажімо, так:

РЕГІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ

(у творі “Пан“ К. Гамсуна та оповіданні “Тіні забутих предків“ М. Коцюбинського)



Ми проаналізуємо ці символи – знаки поняття “ідентичність” на прикладі творів “Пан” та “Тіні забутих предків” докладніше.

Природа. Формотворчими елементами ідентичності в творах, які розглядаємо, є насамперед зображення характерних особливостей ландшафту й кліматичних умов регіону. У “Пані” ці елементи відображено в таких мотивах, як білі ночі (“Білі ночі та тиха вода, і безмежні ліси. Ні шороху, ані звуку кроків по стежках, моє серце наповнене радістю, неначе од червоного вина” [9, с. 6]), полярне сяйво (“Я бачу напнуту тятіву світла на небі, чую плескіт човна у морі, полярне сяйво котиться північними просторами” [9, с. 6]), морозні серпневі ночі (“Перша морозна ніч. О дев’ятій заходить сонце. На землю опускається туманна темінь, поблискує кілька зірочок, а дві години потому вигулькує різець місяця” [9, с. 7]), ліс (“Монотонний гул і всі ці такі знайомі дерева й каменюки...” [9, с. 21]).

Інші акценти розставляє М. Коцюбинський у зображенні неповторності карпатської природи – а саме, фокусує увагу на описах *гір* (“З-за галузки смереки виглядали зажурені гори, напоєні сумом тіней од хмар, що все стирали біду усмішку царинок. Гори щохвилини міняли свій настрій: коли сміялась царинка, хмурився ліс” [5, с. 143]), *річок* (“А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу...” [5, с. 149]), *лісів* (“Мряка знизилась і укутала ліс, а він став легкий і сивий, як привид...” [5, с. 162]) та *полонин* (“Полонина починала своє життя живим неугасимим вогнем, що мав її боронити від усього лихого...” [5, с. 155]).

Проте, окрім оспівування особливостей природи того чи того краю, у “Пані” та “Тінях забутих предків” прочитуємо також ідею абсолютного єднання людини з природою. Досить подати два уривки: “Його дихання в одно зливалось із диханням гір, і гордість обняла Іванову душу...” [5, с. 153], і водночас у “Пані”: “Небо було повсюди

відкритим та чистим, я вдивлявся в це ясне море, і мене охоплювало почуття, ніби я лицем до лица припадав до підніжжя Всесвіту, і що моє серце начебто б'ється разом зі всім світом, і що тут мій дім." [9, с. 17]. Кнут Гамсун сам зауважував, що бачить "душу Руссо" в Глані, схожі судження були й у Коцюбинського стосовно свого головного героя Іванка. "Уяви собі Північну Норвегію, Лапландію, навколо плетиво таємниць, забобонів, промені сонця, яке ніколи не заходить, уяви собі Ж.-Ж. Руссо серед цих просторів, який знайомиться із нурляндським дівчам, – ось про що моя книга," – пише К. Гамсун до Альберта Лянгена 1894 року [12, с. 342]. І відразу запрошується інша цитата: "Гуцул здоровий – як карпатське повітря, легкий – як потічок." [3, с. 31]. Єдність з природою – як основна передумова душевної гармонії – є тією рисою, яку обидва письменники вважають характерною для мешканців того краю, який кожен з них оспівує. Локальна ідентичність Карпат та Нурляндії у їхньому розумінні ґрунтується не лишень на географічній відокремленості від інших регіонів, не лишень на самотності природи, а й на тому, як вона позначається на вдачі та побуті гуцулів і північних норвежців. Обидва твори, однак, схожі тільки самою ідеєю єднання з природою, стиль та підходи в обох письменників абсолютно різні.

Міфологія. Обидва письменники звертаються до міфології, вони яскравіше підкреслюють самотність краю. Проте відразу ж помітні відмінності в підході до внесення містичних мотивів у фабулу. М. Коцюбинський будує своє оповідання на ідеї про те, що щоденні будні гуцулів воедино зрослися із їхніми уявленнями про сили природи і забобонами. Вони не бачать різниці поміж раціональним та ірраціональним, міф і реальність співіснують в одній площині, перше пояснює друге і навпаки. А тому міфічні істоти в "Тінях забутих предків" символізують злі сили природи (Іванко зустрічає чугайстра, нявку, щезника), з якими головний герой постійно бореться і жертвою яких врешті-решт стає наприкінці твору.

У "Пані" ж містичні мотиви з'являються переважно для того, щоб підкреслити почуття Глана. Міф про Дидерика та Іселіну, як і міф про Пана, подані в творі як паралельні історії (залишаємо осторонь той факт, що ці міфи давньоримські, а не скандинавські). Глан виступає, радше, спостерігачем, а не учасником, він "читає" ці міфи, щоб зрозуміти себе самого, але він не живе з міфами одним життям, він сам творить свою реальність та свій метафізичний світ, а не піддається вищим силам. У цьому мабуть, ще одна відмінність у розумінні ролі ірраціонального в уявленні про себе: герой М. Коцюбинського розчиняється у навколишньому світі й черпає силу для життя, а Гамсун зображає сильну особистість, яка єдина з природою, і водночас намагається бути сильнішою за неї.

Міжособистісні контакти. І К. Гамсун, і М. Коцюбинський наголошують на самотності зображуваних народів. У першому розділі "Пана" читаємо: "І ті люди, яких я спіткав, були якимись іншими, якоїсь іншої вдачі, аніж ті, яких я знав раніше..." [9, с. 6]. У М. Коцюбинського чітко висловлювання стосовно неповторності гуцулів читаємо в його листі до В. Чикаленка від 22-го червня 1911: "Вони (гуцули) – це прадавні номади, які так тісно пов'язали своє життя із худобою, що творять із нею одну роди-

ну” [4]. Проте обидва письменники, які передовсім виступали за глибокий психологізм у зображенні людини, не зупиняються на цьому й відкривають світ гуцула/північного норвежця в його багатогранних площинах через міжособистісні контакти, – починаючи від відтворення буденних клопотів до романтичних стосунків. Поза сумнівом, що саме кохання (або тему еротики) чимало дослідників називають однією з головних тем обох літературних шедеврів. Окрім того, справедливо було б зауважити, що крізь призму “регіональної” спрямованості творів, яка пронизує усі мотиви “Пана” і “Тіней забутих предків”, відносини між людьми також творять часточку самотності спільноти, до якої вони належать. У М. Коцюбинського читаємо: “...все було так просто, природно, відколи світ світом, що жадна нечиста думка не засмітила їй серця” [5, с. 150]. Очевидно, що чистоту помислів автор виводить із єдності Іванка та Марічки з природою, яка також є “простою” і “природною”.

1.5. Регіон і текст. Підсумки. Білоруський письменник Максим Багдановіч стверджує, що саме оповідання М. Коцюбинського спричинилося до того, що багато хто вперше відкрив для себе Карпатську Україну та почав захоплюватися її народом: “Цей дикий і пісенний край не один раз намагалися зобразити, проте ніхто не зробив цього із такою майстерною довершеністю, як український письменник М. Коцюбинський” [3, с. 36]. Отож, Михайло Коцюбинський досягнув своєї мети – він став “співавтором” карпатської ідентичності, адже чималою мірою саме з його оповіданням у нас асоціюється Карпатський регіон у літературі. Того ж домігся і К. Гамсун у своєму романі, прагнучи відкрити світові самотність Північної Норвегії: “Я б так хотів зараз жити десь в селі, у теплому закутку, тішитися дружиною та дитинчам, садити картоплю й годувати корову. Ти мене зрозумієш, коли прочитаєш моя останню книжку про сили природи, в якій вирує містичний настрій та ніжна лірика”, – пише видатний норвежець [12, с. 342].

Безумовно, існувало безліч об’єктивних причин на те, щоб “регіональне” знайшло своє вираження в літературі того часу – і в Україні, і в Норвегії, адже тодішній розквіт психологічного нарративу ввів у літературу індивідуально-суб’єктивний погляд на людину, на її життя та побут, а водночас і на людину як на представника насамперед конкретної локальної спільноти, а не нації загалом. Зіставлення фактів, висвітлених у цій статті, дає підстави твердити, що поява в українській літературі твору, який фокусувався на унікальності окремого регіону, хоч і крокує в ногу із загальними тенденціями світової літератури, – а саме літератури норвезької, яка першою проголосила модерністське гасло важливості регіонального багатоманіття, – проте є цілком самотнім явищем, яке спирається на багаті традиції національної літератури й унікальний талант М. Коцюбинського.

-
1. Гнатюк М. Зі спогадів про М. Коцюбинського // Спогади про Михайла Коцюбинського. К., 1962.
 2. Гурдуз А. Повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” і роман К. Гамсуна “Пан” у порівняльно-типологічному висвітленні” // Слово і час. 2003. №11.
 3. Калениченко Н. Л. М. Коцюбинський. Літературний портрет. К., 1984.
 4. Коцюбинський М. Листи // Коцюбинський, М. Твори: У 7 т. К., 1961. Т. 5.
 5. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Там само. Т. 3.
 6. Andersen B. Forestilte felleskap. Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning. Oslo, 1996.
 7. Andersen P. T. Fra Petter

Dass til Jan Kjørstad. Studier i diktekunst og komposisjon. Oslo, 1997. 8. *Giddens A.* Modernity and Self Identity. Stanford; California, 1991. 9. *Hamsun K.* Pan. Av løytnant Glahns papirer. Oslo, 1954. 10. Hamsuns brev til Maria. Oslo, 1960. 11. Hamsuns polemiske skrifter. I utvalg ved Gunvald Hermundstad. Oslo, 1998. 12. Knut Hamsuns brev. Oslo, 1958. 13. *Knutsen Nils Magne.* Norske forfattere i nærlys. Hamsun. Oslo, 1975. 14. *Knutsen Nils Magne.* Lokallitteratur i Norge – Heime best? / Red. Tor Lian. Oslo, 1954. 15. The Identity in Question. / Edit. by J. Rajchman. // E. Balibar. Culture and Identity (Working Notes). Routledge; New York and London, 1995. 16. *Thorheim K., Grepstad O.* Hamsun i Æventyrland. Norlandsliv og diktning. Oslo, 1995.

**CREATING REGIONAL IDENTITY.
THE INFLUENCE OF NORDLAND'S NOVELS
BY K. HAMSUN ON M. KOTSIUBYNSKYI'S SHORT STORY "SHADOWS
OF FORGOTTEN ANCESTORS"**

Iryna Sabor

The Ivan Franko National University in Lviv

The purpose of the paper is as follows: 1) to trace arguments to support the statement that literary texts influence the shaping of identity in a way that sociology and philosophy treat this notion; 2) to reveal the creation of regional identity as a background idea behind the novel "Pan" by K. Hamsun and the short story "Shadows of Forgotten Ancestors" by M. Kotsiubynskyi; 3) to examine common features shared by "Pan" by K. Hamsun and the short story "Shadows of Forgotten Ancestors" by M. Kotsiubynskyi through a review and analysis of the previous studies on both texts as well as by offering a new approach; 4) to suggest and support with arguments the opinion that the idea to reveal the Carpathian identity in a literary text could have been influenced by the main streams in the world literature of that time.

Key words: identity, cultural identity, regional identity, chronotope, regional (local) literature, regional literature research, Norland's novels by Knut Hamsun, Hutsulshchyna, Norland (Northern Norway).

УДК 821.152.1“18/19”.09 Д. Джойс

“ПОМИНКИ ФІННЕГАНОВІ” ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА: КАТЕГОРІЯ ВІДКРИТОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

Ірина Сенчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Останній твір ірландського письменника Джеймса Джойса (1882–1941), “Поминки Фіннеганові”, ставши джерелом насаги для молодих літераторів, спровокував появу нових підходів до вивчення літератури, нових літературних теорій та концепцій. Розробляючи поетику “відкритого твору”, Умберто Еко називає “Поминки Фіннеганові” одним з найкращих зразків відкритого твору в світовій літературі. Категорією відкритості, як побачимо, визначається тут не лише фінал (як у більшості письменників-модерністів), “Поминки Фіннеганові” – це відкритий твір, в якому є декілька перспектив одночасно, нескінченна кількість смислів, в яких може бути прочитаний твір. Поетика “Поминок Фіннеганових” – це поетика “твору-універсуму”.

Ключові слова: “відкритий твір”, “відкритий” фінал, семіотична гібридизація, “твір-універсум”, аллюзія.

Проблема “відкритості” широко дискутується в сучасній науці про літературу, зокрема окреслюється поняття “відкритого твору” (У. Еко) та асоційовані з ним ключові поняття естетики постмодернізму – “інтертекстуальність” та “інтертекстуальний діалог” (“співприсутність в одному тексті двох або більше інших текстів” (Ж. Женетт), тобто текст тлумачиться, як “втілення багатьох інших текстів, нескінченних кодів, що присутні в ньому на різних рівнях” (Р. Барт), як “перехрещення в ньому інших текстів” (Ю. Крістева)); “текст-палімпсест” (текст, який інтерпретується, як такий, що пишеться поверх інших текстів, які виявляються крізь його семантику); “інтерпретація” та “гіперінтерпретація” (як результат багатозначності текстового повідомлення); а також поняття “вторинна мова” (як метамова, що накладається на мову первинну, розщеплюючи її значення і фіксуючи неоднозначність мовної системи (Р. Барт)) та “множинна мова”, які й є тими механізмами, що забезпечують відкритість літературного твору. Найпоследовніше ідею “відкритості” твору мистецтва обґрунтовано в працях італійського теоретика-семіотика, культуролога і письменника Умберто Еко (“Відкритий твір”(1962), “Роль читача”(1979)). Саме У. Еко, стверджуючи ідею множинності та полісемії в мистецтві, вводить і окреслює на основі поетики Джойса поняття “твору в русі” (термін запозичений у Джойса: перші частини його “Поминок” з’явилися саме з такою назвою – “*Work in Progress*”) або “відкритого твору”, для якого неможливе однозначне й остаточне його прочитання. Саме така ситуація, на думку У. Еко, характеризує “Поминки Фіннеганові” Джеймса Джойса, тому варто розглянути їх у контексті окресленої проблеми.

Категорія відкритості в творчості Джеймса Джойса (1882–1941), як і більшості письменників-модерністів, реалізується передусім на рівні закінчення твору. Власне проблема фіналу, який є одним із найважливіших елементів структурної організації твору, набуває якісно нового осмислення в романі ХХ століття. Втрачаючи традиційну оформленість і дидактизм, фінал ніби звільнюється від функції відмежування твору від життя і є початком нового етапу сюжетного руху, відкритості романного світу, тобто маємо початок замість кінця. “Відкритий” фінал, започаткований в літературі американським письменником кінця ХІХ століття Г. Джеймсом, стає однією з найважливіших рис поетики модерністичного роману ХХ століття загалом (В. Вулф, Д. Г. Лоуренс), і творів Джойса зокрема. Однак, слід зазначити, що природа відкритості фіналу якісно змінюється у кожному з наступних романів Джеймса Джойса. Відкритим є закінчення “Портрета митця замолоду” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), в якому із найяскравіших спогадів дитинства, отрочтва та юності складається картина внутрішнього світу Стівена Дедалуса, портрет душі й духу митця. Школа і перше несправедливе покарання, різдвяний обід і перше розчарування у дорослому житті, перше пізнання чуттєвих насолод і страх гріхопадіння, спроба самовизначення в релігії і перші сумніви та втрата віри, внутрішній розлад із самим собою й перше усвідомлення свого покликання бути митцем і зреалізувати свої внутрішні потенціали. Проте це не кінець історії Стівена, навпаки, це початок нового етапу його внутрішнього руху, це ворота в нове життя, новий світ: *“Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. Old father, old artificer, – звертається Стівен до міфічного митця давнини Дедала, – stand me now and ever in good stead”* [6, с. 441].

Зовсім несхожим на фінал класичного роману, де на всі запитання одержано відповіді, всі кінці сходяться з кінцями, і всі сюжетні лінії вибудовуються в гармонійну картину, є закінчення і наступного Джойсового твору, а саме його роману “Улісс” (*Ulysses*, 1922), який вважають центральним у творчості письменника; твору, який докорінно змінив увесь хід розвитку літератури ХХ століття. Багато питань, однак, тут залишаються без відповіді, починаючи від жартівливого: хто такий Макінтош?, і закінчуючи першим і центральним питанням роману: що ж таке синівство і батьківство? що пов’язує батька і сина? Саме в пошуках “духовного” батька здійснює свою “одиссею” сторінками “Улісса” Стівен Дедалус, уже знайомий читачам із попереднього роману. Його пошук – це радше пошук себе самого, своєї зрілості, тому він і йде у ніч сам, один вирушає назустріч новому дневі, щоб у мільйонний раз пізнати неподільність досвіду... Відкритість романного закінчення в долі ж Одисея ХХ століття, яким постає перед читачем рекламний агент, хрещений єврей Леопольд Блум, передвіщає повернення домашнього затишку, гармонії у родинних стосунках, якої він так прагне. Утім, можливо, цей новий день буде і таким самим, як уже прожитий, сповненим сумнівів та болісних очікувань. Тоді відкритий фінал стверджує тут скоріше повернення, аніж рух вперед, аніж початок нового життєвого етапу. В його випадку все залежатиме від Моллі, саме їй надане право сказати останнє слово. Її жіноче “Так”, з якого все починається і яким усе закінчується, стверджує продовження життя, завтра буде новий день, з яким повториться знову і чудо духовного народження Стівена, Блума, Моллі та решти героїв роману.

Однак щодо останнього твору Джойса, його “Поминок Фіннеганові” (*Finnegans Wake*, 1939), який мав великий вплив на подальші покоління письменників, зокрема постмодерністів, то природа відкритості закінчення тут якісно інша порівняно із письменниками-модерністами загалом, і з попередніми творами класика. Закінчується твір реченням, що уривається посередині: “*A way a lone a last a loved a long the*” [7; 628], продовження якого міститься на першій сторінці “Поминок”: “*riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus off of recirculation back to Howth Castle and Environs*” [7, с. 3]. Таке закінчення глибоко символічне, для авторського задуму тут важливе і зміст речення, і його структура: Джойс вибудовує текст “Поминок” так, що розірваний початок і кінець речення, поєднавшись, утворюють замкнене коло буття, кінець замикається на початку, початок замикає кінець, відповідно кінець тут містить ідею початку не чогось іншого, чогось нового, як у письменників-модерністів, а того, що вже було. У такий спосіб Джойс, можливо, хоче сказати, що його твір – самодостатній, для нього не існує ані позиції автора, ані мови чи стилю, які домінують, ані вибраного переживання або тілесного образу; єдина реальність для нього – це реальність його самого, яка реальніша за саму реальність. Те, що потрібне для розуміння “Поминок”, – вже міститься тут; те, що можна сказати про цю книгу, вона вже передбачає. Таку структурну організацію можна окреслити як відсутність і початку, і кінця (перед нами ніби “книга-коло”), тоді можливо стає ситуація, яка допускає початок читання з будь-якої сторінки. Таке припущення має право на існування, але воно не до кінця обгрунтоване, якщо взяти до уваги той факт, що Джойс свідомо поділив текст “Поминок” на чотири великі книги, які своєю чергою розпадаються на окремі глави, і мають сприйматися, за задумом автора, саме в такій послідовності. Хоча така ситуація все ж можлива, але в межах окремих поділів тексту, де мовні одиниці групуються вільніше. Якщо ж припустити, що “Поминок” Джойс створював для читача-літературознавця, який має не читати, а аналітично вивчати їх, зважаючи на основні принципи їхньої організації, тоді така відкритість романного закінчення, яка приводить до зчеплення меж твору, вказує для такого читача лише на те, що той факт, що він [читач] дістався останньої сторінки “Поминок” аж ніяк не вичерпує процесу його дослідження твору, оскільки, це було лише одне з можливо нескінченних прочитань цієї книги, і з останнім реченням він [читач] має повернутися до початкової точки і розпочати своє “сходження” сторінками “Поминок” заново. Цей процес може тривати роками, і тут згадуються слова Джойса: “Я вимагаю від читача, щоб він присвятив мені усе своє життя”.

Однак дослідження поетики Джойса, починаючи з його “Портрета митця замолоду” і закінчуючи “Поминками Фіннеганові”, дає підстави говорити про той факт, що змінюється не лише **природа відкритості** (в цьому випадку “відкритого фіналу”) порівняно з письменниками-модерністами, розширюються **межі відкритості**, яка визначає в цьому випадку й образну систему, і часо-простір, що стверджує тут можливість свого вільного розвитку: пласти минулого, теперішнього і майбутнього можуть суміщатися або перетинатися, оповідь може переноситися з одного просторового кола в інше. Прагнення Джойса відобразити в одиничному загальному, позаісторичному в “Уліссі” перетворюють Дублін на фантастичні простори Середземного моря, поєднуючи

реальність в наш час із часом міфічним і дає змогу бачити в дублінському рекламному агентові Леопольдові Блумові величного героя давнини мудрого Одиссея. У “Поминках” Джойс йде ще далі, світ, у який занурюється тут читач, зовсім несхожий не тільки на світ романів В. Вулф чи Д. Г. Лоуренса, але й “Улісса”. “Це схоже на те, ніби вас занурюють у світ темряви, – читаємо в А. Старцева. Однак там все ж таки є світло, ваші очі мають лише звикнути. Перед нами окреслюються форми дерев, кущі, знайомі рослини, чорні обриси пагорба, простір рівнини, річка, хмара у височині. Блискавка запалюється, веселка з’являється і гасне. Ось місто, населене живими людьми, будинки і церкви; ось місто мертвих – кургани й усипальниці – обидва живуть повним життям. Ми бачимо тіні гігантів, ангелів вгорі та на землі, привітно освітлений будинок і дітей, що граються перед ним. Утім слід бути уважним, це світ дивних переходів. Ангели, котрих ми бачили, можуть забавлятися перетворюючись на дітей; діти, гру яких ми спостерігаємо, можуть видавати себе раптом за ангелів. Каміння та пні – за людей. Ніхто і ніщо не утримує надовго своїх розмірів або свого віку. Ми чуємо голоси згори, знизу, зі всіх боків – голоси дорослих, голоси дітей за уроками або за грою, нав’язливе бурмотіння старих, щебетання птахів... Тут немає горизонту, який показував би нам, наскільки велике місце дії. Темний фон, на якому рухаються предмети, може бути чорними лаштунками або означати відсутність будь-якого простору... Час дії це – час початку речей, або цієї миті, або коли завгодно, або все разом... Відбувається щось важливе. Відбувається все, і все одночасно. Переселення народів, війни племен, міста створюються і знову руйнуються... Дійових персонажів небагато, але певною мірою це всі, хто коли-небудь існував або міг існувати” [2, с. 60–61].

Центральними персонажами “Поминок” Джойс робить батька, матір та трьох дітей: Гамфрі Чімдена Ієрвікера, його дружину Анну Лівію, двох братів-близнюків Шема і Шона та дочку Ізабеллу, але вони виступають у творі ще й під десятками інших імен, чи то легендарних, чи то історичних постатей. Подеколи навіть важко чітко визначити, ким вони є цієї конкретної миті, і загалом, чи реальні вони, оскільки ці герої не мають сталих характеристик, вони навіть можуть мінятися місцями або зливатися; факт, що саме вказує на відкритий характер образної системи “Поминок”, і який Джойс окреслює вже в тексті твору: “...every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time” [7, с. 118]. І тоді дублінський корчмар Ієрвікер, втілюючи чоловіче начало, постає перед читачем в іпостасі Фінна, Адама, Авраама, Ісака, Ноя, святого Патріка, Свіфта, бога Тора, Наполеона, і загалом будь-яким чоловічим образом, його ж ініціали *H.C.E.* можна розшифрувати як *Here Comes Everybody*, Усякий, Будь-хто. Дружина його, Анна Лівія, – це Єва, Ізольда, Сара, річка Ліффі... Їхні сини: дивак і меланхолік Шем і прагматик Шон – Каїн і Авель, Люципер і архангел Мисаїл, Касій і Брут, герцог Веллінгтон і Наполеон. Шем – в чомусь Стівен, сам Джойс, можливо, він – письменник, врівноважений сангвінік Шон – скоріше надія сім’ї Малліган (“Улісс”), він їздив до Америки і заробив там багато грошей. Вони ж – і фантастичні істоти Мукс і Грайпс, а в одному з епізодів – просто білизна, що сохне на дереві, приходять пралі й знімають її. Персонажі твору, його дія, типові ситуації чи події, не закріплені ні в часі, ні в просторі. Джойс ніби звільняє хронотоп, “відкриває” його можливості. Дія, за бажанням

письменника, може відбуватися де завгодно: Фенікс-парк може перетворитися на поле битви біля Ватерлоо або в райський сад. Ніяк не закріплена дія і в часі, вона ніби позачасова, вміщаючи в собі усі миті, усі події, минулі, теперішні й майбутні. Джойс ніби вмістив у свій твір увесь світ.

Нечитабельність – один з докорів, який висувають Джойсові у зв'язку з його “Поминками Фіннеганові”, але, можливо, ця книжка нечитабельна тому, що її можна прочитати в багатьох значеннях, так само, як “в багатьох значеннях можна визначити універсум, образом якого є книжка” [5, с. 359]. На думку У. Еко, “Поминки Фіннеганові” Джеймса Джойса – це один із найкращих зразків “відкритого твору” в світовій літературі, який, як і музичні композиції К. Штокгаузена, Л. Беріо, А. Пусьсора чи П. Булеза, “не є закінченим і з'ясованим повідомленням, він не вкладається в однозначно організовану форму, але містить можливість різних тлумачень, яка надається ініціативі інтерпретатора” [4, с. 26]. Це твір відкритий, де одночасно є, як він пише, “декілька різних порядків. Кожний порядок залежить від нашого вибору” [5, с. 357]. Тобто це твір, де одночасно існує декілька рівнів значень, декілька симультанних прочитань; і лише від кожного конкретного читача залежить, в якому річищі буде прочитано твір, який з рівнів тексту стане видимим, саме конкретний читач відповідно до індивідуальної детермінованості відкриває одне з прочитань “Поминок”, і, що цікаво, вже наперед передбачене самим твором.

Сам Джеймс Джойс визначає свій твір, як *“prepronominal funferal, engraved and retouched and edgewiped and puddenpadded, very like a whale's egg farced with pemmican, as were it sentenced to be nuzzled over a full trillion times for ever and night till his noddle sink or swim by that ideal reader suffering from an ideal insomnia”* [7, с. 120]; як працю з *“doublecrossing twofold truths and devising tingling tail-words”* [7, с. 288]; де майже кожне слово містить двозначність, схрещення значень, або натяк на двозначність. Тому й виникає сумнів щодо значення і цілого, і кожної фрази цього цілого, і кожного слова в кожній фразі. Така ситуація принципової неоднозначності художнього повідомлення, що характеризує “Поминки”, несе в собі відкритість твору, залучаючи читача до співтворення. Однак навіть “ідеальний читач”, який страждає на “ідеальне безсоння” має зважати на те, що “Поминки” треба осягати поступово; одночасне ж виявлення усіх значень немислиме, і в практичному плані, і в теоретичному. Як слушно зауважив У. Еко, поетика “Поминок” – це “поетика твору-універсуму, в якому вимір “час” існує так само, як три просторові виміри, і визначає нову щільність твору. Слід звернути увагу на те, що мова йде не про “час читання” і не про “оповідний час” (з усіма його відмінностями між часом зав'язки, часом дії, часом реальним і часом психологічним). Тут час служить тому, щоб з його допомогою відбувалися послідовні перерхитування, які й визначають зміни вигляду твору, це час, який утручається, щоб змінити твір, час еволюції, як подорож твору від вигляду А до вигляду В і далі, до того ж кінцевої точки, яка закінчує всі можливості, не можна віднайти” [5, с. 362]. Тобто, будучи здатними творити різні прочитання-інтерпретації, “Поминки”, однак, не вичерпують їх до кінця. Читач, щоправда, не зобов'язаний розпізнати і витлумачити абсолютно усі двозначності чи алюзії. Це не під силу, можливо, і самому авторові, який, насправді, створив універсальну машину смислів; але, як і будь-яке творіння, що часто перевершує свого

творця, або часто в процесі апробації виявляє абсолютно нові якості, яких й автор не передбачав, або не закладав першочергово, “Поминки” вийшли за межі контролю Джойса. І сам він у процесі читання міг віднайти асоціації чи натяки, яких не вкладав у твір, коли його писав, але які виявилися випадково, як результат прихованого потенціалу тих нових комбінацій слів і звуків, котрі сконструював Джойс. (І це, мабуть, аж ніяк не суперечило задумові письменника.) “Поминки” не мають фіксованого змісту, кількість і якість значень в кожному конкретному випадку необмежена. І ця гра, яку веде Джойс, нагадує гру в кубики, які можна складати то в одному порядку, то в іншому, і завжди виходить якась картинка.

Постійна двозначність або множинність смислів, яка і робить твір відкритим, – одна з найхарактерніших рис стилю Джойса. Двозначне або багатозначне тут все, починаючи із заголовка – **“Finnegans Wake”**: англійське *“wake”* як іменник означає *“поминки”*, але воно може бути і дієсловом, яке означає *“пробуджуватися, поставати до життя, воскресати”*; крім того, автор опускає в назві *“Finnegan’s Wake”* апостроф, так присвійність замінюється множиною. Що ж до *“Finnegans”*, то його можна прочитати, як *“fin negans”* – “кінець (франц.) заперечний (лат.)”, тобто заперечення кінця, або, як *“Finn again”*, тобто *“Фінн знову”*. (Цей вигук ми читаємо в кінці твору, на останній сторінці: *“End here. Us then. Finn, again!”* [7, с. 628]. Однак за ним йде ще фраза без кінця, яка творить одне ціле з фразою без початку, що відкриває книжку.) Отже, назву можна було б перекласти не лише, як *“Поминки Фіннеганові”*, але й – *“Фінне, знову постань/пробудися”* або *“Фінни пробуджуються/постояють/воскресають”*, вона стає багатозначною і узагальненою. Як буде прочитано заголовок, а разом з ним і всю книжку, залежить лише від читача, але вибір в процесі читання “Поминок” одного із запропонованих варіантів прочитання аж ніяк не применшує чи знижує загальну множинність смислів. Схрещення значень можна простежити і в таких прикладах, взятих із твору: наприклад, *“penisolate war”* [7, с. 3], яку веде Сер Трістрам, містить в собі *“pen isolate war”* (“війну ізольованого пера”) і *“peninsular war”* (“півострівну війну”). Перше стосується Шема, котрий за деякими відомостями, займається письменницькою діяльністю, друге нагадує про протистояння герцога Веллінгтона і Наполеона. Декілька алюзій містить в собі і вигук *“O foenix culprit!”* [7, с. 23] (далі в тексті – *“finixed coulpure”* [7, с. 311]), що може сприйматися і як “злочинний фенікс”, і як *“felix culpa”*, що в перекладі з латини означає “щаслива провина” і містить посилання на трактат Августина “Про любов до Бога” [5, с. 364]. Відповідно в цьому вигуку можна простежити натяк на падіння Н.С.Е. в парку Фенікс, щасливого, як і падіння Адама, з яким в якийсь момент ототожнюється Ієрвікер, оскільки воно дає змогу початися історії (але тут не покути гріха, а “Поминок Фіннеганових”), історії циклічної, яка постійно оновлюється, як фенікс. Ще одним типовим прикладом схрещення алюзій є визначення “Поминок” як *“Jungfraud Messongebook”*. Тут перед нами ціла низка посилань: *Jungfrau, Jung, Freud, fraud, message* (діва, Юнг, Фройд, обман, повідомлення).

Отже, відкритість “Поминок” досягається і тим, що кожне слово, словосполучення чи речення тут не лише творять разом з іншими цілісну тканину тексту, а й незалежно від решти одиниць мови, несуть самостійну смислову навантагу. Техніку Джойса в “Поминках” часто порівнюють з кельтськими малюнками, що містяться в

знаменитій “Книзі з Келлса”. Якщо подивитись на її орнамент через збільшувальне скло, то можна побачити, що він складається з найменших різнокольорових сплетінь та візерунків, так що на одному квадратному сантиметрі їх вміщається сто, сто п’ятдесят, а, можливо, і більше [1, с. 131]. Так і в Джойса: одне слово вміщає в себе багато значень, які, переплітаючись, поєднуються у ньому, перетворюючи слово на багатозначне повідомлення. За таких обставин змінюється функція мови, яка не означає, а окреслює, викликає асоціації, дає волю фантазії, запрошує до співучасті.

Джойс свідомо будує свій твір за принципами відкритості й двозначності, де рухомим стає саме слово, що може бути взятим “*in any order desired... unconnected, principial, medial or final*” (“в будь-якому порядку... беззв’язному, висхідному, середньому або кінцевому”) [7, с. 121] і в кожний конкретний момент може поєднувати в собі скільки завгодно значень або ж навпаки розщеплювати будь-яке одне значення до його повного стирання; воно є тут “*as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons*” [7, с. 120]. Джойс досягає полісемантизму різноманітними натяками – фонетичними, етимологічними та іншими. Дещо змінюючи слово, додаючи або забираючи букву, склад і так деформуючи звучання або зоровий образ слова, він викликав несподівані асоціації, що мали вже інше значення, за повного або часткового збереження старого. (Лише таке слово могло виразити позачасову і позапросторову або багаточасову і багатопросторову композицію твору, вмістити в собі всі ті асоціації, з яких був сплетений світ “Поминок”.) Повторюючи цю операцію ще раз і ще раз, доки словесна конструкція не ставала багатоплановою, Джойс досягав поліфонічності оповіді. В епізоді “Анна Лівія Плюрабель” оповідь є одночасно і розмовою двох праль, які змальовують Анну Лівію як пустотливу дитину, кокетливу дівчину, привабливу жінку, і справжньою історією стосунків Анни Лівії та Ієрвікера, і хронікою дублінського життя 1904 року, що містить численні назви вулиць. А все це разом представляє річковий потік, оскільки Анна Лівія – це, власне, річка Ліффі, що протікає в околицях Дубліна, і тоді й не дивно, що дві пралі, які розповідають історію її життя, зрештою перетворюються на камінь і тополю на берегах річки Ліффі, а вся їхня розповідь – це лише дзюркотіння води: “*Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone... Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of*” [7, с. 215–216].

Хоча більша частина “Поминок” написана все ж англійською мовою, Джойс поряд з англійськими послуговується тут і словами з приблизно сорока мов, будуючи з них міжмовні або мультимовні гібриди, що означив у тексті “Поминок” Джойс як “*variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns*” [7, с. 118]. Деколи письменник змінював написання іншомовного слова настільки, що його звучання нагадувало звучання якогось англійського слова або звороту; значення ж отриманого гібрида ставало збагаченим, подвійним, вбираючи в себе значення і зорового, і звукового образу слова. Таке словотворення російський літературознавець С. Хоружий називає **семіотичною гібридизацією**, тому що ми маємо поєднання, схрещення зорових і звукових образів, які належать до різних мов, семіотичних систем. Прикладом такої техніки семіотичної гібридизації для С. Хоружого є художня система Босха. “Якщо в звичайній системі звукових образів значущою одиницею було слово, а

зорових образів – фігура, річ, – пише він, – то в Джойса значущими одиницями стають частини слів, а в Босха – частини фігур, частини речей. ...В такий спосіб досягаються два найважливіші аспекти: комічний або гротескний ефект і смислове ущільнення, ...підвищення смислової насиченості форми, і зорової, і звукової, новими значеннями і новими асоціаціями” [3, с. 419–420]. Однак, як слушно зауважує С. Хоружий, артикульованість нашого зорового сприйняття набагато вища, і тому зрозумілість, комунікативність у зорових гібридів Босха набагато вища, ніж у звукових гібридів “Поминок”, які не знають граматики і не належать жодній мові. “Текст Джойса настільки насичений смислами, – пише він, – що внутрішній зміст руйнує його зовнішню форму... І в таких випадках текст Джойса не говорить читачеві нічого – саме тому, що має сказати занадто багато!” [3, с. 420–421]. Хоча Джойс вважав, що будь-який освічений читач зможе прочитати і зрозуміти його книжку, якщо тільки буде не раз повертатися до твору.

Отже, множинність і невичерпність, відмова від характерної класичному романові однозначності, визначеності, обов’язковості й дослівності – ось риси, що визначають “Поминки Фіннеганові” Джеймса Джойса і роблять цей твір відкритим. Витіснивши автора, він ніби живе у власному унікальному космосі без часу, і говорить власною мовою, мовою, якої ніде більше не існує; мовою, яка увібрала в себе десятки мов світу. А цей факт множинності мов, те, що було зроблено фактом змішання мов, вже не можна за допомогою перекладу повернути в якусь одну мову. Твір Джойса – це не диктат автора, а можливість багатьох перспектив, в якому ставиться не крапка, а три крапки.

1. *Гениева Е.* Поминки по Финнегану // Проблемы английской литературы XIX и XX вв. М., 1974.
2. *Старцев К.* Эксперимент в современной буржуазной литературе // Литературный критик. 1934. № 6.
3. *Хоружий С.* “Улисс” в русском зеркале // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. М., 1997. Т. 2. 4.
4. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.
5. *Эко У.* Поэтики Джойса. СПб., 2003.
6. *Joyce James.* Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. Moscow, 1982.
7. *Joyce James.* Finnegans Wake. London; Boston, 1975.

“FINNEGANS WAKE” BY JAMES JOYCE: THE CATEGORY OF OPENNESS IN LITERATURE

Iryna Senchuk

The Ivan Franko National University in Lviv

The last work of the Irish writer James Joyce (1882–1941), “Finnegans Wake”, being a source of literary enthusiasm for young writers, provoked the appearance of new approaches to literature studies, new literary theories and conceptions. Elaborating the poetics of the “open work” Umberto Eco considers “Finnegans Wake” to be one of the best examples of “open work” in world literature in which one can find several perspectives simultaneously and a multitude of meanings where this work can be read. The poetics of “Finnegans Wake” is that of “work-universe”.

Key words: “open work”, “open” finale, semiotic hybridization, “work-universe”, allusion.

УДК 82.09

ЛІТЕРАТУРНІ ОБРАЗИ І СТРАТЕГІЇ МИТІ ПІСЛЯ КІНЦЯ СВІТУ

Стиліян Стоянов

*Південно-Західний університет, “Неофіт Рілський”, Благоевград, Болгарія,
e-mail: stilyan61@hotmail.com*

У статті проаналізовано три літературні твори, написані в період 1991–2001 років і позначені впливом досвіду пострадянського життя: *Природний роман* Георгія Господінова, *Рекреації* Юрія Андруховича і *Бог у місті* В'ячеслава П'єсуха. Автор звертає увагу на закономірності та процеси, властиві сучасній болгарській, російській та українській літературі, зумовлені відчуттям кінця і деконструкції. Серед них найважливіші: створення невизначеного гротескного хронотопу; відчуття браку часу, порожнечі, закинутості; підкреслена зосередженість на людській фізіології; демонстративна віддаленість від та іронічне ставлення до реалістичних підходів і стратегій соцреалізму; відкриття зацікавлення так званим андеграундом; реабілітація людського “низу”. Автор досліджує відчуття кінця і спустошеності або нового початку як зародження нових персонажів для літератури колишніх країн соціалістичного табору.

Ключові слова: гротеск, андеграунд, кінець історії, апатія, література і дійсність.

Звичайно, заголовок статті – метафора. Поки що всі чутки про кінець світу, слава Богу, виявляються надто перебільшеними. Проте ідеї про кінець, нехай і не всього світу, але певної його епохи, широко відображені в літературі та культурі. Можна пригадати відомий *Fin de siecle*, можна також згадати, що після кожного кінця і, відповідно, перед кожним початком з'являлися і з'являються чудові літературні твори. Можна припустити, що переломні часи значно сприяють розвиткові літератури. Література завжди прагнула до нового, незвичайного, а в переломні часи воно добре окреслюється. Відомо, що європейський декаданс почався після революційних подій 1848 року. Період після Першої світової війни та Жовтневої революції теж сприяв появі надзвичайно цікавої літератури. Золота пора болгарського роману – 50-ті роки ХХ століття – безумовно пов'язаний з кінцем довоєнних і воєнних часів і з початком будівництва соціалізму.

Об'єктом цієї статті є література кінця ХХ і початку ХХІ століття. Для людей мого і старшого покоління цей час – досить динамічний, деколи трагічний, деколи іронічний та гротескний. Ми стали свідками кінця історії, але не за Франсисом Фукуямою, а за Марксом і Енгельсом. Для класиків марксизму-ленінізму, як відомо, справжня історія починалася від моменту перемоги соціалізму і комунізму. Усе, що існувало до того, вони називали “передісторією”. На початку 90-х років ми саме і побачили, як настав кінець соціалізму, відповідно – кінець історії, і чекали початку нової історії та нового світу. В останні десять років минулого століття з'явилися дуже показові літературні твори, які стали наслідком саме переломового періоду і відображали соціокультурну ситуацію, зумовлену ним.

Предметом статті є три твори¹ літератури цього періоду – болгарської, української і російської: “Естествен роман” Георгія Господінова, “Рекреації” Юрія Андруховича і “Бог в городе” В’ячеслава П’єцуха. Вибір цих творів якоюсь мірою довільний – вони мені подобаються. На мою думку, вони справді відбивають тенденції, характерні для літератури постсоціалістичних країн останнього десятиліття ХХ століття.

Про що йде мова?

По-перше, про те, що ця література розпрошталася з ідеєю корисності та з примітивним реалізмом. Усі три твори будують дивний і, у всякому разі, не зовсім реалістичний хронотоп. У “Рекреаціях” ми маємо реальні географічні маркери: Ленінград, Львів, Караганда, Карпати. Але дія розвивається переважно в місті-фікції Чортополі (семантика назви очевидна). Те ж саме стосується і твору “Бог в городе”: *“Но в котором именно городе это было – следует угадать во избежание кривотолков и нашествия паломников; скажем только, что было это в нечерноземной России, ближе к Уральскому хребту, в пределах третьего часового пояса, а там будь это хоть Вятка, хоть Усть-Орда”*.

“Естествен роман” теж не вказує конкретних географічних назв. Зате вказано рік, а в повісті “Бог в городе” – і дату. Події в романі Г. Господінова відбуваються 1997 року, а в повісті В. П’єцуха – точно 22 січня 1994 року, коли Олександр Іванович Пижигов украв ножиці в перукарні на розі вулиці Карла Лібкнехта і Хлібного тупика (теж красномовний мікропонім).

Виходить якийсь парадокс: у чітко визначений час і в невизначеному місці щось відбувається. Те, що відбувається, теж досить дивне. Про це піде мова далі. А якщо поміркувати про часо-простір, то виникає думка про іронію й гротеск, що справді характерні для поетики цієї літератури.

Як відомо, гротеск і, якоюсь мірою, іронія пов’язані з деформацією. Романи Ю. Андруховича та Г. Господінова, як і повість В. П’єцуха, розповідають про деформований світ. Можна зробити висновок, що відчуття деформації дуже сильне в літературі 90-х. Це, безумовно, пов’язано з тими позалітературними процесами, що відбувалися в соціумі. Після кінця упорядкованого соціалістичного світу і конкретний індивід, і культура потрапили в хаос нового часу.

Усі три твори наводять на думку, що в світі загублено порядок, і відбуваються дивні речі. Але це відчуття не спонукає літературного героя до якої-небудь активної позиції. Після всього, що трапилося, Мартофляк і компанія (“Рекреації”) знову заходять до шинку, щоб випити, а Мацапура їх попереджає, що пити можна, але доведеться і вірші читати. Герой очікує чи то кінця всього світу, чи то власного кінця, але цю позицію ніяк не можна назвати трагічною. У романі Господінова читаємо: “Как е възможен романът днес, когато трагическото ни е отказано и когато възвишеного отсъства?” (“Чи можливий роман сьогодні, коли в трагічному нам відмовлено, а високе відсутнє?”). Мені здається, що герой міркує не стільки про роман, скільки про життя, стан і позицію окремої людини.

¹ Використано інтернет-варіанти текстів: Господінов Г. Естествен роман – <http://slovo.bg/>; Андрухович Ю. Рекреации – http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/recre_rus1.htm; П’єцух В. Бог в городе. – http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/piec.html.

Від самого початку твору “Естествен роман”, очевидно знущаючись з Леніна, автор пише, що Апокаліпсис можливий в окремо взятій державі. І навіть у місті (“Бог в городе”). Але чекання кінця світу теж якесь гротескне й іронічне. От як відкладається цей кінець у “Бог в городе”: *“Но самое страшное – было ясно: покража ножниц из парикмахерской на углу улицы Карла Либкнехта и Хлебного тупика стала, что называется, последней каплей в чаше долготерпения, и эта покража решила все. Вместе с тем было так жалко родного города, так жалко, что Пыжиков сморщился и сказал: – Ну ладно я – отпетый человек, но вот есть такая Маня Холодкова, страдальца, святая душа, – неужели и ей конец?! Ответ был: – Маню Холодкову и правда жаль. – Погодить бы со всем этим делом, а?.. Может быть, все со временем утрясется и эти проклятые ножницы я верну? Наступило продолжительное молчание, за которым последовали слова:*

– Так и быть. Ради Мани Холодковой, страдальца, погожу.

В окно пивной ударил жемчужный луч”.

Зазначу, що в цій цитаті відбувається розмова людини з Богом. Так само закінчується і “Естествен роман”: “Ще исчезна масово като динозаврите”. Герої всіх трьох творів думають про світ, у якому вони живуть, і про його недосконалість. Однак вони дуже далекі від ідеї його змінити. Супердіяльний герой соціалістичної літератури, що літав без ніг, освоював цілину, воював із чимось і за щось, так і не переступив межі 90-х. За цією межею герой літератури усвідомив, що світ аж ніяк не досконалий, але він не має бажання боротись й удосконалювати цей світ.

Головний персонаж твору “Естествен роман”, можливо, саме тому й цікавиться природничою історією, що йому здається, нібито вона єдина об’єктивна в цьому суб’єктивному світі, де слова не відповідають дійсності, а дійсність не відповідає словам. (Про це мова йде в “Записки на естественика”). Врешті ця невідповідність дискредитує і саму природничу історію. Яка історія правильна – Історія Ліннея чи Історія Дарвіна? Чиї слова не відповідають дійсності? Відповіді немає. Може тому герой і вирішує зникнути масово, подібно до динозаврів.

У романі “Рекреації” герої нібито мають вибір і начебто вони вільні. Вони саме відзначають “Свято воскресаючого Духа”. Але, якщо процитуємо, вони тільки “вільні громадяни вільного карнавалу”, що сама собою нонсенс – карнавал тому і є карнавал, що в ньому всі вільні. А що після карнавалу? До речі, роман іронічно будує некарнавальну перспективу. Десантники з автоматами викликають у Хомського, Марти, Мартофляка зовсім реальну думку про смерть. Потім виявляється, що це теж частина карнавалу.

Узагалі ж у творах “Рекреації” і “Бог в городе” чітко відчувається принцип карнавалу з властивими йому травестіями і гротесками. Бог у місті, наближається Останній день, уже десята година ранку, а немає і не передбачається ніякого світанку. Олександр Іванович Пижиков утратив своє обличчя (як не згадати літератури діаболізму), а мешканці житлового кооперативу “Вимпел”, які прийшли на збори, розмовляють от про що: *“– Так вот, по моим наблюдениям, – продолжал Расческин, – сегодня двадцать третьего января одна тысяча девятьсот девяносто четвертого года, и пришел этот самый Последний день!*

– Какую вы ерунду городите, товарищ Расческин! – сказал ему Петухов. – Вместо того чтобы распространять разные измышления, про сумасшедших нам рассказывать, вы бы лучше заплатили за телефон! Я уж не говорю про то, в каком виде вы являетесь на собрания, но хотя бы вы заплатили за телефон!”

Усі три твори будують якийсь перевернутий світ – гротескний, карнавальний, нереальний. Чітко відчувається відштовхування від світу літератури примітивного реалізму (можна сказати і соціалістичного реалізму). Особливе місце в цій літературі посідали ідеологічні кліше й поетика, так би мовити, плакатного, лозунгового дискурсу.

От які гасла в досліджених творах: “Якте лайна! Не е възможно милиони мухи да грешат” (“Їкте говно! Це неможливо, щоб мільйони мух помилялися!”) (“Естествен роман”) чи: “Не пей! С пьяных глаз ты можешь обнять классового врага!” (“Бог в городе”). Цей перелік можна продовжити.

Проза Ю. Андруховича, Г. Господінова і В. П’єсуха реабілітує те, що М. Бахтін у монографії “Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу” назвав людським низом. Цікаво, що реабілітація людської тілесності (деколи у вульгарно-фізіологічному плані) саме з’являється в переломові часи – “Декамерон” і “Гаргантюа і Пантагрюель”, проза Пшибишевського, романи Чарльза Буковського.

А що стосується людського низу, він справді реабілітується в творах Г. Господінова, Ю. Андруховича і В. П’єсуха. Але реабілітація не приведе до сміху і до радості. Це не ренесансний світ і не сміх роману Рабле, а радше реакція проти надсерйозної літератури соцреалізму. От цитата з роману Г. Господінова: “Естественно е да се ходи на кенеф. А във филмите никой не сере. Тогава за пръв път се усъмних в киното” (“Сходити у вбиральню – природна потреба. А у фільмах ніхто не сере. Тоді вперше в мене з’явилися сумніви щодо кіно”).

Узагалі ж література після кінця соціалістичного світу навмисно показує андерграунд. Людський андерграунд (усі ці ряди екскрементів, сексу і навіть не сексу, а трахання, блювотні і т. д.). І якщо в літературі, скажімо, 60-х і 70-х років (звичайно, не в соціалістичних країнах) така літературна стратегія була спрямована на епатування міщанського світу, в наших творах ніхто нікого не хоче епатувати. Вони просто показують світ людського і соціального низу. Цілком відсутній романтичний підхід, властивий, наприклад, творчості М. Горького. Герої Г. Господінова та В. П’єсуха, якоюсь мірою і Ю. Андруховича, живуть на дні, але вони не стверджують, що людина – це звучить гордо. Що не звучить гордо – вони також не стверджують. Людина живе начебто у своєму романі й у своїй самотності й очікує без особливого ентузіазму, але і без особливого страху, кінця – чи то світу, чи то власного. Г. Господінов називає цей стан “Естествен роман”. В Ю. Андруховича це “Рекреації”. І навіть Бог, який прийшов у місто, не може або не хоче викликати апокаліпсису. Він якось в’яло погоджується, що Маня Холодкова – чиста душа, погоджується почекати з Апокаліпсисом і запалює сонце. Мабуть, в миті після кінця світу героїчні, так само як і божествені, пози неможливі.

1. Бахтин М. Творчеството на Франсуа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. София, 1975. 2. Ленин В. Государство и революция // www.marxists.org/russkij/lenin/works/lenin007.htm. 3. Фукуяма Ф. Краят на историята и последният човек. София, 1993.

LITERARY CHARACTERS AND STRATEGIES OF THE MOMENT AFTER THE END OF THE WORLD

Stilyan Stoyanov

South-Western University "Neofit Rilski", Blagoyevgrad, Bulgaria

The article focuses on three literary works that were written during the period of 1991–2001 and are influenced by the post-Soviet life experience: *Natural Novel* by Georgi Gospodinov, *Recreations* by Yuriy Andrukhovych and *God in the City* by Vyacheslav Pyetsukh. The author pays attention to the occurrences and processes typical of contemporary Bulgarian, Russian and Ukrainian literature that were caused by a sense of end and deconstruction. The most important among them are the following: creation of indefinite grotesque time and space; sense of timelessness, blankness and desolation; underlined attention to human physiology; ironic attitude and demonstrative remoteness from realistic approaches and strategies of the socialist realism; revelation of interest in the so-called underground. The author discusses the sense of the end and desolation or a new beginning as a genesis of essential characters for the literature in the former socialist countries.

Key words: grotesque, underground, end of history, apathy, literature and reality.

УДК 821.111(71).09(191)

ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ АНГЛОКАНАДСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Інна Сухенко

Дніпропетровський національний університет

У статті анімалістичне оповідання визначено як ключовий жанр англоканадської літератури, що сформувалася на основі колоніальної малої прози під впливом європейської та американської культурних традицій. Одне із завдань – з'ясувати особливості канадського анімалістичного оповідання “межі століть” та визначити його місце в процесі становлення англоканадської літератури. Розглянувши своєрідність канадського анімалістичного оповідання, автор доходить висновку, що анімалістика цієї північноамериканської країни різноманітна та ґрунтується на своєрідній взаємодії традицій європейської та американської літератур і творчості корінного населення цієї території. Запропоноване дослідження є спробою визначити своєрідність процесу формування історико-літературних і культурологічних тенденцій в англійській Канаді кінця XIX – початку XX ст. Вивчення творчості Ч. Робертса – ключової фігури в цьому процесі – дає підстави робити теоретичні висновки про механізм і чинники становлення канадської національної художньої свідомості.

Ключові слова: англоканадська література, Чарлз Робертс, анімалістичне оповідання, міжкультурна комунікація, маргінальна культура, багатокультурність.

Мета цього дослідження – розглянути проблеми становлення англоканадської літератури в період кінця XIX – поч. XX ст. Одне з завдань в аналізі матеріалу – з'ясувати особливості канадського анімалістичного оповідання “межі століть” та визначити його місце в процесі становлення англоканадської літератури. Деякі аспекти цього питання досліджено в роботах А. І. Голишевої та Н. Ф. Овчаренко. Розглянувши своєрідність канадського анімалістичного оповідання, приходимо до висновку, що анімалістика цієї північноамериканської країни різноманітна та ґрунтується на своєрідній взаємодії традицій європейської й американської літератур і творчості корінного населення цієї території.

У сучасних умовах розширення міжкультурних контактів помітна щораз більша увага літературознавців, публіцистів, читацької аудиторії до тих національних культур, які ще зовсім недавно оцінювали як маргінальні, периферійні. Розвиток зв'язків між цілими націями та окремими людьми, удосконалення інформаційних технологій сприяли тим змінам у світовій системі, які поступово руйнували відчуття периферійності окремих культур. У таких умовах процес утвердження національної ідентичності надалі є важливою проблемою для тих культур, які намагаються зберегти та закріпити свої позиції в епоху глобалізації.

Такою вважають і культуру Канади, яка є не простим поєднанням національних культур, а результатом неоднозначних взаємозв'язків міжкультурних потоків. Своєрід-

ність розвитку канадського національного процесу зумовлена етнічними, релігійно-філософськими, культурними процесами в різних регіонах країни, серед яких особливо виділяється англійська Канада.

І хоча перші письмові свідчення про цей регіон з'явилися близько 500 років тому – це були нотатки Дж. Кебота, який увійшов у бухту Св. Лаврентія 1497 року [9, с. 1], а основна частина літературних творів про подорож по цій канадській території (П. Редіссон, А. Генрі, А. Маккензі, Дж. Росс) датована серединою XVIII століття, – це ще не співвідноситься з поняттям “канадське”, але, безумовно, через цей матеріал готувалася підстава до становлення національної літератури Канади [4, с. 15].

У процесі роздумів про ознаки національної ідентичності і вітчизняні [5, с. 1], і зарубіжні [9, с. 10] дослідники звертаються до джерел англоканадської літератури, а саме до кінця XIX століття – періоду формування її традиції і фундаменту для подальшого розвитку. Безумовно, і в цьому регіоні світу виникнення літературних традицій пов'язане із зростанням самосвідомості молоді канадської нації, стимулом для якого було формування 1867 року Канадської Конференції, яка передбачала самостійність поки тільки в сфері внутрішнього управління, хоча прагнення канадців до повної незалежності було вже очевидним. Наприкінці XIX століття в канадській свідомості сформувались ідеї національної самобутності, які протистояли економічній і культурній залежності країни.

Проблеми становлення англоканадської літератури пов'язані з особливостями розвитку канадської нації. Важливим було те, що прибувши на американський континент, поселенці зберегли тісний зв'язок з європейською культурою: в основу літературних традицій англоканадської літератури, які ще тільки формувалися, покладено відкриття західноєвропейської літератури XIX століття (переважно романтичної). Саме вони, як вважають дослідники, у своєрідній комбінації були відправною точкою в історії англійської канадської літератури [4, с. 33]. Проте наприкінці XIX століття в канадській літературі вже було відображено і літературні ознаки “межі століть” (“pale shadows of the late achievement”) [9, с. 45]. У цей час зв'язок літератур Старого і Нового Світу виявлявся в унікальному синтезі романтичних і модерністичних прикмет західноєвропейської літератури, синтезі, який зовсім не свідчив про те, що “англоканадська література відставала в своєму розвитку від європейської років на сто” [2, с. 125]. Навпаки, молода література не тільки “наздогнала”, але і “йшла з нею в ногу”, засвоюючи та перетворюючи нові принципи літературної творчості в контексті національного розвитку.

Основні риси становлення англоканадської літератури були визначені безпосередньою близькістю розвиненішої культури США. Економічна та політична залежність зумовила залежність Канади і в сфері культури. Схожість умов життя, колоніального минулого, віддаленість європейського континенту визначили взаємозближення літератур цих двох країн, як вважає Н. Ф. Овчаренко [4, с. 6]. Відсутність єдиного літературного центру в Канаді, неможливість опублікування тут творів у зв'язку з нерозвинутістю видавничої справи призводили до того, що канадські письменники від'їжджали до США, залишаючи Канаду на “культурній периферії” [9, с. 3]. Проте піднесення національної самосвідомості, прагнення не перетворитися на складову Сполучених Штатів

сприяли пошукові своєрідних рис і утвердженню власної національної ідентичності. Це знаходило втілення у використанні саме канадського матеріалу, у розкритті канадських особливостей теми “фронтиру”, у з’ясуванні своєрідності символіко-міфологічних конотацій англоканадської літератури.

Становлення англоканадської літератури відбувалося в межах паралельного існування франкоканадської літератури, з деяким автономним процесом розвитку [6, с. 12; 4, с. 12; 1, с. 8]. Утім були і точки зіткнення. Зображення північної природи, виживання в умовах Півночі – ось, що було об’єднуючим чинником цих двох культур і літератур. Зв’язок з літературним здобутком європейського континенту та протистояння стрімкому процесові американізації Канади об’єднали ці дві рівноправні літератури. В таких умовах культурного виживання та протистояння формувалась ідея їх національної своєрідності та упізнавання. Тому треба враховувати безумовний вплив сусідньої франкомовної культури на англоканадську літературу періоду її становлення.

Проблеми становлення фундаменту англоканадської літератури зумовлені впливом міфології корінного населення цієї країни – північних індіанців та ескімосів. Символіко-метафоричні конотації північноамериканської міфології стали невід’ємною частиною англоканадської літератури кінця ХІХ століття. Спадщина північних індіанців вплинули і на художню свідомість канадського поселенця, який сприйняв синкретизм та особливу метафоричність їх мислення. Виступаючи, на думку відомого канадського вченого Н. Фрая, “об’єднанням ритуалу і сну у формі вербальної комунікації”, індіанський міф ввів та позначив центральну тему природи в творах англоканадських письменників. Виходячи з головної мети міфу, визначеної Є. Мелетинським як “підтримання гармонії особистого, суспільного, природного” [3, с. 6], приходимо до розуміння, що саме міфологія корінного населення країни була тією організовувальною основою в складних взаємовідносинах міжкультурних потоків на території Канади. Саме індіанська міфологія дала змогу елементам різних культур “пустити коріння” в канадському культурному просторі, визначаючи своєрідність літератури цієї північноамериканської країни.

Отже, становлення національної англоканадської літератури відбувалося в складний період конфронтацій та взаємозв’язків літературних потоків. Саме в цей період – кінець ХІХ століття – оформлюються літературні канони англоканадської літератури.

У творах того часу спостерігається очевидна схожість у зображенні людини, у розвитку єдиної теми, у зверненні до спільних конфліктів, у використанні єдиного канадського матеріалу, стилістичних прийомів, що дає підстави говорити про початок формування канадської літературної традиції. Саме в цей період з’являється ключовий жанр – анімалістичне оповідання, в якому романтична форма наративу поєдналась з документальною точністю представлених подій, де відбувся своєрідний синтез “свого” та “чужого”, який зробив саме цей жанр значущим у перспективі подальшого розвитку англоканадської літературної історії.

Найповніше цей феномен виявився в творчості Чарлза Робертса (Charles D. G. Roberts, 1860–1943), якого вважають “батьком” англоканадської літератури завдяки його внескові в її становлення. Проте творчості цього автора, попри його значущість, досі адекватно не оцінили вітчизняні фахівці. У нас немає спеціального, комплексного дослідження його творів, та й ім’я Ч. Робертса фактично невідоме українському чита-

чеві, хоча в різні роки виходили окремі твори в перекладі: 1959 року були опубліковані його “Вибрані оповідання” (Уфа) у перекладі М. Чуковського [8], а 1985 в антологію “Оповідання канадських письменників” [7] увійшло його оповідання “Вороненята звертаються до нього” у перекладі О. Щербаківа. У себе на батьківщині Ч. Робертс – улюблений та шанований письменник. Немає жодної антології канадської літератури, де б його творчість не була представлена. Його анімалістичні твори входять до антологій “Canadian Short Stories” різних років за редакцією Р. Кністера (R. Knister) (1938), Д. Пейсі (D. Pacey) (1947), Р. Ріманеллі (R. Rimanelli) (1966), В. Греді (W. Gradi) (1980), Р. Брауна (R. Brown) (1990). Проте і в Канаді не стільки багато літературознавчих досліджень, присвячених творчій індивідуальності письменника-анімаліста.

Аналіз анімалістичного доробку Ч. Роберта на тлі західноєвропейської й американської літератури кінця XIX – початку XX століть сприяє виявленню типологічного й особливого в англоканадській літературі та з’ясуванню національної своєрідності молоді літератури. Особлива увага до цього елементу творчості Ч. Роберта й зумовлена тією ключовою роллю, яку відіграло анімалістичне оповідання в історії формування й становлення канадської літератури.

Жанрова модель канадського анімалістичного оповідання, яка сформувалась на основі малої прози канадської літератури колоніального періоду під впливом загальноєвропейських традицій, характеризується не тільки певною своєрідністю, яка відображає процес становлення національної свідомості, але й наявністю могутнього історико-літературного потенціалу, який знайшов своє втілення в подальших явищах англоканадської літератури XX століття. Анімалістичні оповідання Ч. Робертса ввели у світову літературу канадську тематику, а й увічнили специфічне уявлення про Канаду як про країну загадкових первозданних північних пейзажів, населених міфічними образами, людьми з первісною культурою. Це довелося переборювати протягом наступних десятиліть. Подальші “міські оповідання” (Barr, Allen, Thomson), оповідання Н. Дункана (N. Duncan) і С. Лікока (S. Leacock), фермерське оповідання з ліричним початком (R. Knister “The First Day of Spring”, 1932), психологічні оповідання М. Лоури (M. Lowry), спогади Д. Пейсі (D. Pacey), феміністичні замітки Е. Вільсон (E. Wilson), гумористичні оповідання М. Річлера (M. Richler), символічні скетчі П. Пейджа (P. Page), байки А. М. Клейна (A. M. Klein), сентиментальні морські оповідання І. Баклера (E. Buckler) наголошували на проблемах зіткнення цивілізації і природи. Їх поєднує звертання до проблеми взаємин людини і “чогось невідомого” (the unknown), що розкривається на тлі суворой канадської природи. Тваринний і рослинний світ Канади більшою чи меншою мірою зображений в кожному з цих творів. Сучасних канадських письменників – М. Етвуд (M. Atwood), Е. Мунро (A. Munro), М. Коена (M. Cohen), В. Вальгардсона (W. D. Valgardson) – з усією очевидністю цікавить проблема національного самовизначення, проблема пошуку самого себе. У своїй творчості вони затверджують жанр оповідання, де природа і людина вже не стільки протистоять один одному, скільки взаємодіють, де природа володіє складною багатогранною символікою. Усі ці розкидані в тимчасовому просторі літературні явища пов’язує єдина для канадської літератури тема – тема природи. Ця тема знайшла своє відображення і в екзотичних картинах перших канадських творів – натуралістичних нотатках і щоденниках мандрівників, сюжетних

замальовках поселенців, і в сучасних оповіданнях, де природа – притулок для утомленої від суспільства, цивілізації і самої себе душі людини. Тема природи довела свою міцність і довговічність протягом всієї історії розвитку канадської літератури.

Від покоління до покоління канадські письменники шукали шляхів структурування жанру оповідання, анімалістичного також. Цей процес триває, і форма канадського “story” надалі змінюється. Цінність експериментів, які письменники-анімалісти проводили в період становлення національної англоканадської літератури, безсумнівна.

Канадський літературознавець А. Лукас 1972 р. оголосив жанр “animal story” національним жанром канадської літератури, попри гостроту полеміки навколо цього твердження – від заперечення канадської культури взагалі (Л. Фідлер, Дж. Вудкок) до усвідомлення величчя й значущості її глобального мультикультуралізму (Р. Кук). Визнання канадського анімалістичного оповідання кінця XIX ст. жанром, з якого почала своє існування національна канадська література, зумовлює сьогодні назрілу потребу в його спеціальному історико-літературному дослідженні. Парадоксальний той факт, що анімалістика Ч. Робертса та його сучасників дотепер не привернула до себе належної уваги вітчизняних літературознавців.

Зарубіжні дослідники англоканадської літератури цікавляться творчістю Ч. Робертса як одним із “поетів Конфедерації” (Дж. Каппон, Т. Маршал, Д. Пейсі) або як одним з “письменників прерії” (Дж. Вудкок, А. Лукач), ігноруючи історико-культурну значущість та роль його анімалістики. Українські дослідники, як зробили вагомий внесок у вивчення англоканадської літератури (Н. Овчаренко, А. Голишева, О. Федосюк), анімалістичного оповідання Ч. Роберта, на жаль, не вивчали, що й зумовило актуальність комплексного вивчення анімалістики Ч. Роберта в контексті становлення англоканадської літератури.

Кінець XIX ст. – період становлення національної англоканадської літератури, період формування її літературних традицій, який дає ключ до національного культурного коду. Цьому сприяє вивчення головного жанру “animal story”. Ознайомлення з канадської анімалістикою, із творчістю Ч. Робертса насамперед, дає підстави по-новому оцінити літературознавчу дискусію про національну англоканадську літературу, сам факт існування якої часто піддають сумніву. Одна з яскравих ознак канадських анімалістичних оповідань в тому, що романтичній розповіді вони додають тематичної документальності, поєднуючи в дивному сплаві прагнення не упустити дрібних деталей навколишнього світу і бажання опоетизувати його. Канадське анімалістичне оповідання виникає як сплав раціонального й образного пізнання світу, документальної і художньої розповіді. Єдність “документального” і “художнього”, “романтичного” і “натуралістичного”, “національного” й “універсального” є його характерною ознакою. У канадському анімалістичному оповіданні створюється своєрідна мікро модель світу Півночі за допомогою місцевого контакту авторської свідомості з ним. Цей жанр не упорядковує канадської реальності, не створює нової, але виокремлює певний культурний код до її розуміння. Він дає змогу не тільки визначити систему цінностей, особливості поведінки, норми взаємин очима “іншого”, а й усвідомити “себе”, що неможливо поза діалогом з “іншим”. Спроба з’ясувати своєрідність процесу формування історико-літературних та культурологічних тенденцій в англомовній Канаді кінця XIX – початку

XX століть та вивчення творчості Ч. Робертса в цьому контексті дає підстави зробити теоретичні висновки про механізм, чинники та проблеми становлення канадської національної художньої свідомості.

1. Гольшьева А. И. Англоязычная литература Канады. М., 1979. 2. Гольшьева А. И. К вопросу о своеобразии канадского романтизма // Проблема взаимодействия литературных направлений. Материалы Всесоюзной конференции литераторов. Дн-ск, октябрь, 1972. Вып. 1. Днепропетровск, 1973. 3. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2000. 4. Овчаренко Н. Ф. Англоязычная роза Канады. Киев, 1983. 5. Петрухина М. А. О взаимодействии постколониальных и региональных тенденций в англоканадской литературе сегодняшнего дня // Американская культура: глобализация и регионализм. Тезисы докл. конферен. Москва, 2001. 6. Рассказы канадских писателей / Сост., предисл. А. Савуренок. Л., 1985. 7. Keith W. J. Canadian literature in English. L.; N. Y., 1985. 8. New W. H. A History of Canadian Literature. Basingstone, 1989. 9. Roberts Ch. G. D. The Last Barrier and Other Stories/Introd. by Alec Lucas. Toronto, 1967.

THE PROBLEMS OF PLACING ENGLISH CANADIAN LITERATURE IN THE HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT

Inna Sukhenko

Dnipropetrovsk National University

The presented article defines the animal story as a key genre of the English Canadian literature formed on the basis of the Colonial short prose under the influence of European and American cultural traditions. Its place and role as well as origin and subsequent evolution have been considered. The narration of animal stories helps to fit value systems and the peculiarities of perception of otherness into the cross-cultural context. It is also conducive to the comprehension of multiculturalism engendered by the Canadian perception of the world. This research is an attempt to define specific features of the process of the formation of historical-literary and cultural tendencies in late 19th - early 20th cc. Canadian fiction. Studying the works by Ch. Roberts – a key figure in this process – makes it possible to draw theoretical conclusions about the mechanism and factors that established Canadian national artistic consciousness.

Key words: English Canadian literature, Charles Roberts, animal story, cross-cultural communication, marginal culture, multiculturalism.

УДК 821.133.1“18/19”-31.09 Ф. Моріак:2

**ТЕКСТ ЯК САМОКОНСТИТУЮВАННЯ АВТОРА:
ФЕНОМЕН РЕЛІГІЙНОСТІ В РОМАНІ ФРАНСУА МОРІАКА
“МІСЦЯ ЗА РАНГОМ”**

Ярина Тарасюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Зосереджено увагу на взаєминах автор–текст і поставлено питання, чим є текст для автора, що для себе встановлює чи вирішує автор у тексті, і чи в кожному тексті автор потребує читача. Саме текст, що породжує автора, відкриває щось важливе для автора, де відбувається становлення автора як особистості, є одним із об'єктів вивчення герменевтики та феноменологічного літературознавства. Цю проблему досліджено у працях Г. Г. Гадамера, М. Гайдеггера, М. Мамардашвілі, М. Маргвелашвілі, К. Г. Юнга, М.-Л. фон Франц, які розглядають текст як згущення екзистенційного часу автора, як зчеплення свідомості автора зі світом, як точку їхнього взаємопроникнення і її збирання у тексті. Через ідею самоконституювання автора в тексті проаналізовано ранній роман Фр. Моріака “Місця за рангом” і зроблено спробу показати незвичне (для творчості письменника), а тому особливе й важливе виявлення феномену віри в цьому романі.

Ключові слова: автор, текст, читач, герменевтика, феноменологія, феномен віри, самоконституювання автора.

Франсуа Моріак належить до тих письменників, творчість яких відома не лише фахівцям літератури і не тільки на теренах Франції, а й для широкого загалу. З одного боку – щаслива доля для письменника – бути читаним і досліджуваним, а з іншого – не дуже приваблива приреченість на існування у межах інтерпретацій, що стають між письменником, його текстами і читачем.

Більшість дослідників творчості Моріака звертається до аналізу його зрілих творів, де простежуються уже сформовані світоглядні концепції автора. Сюди насамперед належать і ґрунтовні дослідження творчості Моріака взагалі, де такі романи проаналізовано як показові для письменника. І, звичайно, дослідження окремих проблем творчості, які, знову ж таки, найкраще, найповніше накладаються на його зрілі твори. Ключовими творами для дослідників є “Тереза Дескейру”, “Гадючник” та “Пустеля любові”.

Дослідників ранньої творчості Моріака небагато. Передусім це автори ґрунтовних монографій, що охоплюють життя і творчість письменника: Неллі Кормо, П'єр-Анрі Сімон, Жан Лакутюр. Усі вони розглядають ранні романи Моріака як початковий, підготовчий, перехідний етап у творчості письменника. Для них – це відкриття Моріаком для себе прози як нового способу відтворення дійсності. Зокрема П'єр-Анрі

Сімон вважає, що ранні романи Моріака надто автобіографічні, кволі, є лише прозовим переспівом його перших поетичних збірок. “Це радше монографії перших душевних криз хлопчини з добродесної родини” [12, с. 9].

Одна з небагатьох монографій, де ранні романи письменника проаналізовано як самодостатні, а не підготовчі стосовно зрілих, художні твори – це монографія шотландського вченого Бернарда Свіфта “Моріак та символізм”.

Чимало дослідників відстежують зовнішні обставини життя Моріака, їхнє відбиття у внутрішньому світі письменника, зіставлення реальних фактів життя та їхнє відображення у щоденниках, листах, а згодом і в художніх творах. Вони розглядають літературу лише як одну зі сфер втілення харизматичної особи Моріака поряд із громадською, журналістською діяльністю. Для них романом, чи то текстом, є сам Моріак. До такого типу досліджень можна віднести праці Жана Лакютюра та Верена, де згадано генеалогічне дерево і зроблено чи не пощоденний аналіз життя Моріака.

Найбільша кількість досліджень стосується філософських та релігійних основ творчості французького письменника, починаючи від загальної характеристики світоглядної концепції Моріака, закінчуючи аналізом окремих моральних засад, ідей та їхнім втіленням у його творчості. І оскільки це проаналізовано у світлі християнства, то ключовими стають поняття злочину і покарання, гріха та покути, сповіді та каяття, Божої ласки, страждання і милосердя. Саме християнську концепцію Моріака висвітлено в монографії Теодора Коңяма “Франсуа Моріак. Від гріха до викуплення”.

Попередній огляд таких досліджень вводить у певний інтерпретаційний контекст, що, з одного боку, розширює поле розуміння, з іншого ж, ангажує у напередвизначеність власного аналізу, редукуючи, відтак, можливий горизонт нетенденційного тлумачення. Проте один із висновків, який можна з цього огляду зробити, полягає у тому, що, аналізуючи творчість Моріака взагалі чи окремі його твори, дослідники ніколи не забувають про особу автора, відправної точкою завжди є постульована в щоденниках, есеях і статтях філософсько-релігійна концепція світу автора, аксіоматичний контекст католицького роману. Отже, дослідник рухається від автора до тексту. Це призводить до сприйняття тексту через призму автора, себто особа автора перекриває безпосередній доступ до самого тексту – “значущість” автора поглинає значущість тексту. Відтак у ряді автор-текст-читач вартість автора та читача закривають вартість тексту. Іntenцією читача є тоді спроба зрозуміти автора, розшифрувати його послання. Текст, отже, мислиться як повідомлення, а читач – як реципієнт, чи то споживач. Будь-який текст, у такому разі, повинен вписуватися або ні в загальновідоме уявлення про автора, втрачаючи свою автентичність.

Актуальним, відтак, видається аналіз текстів Франсуа Моріака як самостійних утворень, самодостатніх конструкцій або ж здійснення руху від тексту до автора, коли інтенція автора є результатом аналізу його твору. А розгляд одного з малодосліджених ранніх романів письменника “Місця за рангом” у контексті інших його романів дає підстави не просто констатувати факт належності Моріака до феномену французького католицького роману, а й виявити своєрідність феномену релігійності його творів.

Усі дослідники творчості Моріака апріорі приймають його як католицького письменника, попри, навіть, його славнозвізну фразу про те, що він – “католик, який

пише романи”. То чи не тому сама проблема стосунків Моріака та французького католицького роману рідко трапляється у дослідників його творчості. Ця проблема виникає у дослідженнях двох французьких науковців – П’єра-Анрі Сімона та Шарля дю Боса, монографія якого так і називається “Франсуа Моріак та проблема католицького романіста”.

Для обох дослідників ця тема насамперед має моральний аспект. “Сфера досліджень романіста – це майже завжди фатально імперія гріха. Романіст збуджує уяву читача спокусами земного щастя, пригодами та небаченим коханням. І важко моралізувати й переконувати читача в хибності такого шляху. Але проблема людської природи в тому, що нас більше приваблює полум’я цих пристрастей, аніж лякає неминуче перетворення його на попіл” [12, с. 14].

Професійний обов’язок романіста – відкрити правду, зірвати всі маски. Так він наражає себе та читача на небезпеку замилювання пристрастями. Отже, шлях католицького романіста пролягає між обов’язком щиро й до решти говорити про грішну людину та моральними засадами Церкви.

У монографії Шарль дю Бос пише, що у випадку з Моріаком йдеться про духовну практику, щось на кшталт катарсису, який повинен пережити у своєму серці письменник. “Він мусить очистити джерело, відкрити своє серце Божій ласці й тоді неважливо, яким огидним та брудним буде світ, що постає у його творах. Ця дійсність стає прозорою, а гріх втрачає свою зловісність” [12, с. 17].

Духовна практика, духовний катарсис Моріака, про який пише Шарль дю Бос, допомагають письменникові уникнути трьох небезпечних шляхів розвитку католицького роману.

1. Перетворення роману на повчальний, який апріорі ділить людство на добрих, добродесних та поганих, себто інших. Моріак вимагає милосердя до грішної людини. Бо нікому не відомо, хто має і хто не має Божої ласки, хто її заслуговує, а хто ні. Бо лише Бог знає правду.
2. Перетворення католицького роману на роман-тезу. Ставиться теорема: є деякі проблеми, які треба розв’язати, і передбачено бажане для індивіда чи суспільства розв’язання, до того ж закінчення в католицькому дусі – найкраще, якщо не єдино можливе. Моріак уникає цього, на думку Сімона, завдяки новому поглядові, що впливає не з потреб суспільної моралі, а з моралі духовної, містичної. “Якщо романи Моріака й мають апологетичну вартість, то лише сугестивно та опосередковано” [12, с. 17].
3. Перетворення роману на роман-навернення. Автор розповідає історію душі. Спочатку їй ставлять діагноз як безнадійно грішної, і від перших рядків читач спостерігає надто очевидний детермінований поступ. “Моріак як католик, безумовно, передбачає, що оздоровлення та повернення до гармонії – у Христі, але він також стверджує, що шлях до нього важкий і фізично, і духовно” [12, с. 18].

Отже, дослідники стверджують деяку умовність зачислення Моріака до феномену католицького роману. Він досліджує релігійну свідомість, але не теоретично й догматично, повчаючи як просвітлений своїх персонажів і читачів, як це робить католицький

роман. Письменник аналізує релігійну свідомість, бо для нього свідомість може бути тільки релігійною, момент усвідомлення людиною себе, своєї суті є одночасно усвідомленням Буття, відтак для Моріака-християнина – Бога.

Моріак усвідомлює себе як католика, ширше як людину релігійну, як “католика, що пише романи”. Тому кожен його твір, так чи інакше, є рефлексією людини релігійної. І що б він не мислив, про що б не розмірковував, воно завжди буде пов’язане з Богом, бо віра є точкою відліку, точкою опори. Рефлексія Моріака є рефлексією людини, що обрала буття-з-Богом. Відтак одним із засадничих феноменів його творчості є віра. Якщо дотримуватися принципу виявлення автора у слові, його трансценденції у текст, то саме в тексті має виявитися релігійність письменника.

Із монографії Ш. дю Боса можна зробити висновок, що однією з важливих прикмет католицького роману є використання християнської тематики, демонстрація християнських чи антихристиянських чеснот, оцінка життєвих засад з погляду християнських канонів, тобто опредметнення феномену віри в зовнішньому околі через вчинки персонажів. Відтак, застосувавши систему розрізень “віра – релігійний вчинок”, романи Моріака можна поділити на католицькі (яскраво виражений релігійний вчинок) та некатолицькі, чи “нерелігійні” (романи, де релігійних вчинків немає). Так з’являються підстави класифікувати ті романи Моріака, де виявленням феномену віри є вчинки героїв, як яскраво католицькі (релігійні). До них слід віднести найвідоміші класичні твори письменника, починаючи від “Поцілунку для прокаженого”, далі “Пустеля кохання”, “Тереза Дескейру”, “Гадючник” тощо. У такому разі всі ранні романи письменника (до “Поцілунку для прокаженого”) потрапляють до категорії некатолицьких, чи нерелігійних романів.

Роман “Місця за рангом” (1921) – один із ранніх (до “Поцілунку для прокаженого”) творів Фр. Моріака, тобто належить до некатолицьких, чи нерелігійних романів письменника. На перший погляд, роман акцентує увагу на соціальній проблематиці: яскраво виділене соціальне тло, наголошування на соціальній касті персонажів (les Fils des Grandes Maisons (сини виноторговців, які згодом самі стають виноторговцями), Я і Флоранс – нащадки торговців лісом, Огюстєневі приписують таємниче князівське чи королівське походження), соціально детерміновані вчинки, характери, вартості. Тому більшість французьких літературознавців визначає твір як соціальний роман. Проте аналіз тексту під іншим кутом зору дає змогу розширити інтерпретаційні горизонти, проникнути в глибинні інтенції та смисли роману. Буржуа-виноторговці, що творять соціальне тло, утворюють монолітну деперсоналізовану масу, у якій немає місця особистості, де втрачає вартість будь-яка своєрідність, де іншість карається. Тут слід згадати Х. Ортегу-і-Гасета, який розглядає буржуа не як соціальний, а як психологічний тип людини, людини ригідної, консервативної, свідомість якої не виходить за межі звичаєво-ужиткового мислення, а світ не простягається далі від їхніх виноградників. До того ж, мабуть, не випадково йдеться не про виноторговців, а про синів виноторговців (які, можна не сумніватися, продовжать досвід своїх батьків), тобто мова про те, що поки що є світові умови вибору, але немає вибору як такого.

Я. Огюстен і Флоранс не належать до світу виноторговців, перебувають у певній ізоляції, правда не свідомо, а фактом свого народження. Тому їхнє життя від початку

позбавлене ілюзії єдиноможливості презентованого батьками світу. Для них вибір – неминуча засада буття. Позбавлені сформованого околу, вони змушені формувати свій або інтегруватися у той, який є. У випадку Я і Флоранс існує чітке бажання інтегруватися у світ синів виноторговців, тобто позбутися своєрідності, індивідуальності. У випадку Огюстена, навпаки, неприйняття колективізму і відповідно будування принципово своєрідного світу. Так чи інакше персонажі поставлені в умови доконечності вибору індивідуального шляху. Вони свідомо мають обрати мету і побачити можливості її досягнення. Тобто поставивши себе біля джерел світу, вони повинні наважитися на вчинок, здійснивши його, мають бути готові відповідати за нього, а в разі потреби – відбутися за нього покарання. І в цьому випадку важливо не те, яку саме зовнішню мету обирають персонажі, а те, що так чи інак буде здійснене внутрішнє зусилля, що неминуче приведе до внутрішньої зміни, внутрішньої трансформації.

Феномен внутрішньої трансформації досліджує у своїх працях К. Г. Юнг і для його означення вводить поняття процесу індивідуації. У “Психологічних типах” він так визначає індивідуацію: “...індивідуація творить процес формування та спеціалізації особистісної природи; зокрема, вона є розвитком психологічного індивіда як істоти, відмінної від загальної колективної психології. Тому індивідуація творить процес диференціації, спрямований на розвиток особистості індивіда” [4, с. 186].

За Юнгом, індивідуація є тим шляхом, який проходить людина, що набуває своєї унікальності, – рухаючись зустрічним рухом назустріч самому собі (від его, що охоплює свідомість індивіда, до самості, що символізує цілісну особистість, і від самості до его) шляхом інтеграції змісту “Я”, що йде зісередини, від джерела особистого життя, в “Я”, що втілює його в зовнішньому вимірі взаємин зі світом. Процес індивідуації доповнює зовнішній процес соціалізації (адаптації до світу) внутрішнім моментом адаптації до самого себе. Отже, індивідуація – це шлях внутрішніх трансформацій его, усвідомлена взаємодія зі своїм внутрішнім центром (психічним ядром), чи самістю... [5, с. 265].

Особистісний розвиток є відмовою від звичних схем розвитку, відхиленням від прямого шляху, своєрідним епатажем традиційності, встановленого порядку речей, віднайденням та усвідомленням особистістю свого неповторного індивідуального призначення. Для здійснення процесу індивідуації людина “повинна свідомо підпорядкуватися силі несвідомого, не розмірковуючи над тим, що слід, а чого не слід робити, що правильно, а що неправильно, або що буває, а чого не буває. Слід просто дослухатися до внутрішньої цілісності – самості...” [9, с. 24]. Тільки той, хто свідомо може сказати “так” силі внутрішнього призначення, стає особистістю. Той, хто відступає, стає жертвою сліпого потоку подій та знищується. Звичайне виконання свого призначення є найбільшим досягненням людини.

Чи усвідомлює Я своє реальне призначення? Напочатку роману він лише прагне позбутися особливості, вийти з ізоляції і приєднатися до синів виноторговців. Він усвідомлює, що мусить діяти. І тому для досягнення мети він моделює ситуацію, де головними дійовими особами стають Огюстен і Флоранс: епатажність Огюстена привертає увагу до Флоранс, Флоранс виходить заміж за когось із синів виноторговців, Я займає омріяне місце в їхньому світі, Огюстен зникає. І Я вдається втілити замислене в життя, принаймні, у зовнішньому околі. Проте ця змодельована зовнішня зміна

спровокувала непередбачену внутрішню зміну. Поставивши себе біля джерел світу і замкнувши його на собі, Я “несподівано” одержав ясний і тверезий погляд на себе і на світ. Він усвідомив несправжність і нікчемність того середовища, до якого прагнув, але й зрозумів, що не хоче його позбуватися, бо це середовище захищає його від самого себе. “...я не уникав цього середовища; така кількість ницості допомагала мені жити. Якщо б не сини виноторговців, я б опинився на тому пляжі, де Огюстен залишив мене наодинці зі звабливим та нездоланим морем, він говорив, що це пінистий шлях до Безконечного Буття... Соціальна ієрархія потрібна! Її умовності захищають нас від запаморочення; її рамки фіксують нас у щасливій нерухомості; ... її штампи звільняють нас від пошуків нових формул... Я бачив, як поволі марніла Флоранс... Я не хотів померти, я боявся Бога, я ховався від нього в мороці розваг... Наше марносластво буде ці крихітні загади, – такі, як діти, сидючи навпочіпки спиною до моря, роблять з піску” [11, с. 65].

Або ж: “Щодня я вправлявся у стисканні, придушенні своєї душі... Їхня ідіотська когорта втримувала, захищала мене від Ловця, якого мій товариш, позбавлений умовностей світу, обрав для своєї любові. Я не погоджуюсь на цю любов... Даремно ангел клопотався про мене, я відмовляюся від битви...” [11, с. 69].

У цій ситуації, власне, важливо не те, що персонаж обирає для себе несправжній і нікчемний світ, а те, що він обирає його свідомо, без стороннього втручання, тобто готовий взяти усю відповідальність за своє життя, що є неодмінною умовою процесу індивідуації.

Отже, як видно з короткого огляду роману, персонажі не здійснюють релігійних вчинків. З погляду загальноприйнятих “християнських” моральних вартостей їхню поведінку можна інтерпретувати як антирелігійну. Проте, якщо Моріак – “католик, що пише романи”, тобто його свідомість є наскрізно релігійною, а світ конституюється навколо ідеї присутності Бога, то чи можна говорити про нерелігійність цього роману? Слід тоді поставити запитання – чи згаданий феномен (віра в Бога) виявляється лише у “вчинку віри” як у зрілих католицьких романах? Чи існують інші способи виявлення цього феномену в людському житті, відтак у художньому творі? Якщо так, то які вони?

Тут слід згадати, що Юнг, аналізуючи феномен процесу індивідуації, проводить аналогію з вченням Христа, у його суб’єктивному та внутрішньому сенсі. Він вважає, що християнство дає той символ, який містить образ індивідуального людського життя – Сина Людського, “він розглядає процес індивідуації як інкарнацію і проявлення самого Бога” [7, с. 97]. Тоді пізнання Бога переживається через пізнання себе, через пізнання своєї внутрішньої глибинної суті, а тому пізнання Бога набуває живого суб’єктивного сенсу. З психологічного погляду хрест розглядається як доля Христа, модель його унікального життя, яку слід реалізувати. Заповідь “взьми свій хрест” у такому разі передбачає визнання та свідому реалізацію індивідом своєї моделі цілісності. Тобто призначення християнина – наважитися на усвідомлення ідентичності своєї особистісної, унікальної індивідуальності та вічного, архетипного індивідуального. “Унікальність та загальність зливаються в одне, як тільки індивід наважується бути індивідом” [4, с. 186]. Відтак не тільки вчинок є виявом релігійного світогляду. Процес індивідуації,

що є внутрішнім актом, внутрішнім зусиллям, спрямованим на самого себе, що зовні опредметнюється як недіяння, бо не має нічого спільного з вчинками (зовнішньою соціальною дією), є ще одним способом виявлення феномену віри.

Аналіз роману “Місця за рангом”, одного з ранніх, так званих “нерелігійних” творів Моріака, з позицій розробленого Юнгом категоріального апарату процесу індивідуації, дає змогу показати, що в ньому мова йде саме про індивідуацію, а отже, довести, що цей роман також стосується феномену віри в Бога, тобто він наскрізно релігійний як і “католицькі” романи автора. Інтерпретація роману з такого погляду виявляє також, що цей роман наріжний у творчості письменника для розуміння феномену віри. Якщо в романі “Патриціанська тога”, хронологічно попередньому, питання віри не обговорюється, не аналізується, а сприймається як щось само собою зрозуміле, як невід’ємна прикмета світу, то в “Місцях за рангом” ставиться питання про те, чим є віра, як вона виявляється, що є призначенням християнина. Виявляється, що те, що було таким звичним, зрозумілим, треба заново відкривати, переживати, перетравлювати, перевтілювати, освоювати. І те суб’єктивне відчуття Бога, що при цьому витворюється, раптом не збігається із загальноприйнятою опінією і тому шокує. Очевидно, концепція, що витворилася під час написання роману, таки шокувала Моріака. Бо вже в наступному романі “Поцілунок для прокаженого” він робить спробу примирити феномен віри, що виявляється через індивідуацію, і традиційну християнську мораль як єдино можливе існування Божих законів.

Дослідження роману під таким кутом зору також дає підставити віднести його до того типу текстів, де, як пише М. Мамардашвілі у своїй “Естетиці мислення”, “немає опозиції “автор і читач”, тому що автор сам є читачем свого ж тексту і за його допомогою читає самого себе.” [7, с. 356]. Тобто ряд автор–текст–читач втрачає зміст, бо тут йдеться про текст як спосіб автора дізнатися про себе і про світ дещо важливе, що без тексту побачити неможливо (автор народжується у тексті як автор). Текст тут виступає породжувальним лоном для самого автора (рівно ж як і для читача). Себто текст постає не як повідомлення чи послання нащадкам, а як одна з форм буття автора, саме наративного буття. І це наративне буття автора є спробою виходу за межі звичаєво-ужиткової свідомості, проникнення у внутрішній простір, “в якому для нас все і кожне перевищує те, що може бути вираховане розрахунком і, вільне від таких меж, може перетікати в Ціле Відкритого. Це незчислиме Надмірне виникає, з погляду своєї присутності, у Внутрішньому і невидимому серця... Найдалший окіл сущого оприсутнюється у внутрішньому просторі серця” [1, с. 191]. Текст стає своєрідним олюдненням, осмисленням, формуванням, структуруванням світу і, навпаки, освітуванням людини. М. Мамардашвілі називає такі тексти “*формами сили*... формами деякого напруження, які фізично й наочно неувяні. Ритм чи динамічна пульсація – ось що є формою у цьому випадку” [7, с. 358]. У тексті як в акті мислення та продуктивної уяви відбувається згущення та обертання часу. Текст стає моментом зчеплення свідомості зі світом, формою активної присутності свідомості у світі й світу в свідомості. “Коли я через текст читаю в собі враження буття, ... я можу читати тільки в такий спосіб. ...у такому штибі читання як акті думки (а це – думка), навіть якщо це робиться через посередництво художнього тексту, здійс-

нюється певна співтворчість. Тут немає не тільки суб'єкта і об'єкта, а й виокремленого власника-творця, власника думки, оскільки перед таким голосом я вперше починаю щось розуміти в собі. Я не маю авторських прав на цей голос, я перед ним такий самий інтерпретатор, як і читач цього тексту, який виявляється і твориться у вібрації та просторі цього голосу” [7, с. 355].

Оскільки через текст конститується авторське буття, себто буття взагалі, відтак у послідовності автор-текст-читач зникає читач, бо текст стає внутрішньою потребою автора проникнути в суще. А читач з реципієнта перетворюється на іншого автора, бо текст – це занурення у сутність буття, а не у свідомість автора. Читач має побачити не інтенції автора, а інтенції тексту, використовуючи не авторський, а власний мисленнєвий досвід, “...аби надати вираження думці тексту в його фактичному змісті, ми повинні перекласти його на свою мову, тобто ми проводимо його до взаємодії зі сферою усіх можливих думок, в якій рухаємося ми самі, коли висловлюємося й готові до вислову” [2, т. 1, с. 366]. Тобто читач, не знехтувавши собою, відтворює авторські позиції, не розчиняється в авторові, а вибудовує власний текст структурами і досвідом власного мислення. “Потрібно перебувати всередині власної упередженості, щоб текст сам постав у своїй іншості і в такий спосіб надав можливість протиставити предметну істину власній попередній думці” [2, т. 2, с. 58].

Комунікація між автором і читачем відбувається не через текст, а через ті смисли, що в кожному з них відтворює текст. Бо “письмове передання не є уламком якогось пощезлого світу; воно від самого початку здійснюється над цим світом, переходячи до іншої сфери того смислу, який воно висловлює” [2, т. 1, с. 361]. Для автора текст стає проривом у сферу смислів, розширенням його свідомості, він стає, за висловом Юнга, “подією, що має джерела в несвідомій природі, чимось, що досягає своєї мети без участі людської свідомості, часто використовуючи самостійно вибрані форми та прийоми...” [8, с. 369]. А читач має бути готовий “зустріти щось надособисте, що розширює ... сприйняття до тих меж, яких досягнула свідомість автора в процесі творення” [5, с. 369]. Відтак і для автора, і для читача “текст – це не заданий предмет, а фаза в здійсненні події розуміння” [2, т. 2, с. 308]. Розуміння світу і себе. Тому автор не конструює чи моделює світ у тексті (маючи наперед схему будівництва), а конститує світ і себе в ньому, навпомацки відшуковуючи нові горизонти, бо “...очі минулого бачили тільки те, що звикли бачити” [8, с. 371]. У такому випадку авторові достатньо тексту як проникнення в суще, він може не бачити чи не передбачити обрїю читача. Читач же мимоволі за обрїєм тексту бачить обрїй письменника, бо, як писав Майстер Екхарт: “Усі злаки в істоті – пшениця, усі скарби в істоті – золото, усі покоління – людина”. І, якщо йому вдасться віднайти в собі ту точку, з якої у собі пише автор, може припустити, які відкриття вдалося зробити авторові своїм-чужим текстом.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. 2. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. К., 2000. 3. Моріак Фр. У що я вірю. К., 2000. 4. Даурли Д. П., Эдингер Э., Зеленский В. Юнг и христианство. СПб., 1999. 5. Лаврова О. В. Глубинная топологическая психиатрия: идеи о трансформации. СПб., 2001. 6. Майстер Экхарт. Об отрешенности. М.; СПб., 2001. 7. Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2000. 8. Юнг К. Избранное. Минск, 1998. 9. Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1998.

10. *Quoniam Th.* Fr. Mauriac du péché à la rédemption. TEQUI, Paris, 1984. 11. *Mauriac Fr.* Préséances. Paris, 1990. 12. *Simon P.-S.* Mauriac. Paris, 1953. 13. *Swift Bernard C.* Mauriac et le symbolisme. L'Esprit du temps, 2000.

**TEXT AS THE AUTHOR'S SELF-CONSTITUENCE: THE PHENOMENON
OF RELIGIOUSNESS IN THE NOVEL BY FRANÇOIS MAURIAC
“PLACES IN RANK”**

Yaryna Tarasyuk

The Ivan Franko National University in Lviv

The present article focuses on the relations between the author and his text. It raises the question of what the text presents to its author, the challenges the author sets up or solves and also whether the author by creating the text presupposes its reader. The very text which gives birth to the author reveals a certain importance for that same author. The text creator matures as a personality with his text. These issues constitute the object of hermeneutics and phenomenological literature studies. The problem is researched in the works by H. H. Gadamer, M. Heidegger, M. Mamardashvili, K. H. Jung, and M.-L. von Franz who view the text as a conglomerate of the existential time of the author, a cohesion of the author's consciousness of the world. Through the idea of self-establishment of the author in the text the early novel by Fr. Moriak “Places in Rank” is analysed and an attempt is made to show the unusual (for the author) phenomenon of faith in the novel.

Key words: author, text, reader, hermeneutics, phenomenology, phenomenon of belief, self-establishment of the author.

УДК 821.112.2(436)“19”.09. І. Бахман:78

СИНКРЕТИЗМ МУЗИКИ Й ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ РОЗШИРЕННЯ ВИРАЖАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У ТВОРЧОСТІ ІНГЕБОРГ БАХМАН

Лариса Цибенко

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Для поетичної творчості Інгеборг Бахман надзвичайно важливою є естетика німецького романтизму, в центрі уваги якої – виражальні можливості мистецтва. Окремі інтенції німецьких романтиків музика передає ясніше, аніж мистецтво слова. Про особливе зацікавлення музикою свідчить уся творчість авторки, від ранньої лірики до пізньої прози. У тексті її останнього закінченого роману “Маліна” є чимало прикладів звернення і до таких композиторів-романтиків, як Е. Т. А. Гофман та Р. Вагнер, і до віденського композитора епохи fin-de-siècle Арнольда Шенберга, музика якого виконує у романі роль “підгрунття”. Поряд із музичним мистецтвом цих композиторів, на особливий підходи Бахман до проблеми співвідношення поетичного слова й музики мала також філософія мовного скепсису Людвіга Віттгенштайна. Теоретичні роздуми письменниці, її пошуки “нової мови”, спроможної без фальшування висловити таємниче, невловиме, поетичне, суголосні поглядам Вальтера Бен’яміна у царині філософії мови.

Ключові слова: Інгеборг Бахман, музика й література, виражальні можливості мови.

Оскільки в давньому, синкретичному мистецтві музика й література були завдяки генетичній спорідненості органічною єдністю, то і після поділу на окремі види творчості вони зберегли багато спільного. І музика, і література належать до динамічних видів мистецтва, які функціонують за ідентичними законами ритмічного, мелодійного, а чи словесного інтонування. І хоча відсутність слова в багатьох музичних жанрах обмежує зображальні можливості музики, її виражальна спроможність ширша, ніж у словесному мистецтві: музики не досягнути інтелектом у процесі аналізу, бо головним у ній є те, що вона апелює до почуття. Музика безпосередньо й інтенсивно впливає на емоції людини. З-поміж тих, хто вперше наблизився до такого досягнення творів мистецтва, були німецькі романтики: окремі їхні наміри музика передає ясніше, ніж мистецтво слова. Музика стає одним із найважливіших компонентів цілісного художнього твору – ідеї синкретичної універсальної поезії, запропонованої братами Шлегелями та Новалісом, які у процесі розпізнавання “первинного сенсу світу” намагалися досягнути внутрішньої єдності всіх мистецтв. Хоча згодом, у Е. Т. А. Гофмана, натрапляємо на нове розуміння музики: завдяки своєму “метафізичному походженню”, магичній силі та чарівності музика пробуджує почуття і здатна перенести у вищі сфери естетичної насолоди. Гофманівський капельмайстер Крайслер знаходить мистецьку силу вираження

тільки в музиці. Представник пізнього романтизму Ріхард Вагнер також заперечує розмежування мистецтв і прагне до цілісного художнього твору. Музика в нього підкреслює й увиразнює внутрішній зміст драматичних процесів, за допомогою лейтмотивів вона мовби обрамлює драматичну структуру. Своє розуміння музики Вагнер ґрунтує переважно на філософії Артура Шопенгауера, для якого музика була чи не найкращою можливістю звільнитися від непереборного впливу позбавленої мети й сенсу волі до життя, яка сповнює світ стражданням. Музика для філософа – найвище з-поміж усіх мистецтв: вона є безпосередньою об'єктивацією й віддзеркаленням всеохопної, немов сам світ, волі. У Шопенгауера вона – не відображення ідей, як інші види мистецтва, а пряме відбиття самої волі, об'єктивність якої втілюється і в ідеях. Саме тому, наголошує філософ, вплив музики набагато сильніший та інтенсивніший, ніж вплив інших видів мистецтва: вони лише розповідають про тінь, у той час як музика – про саму сутність [4, с. 177–178]. Музика, за ним, не потребує проміжної ланки у формі ідей.

Про те, що естетичні погляди німецьких романтиків були для І. Бахман важливими, свідчить низка прикладів. Романтична “блакить” – магічно-поетичний символ “апофеозу поезії” у Новаліса¹ – трансцендентна сила душі, яка долає будь-які межі, прагне єдності всього, що існує. Ця барва з'являється і в поезіях, і в прозових творах авторки. Вона незмінно присутня в образному світі поетеси, уособлює її романтичну тугу за безкінечним. До неї Бахман звертається наприкінці 1950-х років у вірші “До сонця” (1956) і цитує, як алюзію, у романі “Маліна” (1971): “Блакить, моя розкішна блакить, по якій походжають пави, блакить моєї далечини, блакитна моя Випадковість на горизонті!” [8, т. 1, с. 37]². До музики Інгеборг Бахман звертається також з позицій німецьких романтиків, надто пізнього періоду (особливої ваги набуває для неї творчість Е. Т. А. Гофмана й Ріхарда Вагнера). Аргументами цього можуть бути численні посилення в тексті роману до літературно-музичного спадку цих митців, а також звернення до чи не найзначущішої постаті в музичному житті віденського модерну, неоромантика Арнольда Шенберга. Ось деякі з них.

Уже у вступі до роману “Маліна”, який задає тон усьому текстові, Бахман пов'язує з датою смерті Е. Т. А. Гофмана день народження головної героїні – безіменного жіночого “Я”, що збігається з днем народження самої авторки, 25-м червня (не випадково вона назве “Маліну” своєю “духовною біографією” [9, с. 73]). Ідеться про досить завуальований натяк, майже містичну загадку: “...я пов'язую свій початок з певним кінцем, бо чому не може хтось розпочати свого життя, коли згасне дух іншого, але імені цього чоловіка я називати не буду...” [1, с. 21]. Зрозуміти натяк допомагає музика: за цим пасажем йдуть спогади про венеційські образи з фільму М. Повелла й Е. Пресбургера “Оповідання Гофмана” (1951) за однойменною оперою Жака Оффенбаха, причім звуки “та-тім, та-там”, які лунають у сцені, безпосередньо стосуються ритму баркароли – мотив, яким Бахман користується й у вірші “Чорний вальс” (1955). Цю музику головна героїня чути знову і знову, “в імпровізаціях, у варіаціях” [1, с. 21]. У тексті

¹ Символ “блакитної квітки” з фрагментарного роману Новаліса “Гайнріх фон Офтердінген”, який 1802 р. видав Л. Тік.

² Тут і далі цитати з творів Інгеборг Бахман подано в перекладі автора статті.

багато зв'язків і з творами Ріхарда Вагнера: цитати з його опер “Трістан та Ізольда” й “Аріадна на Наксосі” з'являються у другому розділі роману, так званому “Розділі снів.” Важливою видається тут сцена сну, у якому “Батько” змушує головну героїню співати в опері на сцені великого театру [1, с. 151–153]. Примітним у цьому епізоді є те, що лібрето вона ніде не може отримати, слів не знає й розпачливо запитує, “як звучить перша фраза”, і, хоча музика їй “добре знайома”, вона заглушує її “слова розпачу” [1, с. 152] – своєрідна ремінісценція до арії Ізольди, яка відлунує в жіночому голосі. У співзвуччі з Вагнером, його музичною мовою, яка підготувала в часі зламу сторіч “експансію дисонансу” [5, с. 300], був і душевний стан Арнольда Шенберга, пройнятий передчуттям травматичного майбутнього. У тексті Бахман трапляється чимало прямих натяків на творчість цього композитора, вони утворюють, за висловом Карен Ахбергер, “музичне підґрунтя” [6, с. 120] роману.

Особливе зацікавлення музикою виявилось в Інгеборг Бахман, як засвідчують не лише її особисті висловлювання, а й увесь творчий здобуток письменниці, дуже рано. До музики вона відчувала від самого початку особливу прихильність: займалася нею в дитинстві, власне, іще до того часу, як почала писати літературні тексти. Музика відігравала для неї завжди дуже велику роль, “можливо, спочатку навіть більшу, аніж письмо...” [9, с. 81]. Замолоду Бахман komponувала музику, потім писала тексти до власних мелодій і лише тоді збагнула, що її покликанням є поезія. Однак музика залишилася в її творчості назавжди. У традиційному сенсі, як предмет мистецького представлення, вона стає темою в ранніх віршах (наприклад, поезія “Промовляти темні слова” – 1952), в якій вона по-новому інтерпретує “вічний мотив” Орфея, а також у короткому оповіданні “І я жила в Аркадії” (1952), різновиді ліричної параболи про втрачену духовну батьківщину, про яку нагадує “звук флейти, мелодія, розірвана вітром, заклик, послаблений великою віддаллю” [8, т. 2, с. 39]. Музиці присвячений і “прощальний вірш” Бахман “Еніґма” з її останнього циклу “Чотири вірші” (1966–67), в якому вона безпосередньо вказує на особливі виражальні можливості музики: “Ти не повинна плакати, / каже музика. / А більше / ніхто / нічого / не каже” [8, т. 1, с. 171]. Ці твори засвідчують особливі підходи Бахман до проблеми співвідношення поетичного слова й музики, які, з одного боку, сформувалися під впливом традиції німецького романтизму та віденського модерну, та з іншого, внаслідок рефлексій авторки над філософією мовного скепсису Людвіґа Віттгенштайна.

“Духовну зустріч” з творчістю Віттгенштайна, “який скерував проблеми філософії на проблеми мови”, Бахман називає для себе найважливішою [9, с. 12]. В інтерв'ю з Е. Рудольфом вона згадує, що питання філософа про мову, надто один з його центральних висловів: “Межі моєї мови означають межі мого світу,” – вразив її, спонукав усвідомити те, що в ній “вже мусило бути” [9, с. 82–83]. Характерною рисою творчості Бахман є пошук відповіді на питання, що і як може висловлювати наша мова, де віднайти слова для того, що лежить за її межами, і що звично називають “граничним випадком”: “Бо в усьому, що ми робимо, думаємо й почуваємо, ми хотіли б інколи дійти до крайності. У нас прокидається бажання вийти за межі, нам установлені” [8, т. 4, с. 276], – скаже поетеса на церемонії вручення “Премії сліпих ветеранів війни”, яку отримала за свою найуспішнішу радіоп'єсу “Добрий бог Мангеттену (1958). Тема п'єси – граничний ви-

падок кохання – мотив, характерний для Бахман – кохання як “рідкісний екстатичний випадок, для яких справді немає місця у світі, та ніколи й не було” [9, с. 86]. “Вона, однак, потребує цього виходу за межі”, – веде далі Бахман у своїй промові, бо “лише в протиставленні можливого неможливого ми розширюємо наші можливості” [8, т. 4, с. 276]. Однак таке звільнення від обмежень, установлених людині, пов’язане, за Вітгенштайном, з “безмовністю й німотою”, з тими станами, які є для Бахман “нашими, якщо так їх можна назвати, найчистішими станами!” [8, т. 4, с. 60]. Вона запитує, як можна віднайти справжню мову, мову, яка б складалася не лише із “заданих фраз”, “із цих попередньо сфабрикованих речень” [9, с. 84], “мову, яка триватиме завдяки нам доти, допоки ми триватимемо в своєму житті” [8, т. 4, с. 60].

Відповіді на ці запитання Бахман шукає в царині музики. Її вона розуміє, в узгодженні з романтиками, не як орнаментальну оздобу людської мови, а як епіцентр емоцій. На запитання, “чи надихає її музика при артикуляції віршів та прози?” – авторка відповіла, що музика допомагає їй тим, що саме в цьому виді мистецтва для неї стає видимим абсолют, якого неможливо досягнути в мові, отже, й у літературі” [9, с. 85]. Про музику та її сутність Бахман пише в 1950-ті роки два есе: “Дивовижна музика” (1956) та “Музика й поезія” (1959). Тоді поетеса мала вже великий досвід у тій царині, де музика й поезія дуже близькі одна до одної, а саме, в оперному мистецтві. Цим досвідом вона завдячувала дружбі й співпраці з композитором Гансом Вернером Генце, яка тривала десятки років. Саме завдяки йому, як наголошує Г. Геллер, Бахман “відкрила для себе італійський та європейський музичний театр” [15, с. 85]. Згодом поетеса скаже, що насправді музику вона “зрозуміла лише завдяки йому” [15, с. 88]. Наслідком близьких стосунків із композитором було кілька спільних творів: 1955 року з’являється друга радіоп’єса Бахман “Цикади”, до якої Генце komponує музику, а згодом вона пише лібрето до його опер “Принц Гомбурзький” (1958) та “Юний лорд” (1964). Важливими для розуміння співвідношення поміж музикою та словом у цих спільних творах є і зауваги авторки в ремарках до “Цикад”: “...цю музику не треба використовувати як місток, вона має проходити крізь текст або супроводжувати його” [2, с. 51], і висловлювання композитора в його листах до Інгеборг Бахман: “...сьогоднішньою вечірньою поштою я відправив до Гамбурга манускрипт музики цикад, кілька сторінок болючої благозвучності й ніжного тужіння, тремтливої іронії при напівстулених повіках, нестримне шаленство й тільки наполовину вдале, мовби під примусом досягнуте, супроти волі утверджене – і все-таки неутверджене – полегшення, одне слово, здійснилось, моя смиренна спроба додати звуку до звуку, вжитися у світ Твого слова й зв’язати відлуння цього світу в сповнені звучанням антракти, закінчена...” [10, с. 44]. На підставі цих тверджень можна простежити, що обоє митців уже на час появи першого спільного твору мали переконання, що музика й поетичне слово можуть взаємно підсилюватися, і, як зауважує А. Гапкемейер, досягнути синтезу на вищому рівні: вони “не мають рухатися рівнобіжно, а повинні проймаєти одне одного” [14, с. 97].

Теоретично Інгеборг Бахман обґрунтовує ці думки в есе “Музика й поезія”. Слова поета, пише вона, шукають “нового стану, в якому вони приносять в жертву свою незалежність і набувають завдяки музиці нової сили переконання. А музика не шукає більше несуттєвого тексту як наповнення, а мови твердої валюти, такої вартості, якою

вона випробовуватиме свою” [8, т. 4, с. 60]. Отож, за Бахман, музика відкриває мові, яка єднається з нею, нові виміри, яких вона самостійно, унаслідок своїх властивостей та структури, досягнути не в змозі. У такий спосіб письменниця підходить до нового розуміння виражальних можливостей, які таїть у собі мистецтво звуку: музика стає для неї “вищим вираженням, яке взагалі спромоглося віднайти людство” [13]. Мова, вважає Бахман, “не доросла” до духовних запитів музики, і тому письменниця обирає нові підходи до обох видів мистецтва: “Ми припинили пошуки ‘поетичного змісту’ в музиці, ‘словесної музики’ в поезії” [8, т. 4, с. 59]. Видається, ніби обидва види мистецтва вперше мають підставу розминутися [8, т. 4, с. 60]. І тут Бахман ставить питання про те, як можна подолати межу між музикою та поезією, отож і межу між “висловлюваним” і “невисловлюваним” у сенсі Вітгенштайна. Вона шукає “нову мову”, яка була б спроможна прямо, без фальшування передати таємниче, невловиме, поетичне, зробити те, на що, за Шопенгауером, здатна лише музика. Співвідносним моментом, коли “поезія і музика сягають взаємопорозуміння” [8, т. 4, с. 62], і вможливають таку нову мову, для Бахман стає людський голос. Лише завдяки йому музика “вступає зі словами у таку сповідь, якої вона іншим чином ніколи не зможе здійснити... Він, – пише Бахман, – бере на себе відповідальність, він окреслює виразний дух Так чи Ні...” [8, т. 4, с. 61]. Тут письменниця вказує на те місце, де музика й поезія зливаються воедино: “Не декоративне обрамлення зі звуку. А єднання” [8, т. 4, с. 60].

Чи не найвлучнішим підтвердженням цієї думки може бути фрагментарний ескіз Бахман “Посвята Марії Каллас”³, де вона передала свої враження від співу примадонни, яка стала для неї втіленням мистецтва загалом. Найважливіше, що Бахман наголошує в Каллас, – це її “вимовляння”, “її вираження”, завдяки яким слухачів внизу “морозить, вони страждають і тремтять”: “Вона завжди влучала точно, обходячи лібрето... Вона була важелем, який обертав світ до того, хто слухав, раптом можна було почути кризь сторіччя, вона була останньою казкою” [8, т. 4, с. 343]. Дійсність, яка з’являлася завдяки співу Каллас, виходила за межі реального, це була, за Бахман, “остання дійсність, до якої слухач надіється бути причетним” [8, т. 4, с. 343]. Співзвучною до цього є заувага музичного критика Жака Буржуа, який писав про Марію Каллас: “Коли вона стояла на сцені, з конвенційної та певною мірою ілюзорної форми опери поставала нова реальність. З’являлася ‘нова правда’, до якої вона вмiла повернути публіку. Те, що ми називаємо ‘на сцені’, ставало дійсністю, нереальними були ми – публіка” [12, с. 90].

Пошуки “нової правди” стають для Інгеборг Бахман рушійною силою її творчості. На її переконання, тільки новою, універсальною мовою, яка витворюється в результаті єднання з музикою, людина може бути “пробуджена, утверджена й спонукана до поступу,” – бо, “кожна мова, яка висловлює цю правду – німецька, італійська, французька – кожна! може через музику забезпечити собі участь в універсальній мові” [8, т. 4, с. 61]. Тлумачення Бахман виражальної сили, властивої мові, експресивності кожного речення зокрема, які зумовлюють поетичну валентність текстів, наближається

³ Інгеборг Бахман вперше почула спів Марії Каллас 1956 року в Міланському оперному театрі “Ла Скала” в опері “Травіата” в постановці Лучіно Вісконті. Згаданий фрагмент з’явився за кілька років.

до поглядів Вальтера Бен'яміна в царині філософії мови, а саме в його рефлексіях про роль перекладу як одного з видів духовної діяльності людини, що здатна долати межі. Варто звернути увагу на аналогічні категорії, до яких звертаються обоє – Бахман і Бен'ямін – обставина, що дає змогу розпізнати певну контемпоральність інтерпретації виражальних можливостей мови. На початку свого есе “Завдання перекладача” (1921) Вальтер Бен'ямін запитує: “Про що ‘говорить’ поетичний твір? Що він оповіщає? Дуже мало тому, хто його розуміє. Суть поетичного твору – не в передаванні інформації, не у змісті” [11, с. 9]⁴. Набагато важливіше, наголошує він, зуміти перекласти виражальну експресію найглибшого взаємовідношення мов, їх надісторичну спорідненість, яка полягає в тому, що в кожній мові “щоразу мислиться одне й те ж, чого, однак, жодна з них самостійно досягнути не може, бо доступним воно є лише в сукупності їхніх інтенцій, які взаємодоповнюються, тобто чистій мові” [11, с. 13].

Відповідно, завдання перекладача полягає в тому, (тут філософ звертається до понять зі сфери музики), щоб “до мови, на яку перекладають, знайти ту інтенцію, з якої в ній пробудиться відлуння оригіналу. Саме в цьому полягає цілком відмінна від поетичної творчості особливість перекладу, бо інтенція поетичної творчості ніколи не спрямована на мову, як на таку, на її тотальність, а лише безпосередньо на конкретні мовні співвідношення змісту. Переклад, однак, ніколи не бачить себе так, як поетична творчість – у лісових нетрях самої мови, а за межами лісу, навпроти нього і, не заходячи вглиб, він кличе туди оригінал – саме в тому єдиному місці, де відлуння у власній щоразу спроможне давати чужій мові відголос твору” [11, с. 16]. Переклад і поетична творчість розмежовані, і саме там (якщо погодитися з Бен'яміном) де проходить межа, якої сягають “лісові нетрі мови”. Перекладач, відповідно, має її подолати, бо його праця реалізує “великий мотив інтеграції багатьох мов у єдину, справжню мову” [11, с. 16]. Окремі речення, поетичні витвори, судження – за філософом – ніколи не зможуть порозумітися в цій інтеграції, бо вони залежні від перекладу. Однак мови можуть у ній “самі знайти взаємне погодження, доповнення й примирення способом свого міркування” [11, с. 16]. І саме тут – це надто впадає в очі в наступній цитаті, Вальтер Бен'ямін уживає поняття, аналогічне тому, яке трапляється в Інгеборг Бахман, а саме, поняття “справжньої мови”: “Однак якщо й існує мова правди, в якій без жодної напруги, навіть в мовчанці збережені ті незбагненні таємниці, на які спрямовані всі помисли, тоді ця мова правди – справжня мова” [11, с. 16]. У передчутті й відтворенні цієї мови полягає, за Бен'яміном, “досконалість, з якою пов'язані сподівання філософа,” і саме її з великою силою таять у собі переклади” [11, с. 17]. Він наголошує, що повністю відтворити сенс може не адекватність перекладу окремого слова, а лише те, як мислиме пов'язане зі способом мислення в кожному конкретному слові. “Звично це висловлюють формулою, що слова супроводжує тон почуття” [11, с. 17] – пише філософ. Саме цей тон – афективна інтонація – і таїть у собі “не-висловлюване” [11, с. 19], те, що залишається в кожній мові й усіх її утворах поза висловлюваним. “Не-висловлюване” залишається, – додає він, – “дуже близьким, і, однак, безконечно далеким до сенсу, прихованим за ним або підсиленним, зруйнованим або повновладним, остаточним, вирішальним понад будь-

⁴ Тут і далі цитати з есе Вальтера Бен'яміна подано в перекладі автора статті.

який зміст” [11, с. 19]. Воно, за Бен’яміном, – те, що символізує або є символізованим – ядро чистої мови, “те, що мислиться усіма мовами” [11, с. 19]. У цій чистій мові “увесь зміст, увесь сенс і всі інтенції виходять на той пласт, де вони мають згаснути. І саме з нього свобода перекладу утверджується в новому вищому праві” [11, с. 19]. Ця свобода утримується не сенсом змісту, а виявляється більше заради чистої мови в своїй” [11, с. 19]. І, відповідно, завдання перекладача й полягає в тому, “щоб ту чисту мову, яка перебуває в полоні чужої, звільнити в своїй, ту, яка ув’язнена в творі, звільнити в поетичному перетворенні” [11, с. 19]. Тільки за її допомогою зможе він вийти за межу, за якою перебуває “те, що не можна передати” (пор. “те, про що не можна сказати” у Вітгенштайна [3, с. 86]), і підійти у своїй праці до “вирішального” [11, с. 19].

Для Інгеборг Бахман цей “вихід за межі, нам установлені” [8, т. 4, с. 276] уможлиблює саме музика. Лише через неї творець художнього слова може досягнути правдивої, універсальної мови, ступінь поетичності якої сягатиме нового рівня. Важливо, що звернення Бахман до співу й музики в текстах різних жанрів раннього періоду засвідчує, як зазначає З. Вайгель, поступове наближення в її творчості до діалогічності й поліфонії пізнішої прози письменниці [18, с. 135]. Можливості, які відкриває музика для літератури, Бахман довершено використовує у своєму останньому закінченому романі “Маліна”, який, за її словами, мав бути “увертюрою” [9, с. 95] до романного циклу “Види смерті”. Центральною темою твору стає опозиція “чоловіче versus жіноче, розум versus почуття”, яка викликає, за словами самої авторки, “надзвичайну напругу”: “Окремо, ... можна було б іще жити, але разом, навряд, окрім того, чоловіче й жіноче, розум і почуття, продуктивність і самознищення виявляються тут у надто вже дивний спосіб” [1, с. 200]. Намір письменниці – відтворити цю напругу засобами поетичної мови, словами, які, за Вальтером Бен’яміном, супроводжує відповідний тон почуття, тобто дійти за допомогою справжньої, нової мови до Бен’ямінового “граничного, вирішального”, перетнути межу між Вітгенштайновим “вимовним і невимовним”. Як один із найважливіших засобів на шляху досягнення цієї мети музика діє в тексті на багатьох рівнях – тематично, як вже згадана низка посилань на композиторів, і, що особливо важливо з огляду на проблему синкретизму музики й літератури в творчості Бахман, стилістично й структурно.

Насамперед – це ритм, який пронизує увесь поліфонний текст роману. Зважаючи на етимологію цього старогрецького слова, тобто – “потік”, можна образно уявити собі й відчутти спосіб вираження й формотворення Інгеборг Бахман у романі. Прикметним для цього пристрасного благання і сповіді письменниці є те спільне, що в розумінні письменниці мають між собою музика й поезія, а саме – “хода, якою ступає дух. Їм обом властивий ритм у першому, образотворчому сенсі” [8, т. 4, с. 60]. Бо, цитує вона Гельдерліна, “дух може виражатися лише ритмічно” [8, с. 4, с. 60]. Не випадково, Бахман звертається в “Маліні” до досвіду ритмічної прози, завдяки якому їй вдається зруйнувати межі виражальних можливостей художнього слова. Вона розповідає про людину в усіх її виявах: як вона відчуває, мислить, дихає, страждає, що, на гадку Густава Малера, можна досягнути лише зі сутності музики. “Рівнобіжність між життям і музикою йде, напевно, глибше й далі, ніж це можна простежити тепер”, – писав він 1895-го року [17, с. 163]. У своєму головному творі Бахман відтворює за допомогою

слів такі психічні феномени, як любов, захоплення, страх і душевний біль, історичний і особистий досвід страждання. Мета письменниці не в тому, щоб змінити світ, – “це неможливо”, – каже вона, – “однак на щось можна вплинути, і цей вплив треба здійснити надзвичайно серйозно, і, безумовно, з нового досвіду страждання, тобто, не з досвіду, набутого великими письменниками раніше, до нас” [9, с. 139]. Мовне вираження цього досвіду має повторюватися знову й знову. Саме в “мовному вираженні травматичного досвіду” Бахман бачить, за Г. Геллером [16, с. 9] граничні можливості мистецтва, що й робить її великою письменницею. Дослідник посилається на слова Крісти Вольф, яка наголошувала на правдивості вираження почуттів, завжди властиве творчості Інгеборг Бахман: вона не забавляється “з розпачем, відчуттям загрози й страху” [16, с. 9]. І знову спадає на думку паралель до портрета Марії Каллас, створеного Бахман: “... вона завжди була мистецтвом, так, мистецтвом, і завжди вона була людиною, завжди найнужденнішою, найнещаснішою, Травіатою... [8, т. 4, с. 343].

Вирішальним для Бахман стає в її романі імпульсивне, ритміко-мелодійно-словесне інтонування тексту, яке наближає мовне вираження до музичного, у поєднанні з точною конструктивною роботою, що зумовлює найвищий ступінь естетичного впливу. Цей метод наштовхує на здогад, що письменниця орієнтувалася у романі на творчі принципи Арнольда Шенберга, одним із доказів чого є введення в текст “Маліни” обрамлення – мотиву з Шенбергового “Місячного П’єро”. Цьому творові властива, за Г. Геллером, “гранична напруга інстинктивної музичної безпосередності й найдосконалішої конструктивної роботи думки” [16, с. 252]. Він цитує запис зі щоденника Шенберга, у якому зафіксована подібна інтенція: “Звуки стають тут справді по-тваринному безпосереднім вираженням чуттєвих й душевних порухів. Так, ніби все передається безпосередньо” [16, с. 252]. Як і Шенберг, Бахман досягає особливої сили вираження, однак не звуками, а мовними засобами, завдяки поетичній валентності слів і речень, що виявляється в тому, з якою силою вони виявляють свою магнетичну взаємодію.

Новий метод письма авторки впливає і на структуру тексту. “Музична” композиція роману впадає в око. Т. Кінлехнер зауважив у розмові з Інгеборг Бахман: “Читаючи роман ‘Маліна’, починаєш підозрювати, що його ‘композиція’ є важливим кодом, і це інтригує...” [9, с. 95–96]. Структура тексту роману виявляє складну форму оповіді: її витворюють монологи, телефонні розмови, фрагменти легенд, сни й діалоги. У текст вплетені комплекси мотивів, розпізнаються варіації й лейтмотиви в сенсі Вагнера, причому більшість має інтертекстуальний зв’язок з творчістю багатьох європейських авторів: В. Шекспіра, Г. Стампа, Г. Флобера, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, Р. М. Рільке, Ч. Павезе, і, передусім – П. Целана. Письменниця наголошує, що вона доклала багато зусиль до композиції твору: “...щоб не втратити жодної нитки, щоб кожне речення, яке з’являється в першому розділі, ще раз засвідчило зв’язок з тим, що з’являється в третьому. Така історія – це справжнє ткання” [9, с. 114]. Бахман розщеплює свої фігури, текст стає багатоголосим. Однак слово “композиція” вона вживає в подвійному значенні: структурному й музичному. Письменниця сама засвідчує це, коли зауважує, що композиція відіграла для неї завжди велику роль, і справді, “лише при виправлянні, а чи спробі викреслити окремі місця” [9, с. 96], вона побачила, наскільки все зчеплене одне з одним, що майже немає речень, які б не були пов’язані з іншими. Не випад-

ково, при реценції тексту складається враження, ніби його диктували на друкарську машинку. Це підтвердила й сама Бахман, коли зобразила процес появи свого тексту як почуття, ніби на неї щось нестримно рухається. Формулювання його набувало деколи “такої стрімкості”, що вона сама була вражена: “В окремі моменти я майже не встигаю за письмом” [9, с. 114]. Письмо, яке за Т. Адорно, подібно до музики, “мчить чиста й непідробна експресія” [7, с. 159], відповідає тут характерній уяві Бахман про цю діяльність творчого духу: “Письменник не повинен ‘продукувати слова’, він має їх ‘виражати’” [9, с. 91]. Вона приходить до висновку в сенсі Бен’яміна: “А вираження – це щось інше, це, власне, не оповіщення думок” [9, с. 91]. Її розуміння резонує з тим, що раніше висловив Ґ. Малер: “Я відчуваю, що тих, хто колись піде слідом за мною, не треба шукати там, де музику, або щось подібне до неї, ‘продукують’. Моєю музикою треба жити...” [17, с. 145].

Отож, у творчості австрійської письменниці з’являється новий, синкретичний підхід до музики й художнього слова, який уможливив надзвичайно високий рівень поетичності її творів і засвідчив контемпоральне суголосся з філософією мови ХХ ст. Лише в поєднанні з почуттям, виразити яке музика спроможніша, аніж слово, може бути подоланим мовний скепсис, і поетична творчість досягне своєї мети: її відчуватимуть. “Почуттям, – пише Бахман в есе “Дивовижна музика” властиві мандрівні образи. Вони переходять з одного серця у звук – або у слово, чи в картину – і знову набувають першообразу в іншому серці” [8, т. 4, с. 54]. “Нам потрібна музика, – закінчує вона свої роздуми, – бо “примарою є німий світ” [8, т. 4, с. 54].

1. *Бахман І. Маліна* / Переклад з нім. Лариси Цибенко. Львів, 2003.
2. *Бахман І. Радіоп’єси: Сні на продаж. Цикади. Добрий Бог Мангеттену*. Переклад з нім. Лариси Цибенко. Львів, 2005.
3. *Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження. К., 1995.
4. *Шопенгауер А. Світ як воля та уявлення (1819)* / За: Шахова К.О. Шопенгауер // Вікно в світ. К., 1999. 1 (4).
5. *Шорске К. Е. Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура*. Львів, 2003.
6. *Achberger K. Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in “Malina”* // Ingeborg Bachmann. Sonderband aus der Reihe “Text und Kritik”. Hg. H. L. Arnold. München, 1984.
7. *Adorno Th. Prismen. Kulturpolitik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1955.
8. *Bachmann I. Werke: in 4 Bd.* – Hg. von Ch. Koschel und I. von Weidenbaum. München, 1978.
9. *Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Ch. Koschel und I. von Weidenbaum. München; Zürich, 1991.
10. *Bachmann I., Henze H. W. Briefe einer Freundschaft*. München, 2004.
11. *Benjamin W. Die Aufgabe des Übersetzers* // Gesammelte Schriften. Bd. IV-1. Frankfurt am Main, 1991.
12. *Fischer W. Die Tigerin* // Madam. 1997. Juli.
13. *Haller G. Ingeborg Bachmann in Rom*. / Nachlaß Bl. 2352, 2353 (Statement für das Film-Porträt). Uni, 1973.
14. *Hapkemeyer A. Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien, 1991.
15. *Höller H. Ingeborg Bachmann. Reinbeck bei Hamburg*, 1999.
16. *Höller H. Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum “Todesarten” – Zyklus*. Frankfurt am Main, 1987.
17. *Mahler G. Briefe*. Hg. Berta Blaukopf. Wien, 1996.
18. *Weigel S. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien, 1999.

**SYNCRETISM OF MUSIC AND LITERATURE AS A MEANS
OF EXPANDING EXPRESSIVE CAPACITIES OF A LITERARY TEXT
IN THE WORKS BY INGEBORG BACHMAN**

Larysa Tsybenko

The Ivan Franko National University in Lviv

The aesthetics of German Romanticism with expressive capacities of art in its centre was of extreme significance for the poetic creativity of Ingeborg Bachman. Some intentions of these capacities find in music a much more vivid expression than they do in the art of the word. All the works by this author – from her early lyrics to late prose – give evidence to the author’s special interest in music. In the text of her latest novel “Malina”, there are several examples of reference to such Romantic composers as E.T.A. Hoffman and R. Wagner, as well as to the Viennese composer of Fin-de-siecle Arnold Schoenberg whose music makes a “foundation” for the novel. Alongside with the musical art of these composers, Bachman’s specific approaches to the problems of the correlation between the poetic word and music were also influenced by the philosophy of linguistic scepticism by Ludwig Wittgenstein. Theoretical speculations of the poetess and prose writer, her search of the “new tongue” which would be capable to express the mysterious, the evasive, the poetic without false notes, determines a place for the views of Walter Benjamin in the sphere of language philosophy.

Key words: Ingeborg Bachman, music and literature, expressive capacities of language.

УДК 821.112.2(436)'06-311.6.09 М. Кьольмаєр

ОРАТИВНІСТЬ ЯК ‘МЕДІУМ ПОСЕРЕД МЕДІЙ’: ПАРАФРАЗ ТВОРІВ НА АНТИЧНУ ТЕМАТИКУ МІХАЕЛЯ КЬОЛЬМАЄРА

Роксана Цибенко

*Львівський національний університет імені Івана Франка
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

“Галактика Гутенберга”, домінуючи над письмом, на сторіччя витіснила давнє мистецтво усної оповіді. Однак у сучасному суспільстві дедалі більше відчувається потреба “живого слова”. Виступи авторів збирають великі аудиторії слухачів. Сучасні засоби масової інформації “полегшують” процес популяризації надбання античного спадку. Окрім традиційних книжок на античну тематику, з’являються радіопередачі, компакт-диски. Сучасний австрійський письменник Міхаель Кьольмаєр популяризує надбання античної культури, його можна назвати ‘roeta doctus’ німецькомовного простору. Оративність, як загальний характер усної форми представлення літератури (oral poetry) сягає своїм корінням традицій грецького наративного епосу. Однак у новій формі, це явище актуальне і для сучасності.

Ключові слова: оративність, комунікативні засоби, парафраз, міфи Давньої Греції, гомерівська традиція, сучасна австрійська література.

“Людина не може відмовитись від потреби розповідати і чути оповідь. Це є її основною потребою”.

М. Кьольмаєр

У цій розвідці зроблено спробу окреслити *оративність* як актуальне поняття для сучасної зміни комунікативних засобів, а саме, перехід/повернення від друкованої літературної продукції до усної, зафіксованої в електронно-акустичних записах. До основних досліджень і публікацій з цієї тематики належать роботи представників міждисциплінарних шкіл: грециста Е. А. Гевлока, його послідовників етнолога Дж. Гуді, теоретика теорії еволюції Н. Люманна і теоретиків комунікативних засобів М. Мак-Люена, Г. Інніса, А. Лорда, М. Перрі, В. Онга, Я. Вотта та ін. Предметом цього дослідження є інтерпретація модифікації усної традиції на прикладі парафразу грецьких міфів, який належить сучасному австрійському письменникові М. Кьольмаєрові. Цей парафраз сягає гомерівської традиції. За М. Мак-Люеном й В. Онгом, “культура нашої генерації належить до відродження усності як до життєздатного способу комунікації з довготривалим історичним походженням...” [15, с. 151]. В античності та впродовж Середньовіччя перекази виконували аеди та, відповідно, шпільмани. Збережені в усній традиції міфи не втрачають своєї актуальності й понині, причім помітним стає зацікавлення усною технікою імпровізації. Те, що міфи й досі викладають в усній традиції, можна пояснити потребою у “живому слові”. Щоразу знову і знову виникає бажання “почути розповідь”. Слід згадати, що усність є частиною “дидактичного спілкування”

[16, с. 135], яке поєднувало “естетичне” з “дидактичним”. Матеріал античних міфів набуває в західноєвропейській літературній традиції форми інтелектуальної розмови античних і сучасних аедів. У XX ст. оративність знову відроджується, стає новою культурою слова. Чому саме в сучасного австрійського автора виникає потреба переповідати давно відоме й почуте? Сам письменник пояснює це так: “*Власне кажучи, – я зізнаюся у цьому, – я розповідаю ці історії сам собі. І я залежний від цього*” [19, с. 226]. Успіх переказаних по-новому (Neu-Erzählungen) відомих й усім знайомих міфів полягає у поєднанні таланту оповідача з викарбуваним сучасним стилем мислення [23, с. 105]. Так пояснює захоплення цього письменника австрійська критика.

Перед тим, як перейти до історії парафраза античних міфів, представленого на австрійському радіо (ORF – Österreichischer Rundfunk) на прикладі творів австрійського автора М. Кьольмаера, слід коротко розглянути жанр радіоп’єси, який завдяки адаптації вистав для радіо стає популярним після Другої світової війни. У післявоєнний час радіоп’єси виокремлюються в самостійний жанр. Від 1960-х років через конкуренцію телебачення радіо набуває другорядності. Однак у 90-х роках XX ст. в Австрії стає помітним відродження “театру перед мікрофоном”. Серед найяскравіших прикладів цього є літературно-художні виступи М. Кьольмаера на Першій програмі австрійського радіо, які перетворюються на своєрідну “театральну акцію” одного актора.

Такий перехід від книжки до нових комунікативних засобів, нових технічних можливостей фіксування передачі мови свідчить, за М. Мак-Люеном, [7], “не лише про кінець ‘галактики Гутенберга’, яка домінує над письмом, а й ідентифікує його як дискурс ‘медіум посеред медій’” [19, с. 215]. Німецький дослідник Й.-Б. Метц запитує, чи в наш так-званий постнаративний час ще можуть існувати різноманітні ‘оповідачі історій’, які дають змогу усвідомити те, чим можуть бути сьогодні ‘історії’: не лише популярними мистецькими образами, а й оповіданнями з відкритою, певною мірою суспільно критичною захопливою дією [23, с. 337]. До того ж основне значення надається не історіям, а способів їх оповіді.

Поняття *усної оповіді* (нім. das mündliche Erzählen) російські формалісти окреслили за допомогою терміна ‘казань’. Я пропоную перекласти німецький термін *Oralität* (англ. *oral poetry*) як *оративність*, хоча близьким за значенням до нього був би також термін ‘казання’ (який містить у собі елемент оповіді). Щоб краще зрозуміти різницю між термінами *оративність* та *усність* варто звернутись до їх історії. Цікавим видається той факт, що існує безсумнівна різниця поміж цими, на перший погляд, схожими визначеннями. *Оративність* відноситься до медіальної стадії розвитку *усності*. Вона (оративність) сформована під впливом сучасної культури та багатовікового усного мовного надбання (перекази, сказання, казки, прислів’я). Розрізняють первинну і вторинну форми усності. До першої належать жанри усної народної творчості, які виконували аеди (початковий етап, автентичність виконання), до другої – їх наслідування. Усність властива передумові створення і рецепції героїчного епосу, виникнення якого А. Лескі пов’язує з переходом від усності до літератури, від усності до писемності¹. Імовірно, що

¹ За Я. Ассманом, Грецію вважають прототипом письмової культури [9, с. 258]. Під цим поняттям дослідник має на увазі “заснування і традиції письма, обходження з текстом” [9, с. 265]. До аспектів письмової культури, веде він далі, належить суспільна оцінка письма і написання [9, с. 265].

в ранньому грецькому суспільстві існував змішаний період усної та письмової традиції [26, с. 49]. Американський вчений Ерік А. Гевлок висловлює думку про те, що генеза епосу [...] характерна усім усним культурам [18, с. 119].

Як відомо, перехід від усності до літератури розпочався в античній Греції письмовою фіксацією – записуванням епічних переказів “Іліади” і “Одіссеї”. Обидва твори позначають одночасно і початок західноєвропейської літератури, і кінець живої усної традиції. За М. Перрі, “Іліада” і “Одіссея” є прикладом певної усної композиції, яка використовує високу традиційну мову формул [18, с. 91]. Гомер, як це було прийнято в грецькій традиції, складає свої твори усно, рецитуює їх, проте не записує їх власноруч [26, с. 41]. Попри це, міфи й надалі викладали в усній формі, до того ж імпровізували їх. Присутність співця/оповідача в античності та Середньовіччя була частиною усної народної культури. Поверненням до первинної усної форми, яка існувала в Давній Греції, стає у М. Кьольмаера усна рецитація текстів міфів класичної античності, яку, своєю чергою акустично сприймає та запам’ятовує реципієнт. Оративність стає своєрідним феноменом нових формул.

Перед розповіддю міфів австрійського письменника звучить музичний супровід², який асоціюється зі своєрідним мімесисом мелодії і ритму античності. Поряд з Р. Стівенсоном, Т. Манном, Ф. Достоевським, У. Фолкнером, Кр.-Фр. Геббелем, Г.-Г. Маркесом, Г. Грассом, Б. Зінгером, які “завжди були оповідачами”, Гомер – улюблений письменник М. Кьольмаера. Це той автор, “котрих знову і знову перечитуєш та відчитуєш по-новому” [11, с. 11]. Німецький дослідник М. Фурман у статті “Насолода з німфою. Чи варто для цього вічно жити? Новий роман М. Кьольмаера зі світу Гомера – “Каліпсо”, яку він опублікував у газеті “Berliner Zeitung” (“Берлінська газета”), називає Гомера “poeta doctus”³ та “надзвичайно начитаним автором” [9, с. 227]. Аналогічну характеристику висловлює й інший австрійський дослідник – З. П. Шайхль, однак стосовно сучасного австрійського автора. Він називає його “по-бюргерськи вчений poeta doctus” [24, с. 121]. Швейцарський критик Ф. Гаас застосовує стосовно М. Кьольмаера інший постійний гомерівський епітет⁴, який супроводжує Одіссея – “хитромудрий” [13, с. 230]. З цього випливає, що австрійський письменник сам виступає як “персоналізований” Одісей. Подібно до Гомера, австрійський автор розповідає “одіссею” свого протагоніста Одіссея (образ якого служить втіленням усної оповіді) епізодично, вдаючись до *оповіді* (первинної форми поезії) та *пригадування* мандрів-блукань. Саме ця *постать оповідача* історій вдало надається до інтерпретації у творах М. Кьольмаера. Оративність постійно видозмінює окремі теми, які стосуються тілесного, соціального та екзистенційного буття людини (любов і сексуальність, влада і сила, обман, зрада і смерть). Саме ця тематика представлена в романах М. Кьольмаера “Телемах” (1995) та “Каліпсо” (1997). До жанру міфу австрійський письменник звертається не випадково. Він продовжує традицію переказу міфів, яку він “успадкував” від своїх батька й бабусі

² Виникнення музики в Греції пов’язане з акомпануванням усної рецитації віршів.

³ “Учений поет” (лат.).

⁴ В. Назарець у “Теорії літератури” наголошує, що постійний епітет є “історично більш ранньою формою епітета” [5, с. 210].

(вона охоче розповідала йому казки братів Грімм). Вдалим прикладом тут послужать такі епізоди з роману М. Кьольмаєра “Каліпсо”, як: кохання Одиссея до Егіні, вагітність Пенелопи, жертвопринесення Іфігенії, викриття Паламедом “Одиссеєвого божевілья”, вбивство Астіанакса та інші, які можна назвати “передісторією Одиссея до прибуття на острів Каліпсо”. Отже, і в архетексті, і в його численних наслідуваннях є два сюжети: “*дім - телемахія*”, в якій розказано про перипетії на Ітаці та власне сама “одиссея”, яка служить уособленням “*не-дому*”.

М. Кьольмаєр намагається імітувати традиційну поетичну мову аедів. Він також живив сталі “гомеричні формули”, використовує словесні комбінації та словотворчі схеми, застосовує ті ж самі принципи побудови твору, що й Гомер. Багатоплановість викладу представлена в романі “Каліпсо” дилемою “божественне-людське” – зібранням богів та оповіді про мандри при царських дворах. Сучасний письменник вдається до таких оповідних фігур, як і Гомер – розповідей, описів, діалогів – та запроваджує в текст сучасної “австрійської `Одиссеї`” вставні новели – улюблений метод цього автора. До того ж М. Кьольмаєр досить вільно поводиться з матеріалом античного тексту: він часто вдається до ахронічного способу викладу, який, однак, нагадує про фрагментарність стилю Гомера та видозмінює фабулу. Це вимагає від читача попереднього вишколу. Розповідаючи на радіо “Сказання класичної старовини”, М. Кьольмаєр також прагне відтворити “живе слово”, утім він не уникає оприлюднення власних життєвих позицій.

Схожі шляхи становлення можна зауважити між оративністю та ораторською прозою, яка також використовує “принципи поетики, синтезує найрізноманітніші стильові традиції” [1, с. 388]. Однак, виходячи з означення “аеда”, австрійського автора не можна назвати “сучасним аедом”, виконавцем епічних пісень, оскільки аеди були “виразниками понадіндивідуального світовідчуття” [4, с. 16], тоді як в австрійського письменника чітко виражений особистісний підхід до викладу традиційного матеріалу. У вступі до кожного міфу автор подає своє критичне бачення сучасної проблематики. Це він робить на противагу до І. Шваба (“Сказання класичної старовини”), сучасника наполеонівських воєн, перекази міфів якого стали, як і самі твори Гомера, класичною літературою для виховання німецьких бюргерів. Однак цей представник XIX ст. у своїх парафразах не відтворив духу своєї епохи. Натомість австрійський письменник у пролозі до кожного міфу подає власне критичне ставлення до описуваних подій з погляду людини кінця XX ст. Він розповідає текст, коментує його та оцінює. Тому сам оповідач виступає не лише в ролі оповідача, а й як сучасний коментатор міфів (на противагу до “класичних коментаторів XIX ст.”), який “презентує” перекази всім відомих міфів з перспективи сучасних інтерпретацій. В епілозі та пролозі до кожного міфу стираються межі між оповідачем і автором. В окремих міфах він відкрито передає свій сумнів у доцільності тих чи тих подій. Характерним прикладом є епізод знищення Трої-Іліона: “Це є перший голокост, перше спалення людей, описане на Заході. Від цього міста Трої не залишилось вкінці каменя на камені” [20, с. 199]. Така актуалізація подій вдається авторові не лише завдяки докладному поясненню, а й “виразному дистанціюванню від гомерівських історій про “міфологічну війну” [24, с. 110]. Компілятивний підхід австрійського автора має також свої позитивні моменти: він звертається до міфів, які “омінає” в своїй творчості класичний автор золотого віку римської літератури – Овідій.

Австрійський автор з психологічної позиції пояснює своє незвичне впорядкування мотивів грецьких міфів – як “невимушено еротичних й сексуальних” [24, с. 113]. Розповідаючи про поліваріантність одного міфу, М. Кьольмаєр дотримується того варіанта сюжету міфу, який найбільше відповідає його естетичним вподобанням: “Мені не до вподоби історія Телегона. Саме тому, що в ній розповідається про смерть Одиссея⁵, тому, що спотворюється характер героя, спрощуються мотиви дії і цим руйнується незрівнянний міф цього образу” [21, с. 173]. Він оцінює й інших письменників, які вже опрацьовували цей літературний матеріал: “Вергілій безпосередньо орієнтувався на “Одиссею” Гомера”, наголошує австрійський письменник у “Нових сказаннях класичної старовини Міхаеля Кьольмаєра від Еос до Енея” [20, с. 214].

Риторична традиція переказу міфів закорінена ще в самій античності, яка сягає фольклорно-поетичного типу усної словесної творчості. До міфологічних аедів Гомер відносить Демодока (під постаттю якого вбачають самого автора). З відомого епізоду про Троянського коня видно, з якою пошаною автор промовляє устами Одиссея до феакського піснярка:

*“Вище над смертних усіх я тебе, Демодоку, шаную, –
Чи Аполлон тебе вчив, чи Муза то, Зевсова донька,
Надто-бо все до ладу ти про долю ахеїв співаєси,
Що учинили, й зазнали чого, й як було їм сутужно,
Наче ти сам з ними був чи з уст очевидця почув це.”*
(Гомер “Одиссея”, VIII, 487 – 489)⁶.

Навіть сам Одиссей зізнається цареві Алкіною, що серед людей він знаний завдяки своєму вмінню розповідати, вдаючись до хитрих вигадок: “Я – Одиссей, син Лаерта, великою хитрістю славний / Серед людей багатьох, – до небес моя слава сягає”. (Гомер “Одиссея”, IX, 19 – 20). Це свідчення вказує на багату фантазію оповідача, однак і на присутність елемента усності. У контексті оповіди давньогрецький автор-оповідач рефлектує можливість двох протилежних за значенням тем. У грецькому епосі представлений реальний і нереальний світи оповіди. “Одиссея”, “*матір усіх оповідей*”, розрізняє двох співців – Фемія, який прислуговує женихам на Ітаці та народного аеда Демодока при дворі феаків. Обоє розповідають про Одиссеєві мандри у вигляді “*співу-оповіди*”. Проте виникає запитання: у який спосіб? Антиподично? Перший співає *нову* пісню про реальні відносини на рідному острові Одиссея. Цю ситуацію німецький дослідник Т. Крешер описує так: “Поет хоче окреслити таку ситуацію, якої немає в реальному житті: він співає про героя, раптом приходиться незнайомий чужинець, який виявляється власне тим героєм, про якого йшлося у пісні. [...] Звідси постає запитання, чи ця зустріч є важливою частиною оповіди про повернення Одиссея, чи вона служить для неї лише непотрібною прикрасою” [22, с. 53]. Другий співець Демодок виконує пісню “*співом, що слава його до широкого неба сягала*” (Гомер “Одиссея”, VIII, 74). Як “третього” співця можна назвати самого Одиссея, оскільки він сам розповідає при дворі феаків

⁵ Про смерть Одиссея збереглися фрагменти драми “Заклинателі смерті” Есхіла. Проте найбільше визнання одержала версія “Фабул” Гігіна (II ст.), популярність якої наслідував Сервій у IV ст.

⁶ Тут і далі цитую “Одиссею” Гомера в перекладі Бориса Тена.

(так-само як і Демодок) про свої фантастичні, навіть, так би мовити, “сюрреалістичні” пригоди (зустрічі з міфологічними істотами, дивовижними народами, чарівницями, німфами, водяниками та ін.). Тому для творів австрійського письменника Одіссеї є тим архетипом, який насамперед – оповідач історій, а лише потім – коханець, батько, чоловік і герой Троянської війни.

Поряд з епічним характером, поеми Гомера мають ще й публіцистичний характер, що можна пояснити “прагненням давньої людини протиставити плинові часу свої діяння та своє ім’я, переосмислити уявлення про богів, внести частку “людського” в сферу хаотичної прадавньої міфології” [2, с. 463]. Подібна публіцистичність також властива художньому слову М. Кьольмаєра⁷.

У теорії оповіді (Erzähltheorie) неодноразово наголошувалось на тому, що “поетичні історії – це історії дійових осіб” (за висловом К. Гамбургер) [14, с. 78–84]. Вони не зображають перебігу подій, а те, як події вплинули на героїв. Уся усна оповідь, зображення особисто пережитого здійснюється в інтеракції. Наративне письмо може оптимально передавати текстуальність мовлення (Rede) та розвивати форми зображення [25, с. 29]. Наративна структура історій з перспективи діючої особи реформує аргументацію оповіді. На думку австрійського германіста Р. Феллюзіга, усна форма оповіді не є наративним письмом у розумінні “літературного мистецтва” [25, с. 26], оскільки, – як пояснює далі австрійський дослідник, – криза оповіді насправді вже завжди була кризою наративного письма [25, с. 26]. Оскільки оповідь є мовленням (Erzählen-Rede), то її міметичні особливості зменшуються до дійових аспектів історії. Властивості свідомості обмежені зосередженням уваги на перебігові подій. У писемних творах оповідачеві надаються у цей спосіб можливості, у якому висловлення промовця стає предметом власної уяви [25, с. 38]. Слід зазначити, що повторюваність подій, ситуацій та персонажів служить вираженням і універсальної властивості самої історії, і об’єктивної характеристики “наївної” міфологічної ступені свідомості античних персонажів [8, с. 336]. Сучасний грецький філософ і теолог Хр. Янарас сприймає міф як оповідку чи переказ про якийсь випадок, але цей випадок, як зауважує він, “не є завершеною подією, він не стосується справ чи зв’язків, які здійснилися в минулому, і які треба зберегти від забуття семантичним відтворенням. [...] *Міф* є переказом про якийсь *уявний* випадок: він відтворює дії й відношення сфери чуттєвого, але таким чином, що розум *уявляє* їх критично, себто в процесі відокремлення суттєвого для здійснення життя від несуттєвого – добираючи форми й способи, які безпосередньо виявляють і розкривають функціонування дійсностей, які можна досягнути розумом” [9, с. 23–24]. М. Кьольмаєр часто повторюється, використовуючи принцип “відлуння”, описаний ще дослідниками Гомера. “Усний міф при розповіді постійно продовжується для того, щоб сприяти пригадуванню у пам’яті⁸ декламатора про те, як міф має продовжуватися, якою буде фабула” [15, с. 177].

⁷ Цей приклад – не поодинокий для літературного процесу. Найвдалішим свідченням цього є творчість видатного французького письменника-екзистенціаліста Ж.-П. Сартра.

⁸ Поняття “мистецтво пригадування” (ars memoriae, ars memorativa) стосується одного з основних понять західноєвропейської культури. Недаремно Одіссеї за допомогою розповіді-співу Демодока

Ож, мистецтво оповіді як “живе слово”, яке на сторіччя витісняє “галактика Гутенберга”, що домінує над письмом (за М. Мак-Люеном), збирає дедалі більшу аудиторію слухачів. Таку потребу до “живого слова” можна пояснити нестачею в суспільстві оповіді як продовження усної традиції. Сучасні засоби масової інформації “полегшують” процес популяризації надбання античного спадку: лунають радіопередачі, випускають компакт-диски. Оскільки М. Кьольмаєр популяризує надбання античної культури, його можна назвати ‘poeta doctus’ німецькомовного простору. Загальний характер усної форми представлення літератури як усність, що сягає своїм корінням традицій грецького наративного епосу, свідчить про розвиток цього явища впродовж століть. Набуваючи в умовах технічної доби нової форми – оративності – вона не втрачає актуальності.

1. *Абрамович С.* Ораторська проза // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
2. *Абрамович С.* Публіцистика і література // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
3. *Абрамович С.* Риторика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
4. *Волков А.* Аед // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
5. *Галич О., Назарець В., Васильєв С.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. К., 2001.
6. *Гомер.* Одиссея / Пер. із старогрецької Бориса Тена. Харків, 2002.
7. *Мак-Люен М.* Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги. Київ, 2001.
8. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976.
9. *Янарас Хр.* Нерозривна філософія: Нариси вступу до філософії. Київ, 2000.
10. *Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen. München, 1992.
11. *Fuhrmann.* Die Lust mit der Nympe. Doch lohnt es sich, dafür ewig zu leben? Michael Köhlmeiers neuer Roman aus der Welt Homers: *Kalypso* // Höfler G., Vellusig R. Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichischen Autoren (Band 17). Graz; Wien, 2001.
12. *Grohotosky E.* “Literatur ist eine Bestätigung des Glaubens an die Vielfältigkeit des Menschen” // Höfler G., Vellusig R. Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichischen Autoren (Band 17). Graz; Wien, 2001.
13. *Haas Fr.* Attrappen des klassischen Altertums // Höfler G., Vellusig R. Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichischen Autoren (Band 17). Graz; Wien, 2001.
14. *Hamburger K.* Die Logik der Dichtung. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien, 1980.
15. *Havelock E. A.* The alphabetization of Homer // Havelock E. A. The literate revolution in Greece and its cultural consequences. Princeton University Press, 1982.
16. *Havelock E. A.* The ancient art of oral poetry // Havelock E. A. The literate revolution in Greece and its cultural consequences. Princeton University Press, 1982.
17. *Havelock E. A.* The character and content of the code // Havelock E. A. The literate revolution in Greece and its cultural consequences. Princeton University Press, 1982.
18. *Havelock E. A.* The transcription of the code of a non-literate culture // Havelock E. A. The literate revolution in Greece and its cultural consequences. Princeton University Press, 1982.
19. *Kittler Fr. A.* Grammophon, Film, Typewriter. Berlin, 1986.
20. *Köhlmeier M.* Michael Köhlmeiers neue Sagen des klassischen Altertums von Eos bis Aeneas. München, 1997.
21. *Köhlmeier M.* Michael Köhlmeiers Sagen des klassischen Altertums. München, 2004.
22. *Krischer T.* Mündlichkeit und epischer Sänger // Kullmann W., Reichel M. (Hrsg.). Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen. Tübingen, 1990.
23. *Metz J. B.* Kleine Apologie des Erzählens, Concilium 9, (1973) // Colditz R. Theologie des Erzählens: genetivus subjektivus oder genetivus objektivus? Darstellung und Kritik des Story-Konzepts von Dietrich Ritschl, Dipl., Uni Wien, 1994.
24. *Scheichl S. P.* Michael Köhlmeier als Neu-Erzähler // Höfler G., Vellusig R. Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichischen Autoren (Band 17). Graz; Wien, 2001.
25. *Vellusig R.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers // Höfler G., Vellusig R.

“пригадує” та реконструює у своїй пам’яті діяння під стінами Трої, за допомогою чого віднаходить свою ідентичність.

Michael Köhlmeier. Dossier. Die Buchreihe über österreichischen Autoren (Band 17). Graz; Wien, 2001. 26. *West M. L. Archaische Heldendichtung: Singen und Schreiben // Kullmann W., Reichel M. (Hrsg.). Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen. Tübingen, 1990.*

ELOCUTION AS A “MEDIUM AMONG MEDIA”: PARAPHRASE OF WORKS ON ANTIQUITY BY MICHAEL KOELMYER

Roksana Tsybenko

The Ivan Franko National University in Lviv

“The Gutenberg’s Galaxy” dominating over the written text has been supplanting the art of oral narration known from the ancient times for a century. In contemporary society, however, there is a growing need for the “alive word”. The speeches of authors gather huge audiences of listeners. Contemporary mass media make the process of popularization of ancient heritage treasures “easier”. Alongside with traditional books on antiquity there appear relevant contributions in the mass media. A contemporary Austrian writer Michael Koelmyer is popularizing the heritage of ancient culture and may be called ‘poeta doctus’ in the German-speaking countries. Elocution as a general character of presenting oral poetry is rooted in the traditions of narrative epic.

Key words: elocution, communicative media, paraphrase, myths of Ancient Greece, Homer tradition, contemporary Austrian literature.

УДК 821 (100)“19”-32.09

**РІЗНОВИДИ ЧАСОПРОСТОРОВИХ ГОРИЗОНТІВ
У НОВЕЛІСТИЧНИХ ЗАГОЛОВКАХ ТА ЕПІГРАФАХ
(ЗА ТВОРАМИ Х. Л. БОРХЕСА, І. ФРАНКА, В. ШЕВЧУКА)**

Мар'яна Челецька

*Львівське відділення Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України,
e-mail: profil_neba@rambler.ru, mar_tschella@yahoo.de*

Основою дослідження є способи реалізації художнього часу і простору в заголовках та епіграфах до новелістичних творів, їх модифікації і специфіка у вираженні емоційного, психологічного та філософського рівнів тексту. На прикладі зарубіжної та української прози (Х. Л. Борхес – “Алеф”, “Таємне чудо”, “Біографія Тадео Ісидоро Круса (1829–1874)”, І. Франко – “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Посидинок”, В. Шевчук – “У череві апокаліптичного звіра”, “Розсічене коло”) виокремлено такі різновиди часопросторових горизонтів у заголовках та епіграфах: горизонт стягненого простору, горизонт зупиненого часу, горизонти містичного і психологічного “непорозуміння”, горизонт неочікуваного часу, горизонт віртуальної омани простором.

Ключові слова: горизонт, простір, час, принцип “затримки часу”, заголовок, епіграф.

У новелістичних текстах час і простір існують у своїй відкритій формі, тобто як певна ситуація, окрема подія чи навіть окремий персонаж і лише зрідка – тільки як тло для розгортання сюжету, бо ця остання функція є прерогативою переважно текстів великого обсягу. Відкритості часу і простору в новелі сприяють такі композиційні особливості цього жанру, як непередбачуваний початок, несподіваний або й обірваний кінець, кульмінаційний злам – пуант (найвища точка емоційної напруги), наскрізна художня деталь – символ, або “сокіл”, за теорією Гейзе, що фіксується переважно в заголовку. Ці структурні елементи в процесі читання зазнають модифікацій і трансформацій художнього часу та простору, їх взаємопереходу у внутрішній світ персонажа, тобто відбувається те, що Н. Х. Копистянська у своїх схемах назвала “зрощенням героя з простором” [4, с. 177].

Заголовки та епіграфи є такими смисловими компонентами художньої структури, в основі яких лежить принцип затримання часу читання. Для цілісного естетичного сприйняття та розуміння авторського задуму важливо відчутти початковий ритм тексту, на чому наголошував свого часу й О. Чичерін: “*мистецтво читання починається з того, що з перших рядків треба увійти в ту чи ту структуру поетичної думки, поселитися в душі і ритмі художнього твору*” [9, с. 39]. Це сприяє виробленню у собі певної “звички” читання, комфортності під час спілкування з текстом, так би мовити, на “ти”, наслідком чого буде відчуття рецептивної та естетичної насолоди. О. Чичерін турбується про “виховання у собі справжнього читача”, про “вміння відчувати матерію”

тексту. Тому одним із основних законів для адекватної інтерпретації художнього твору повинен бути момент “відчуття” заголовка, його внутрішнього смислового ритму, стилю, його герменевтичної “загадки”. Цей закон поширюється на всі типи заголовків, однак вирішальним є для розуміння саме символічного заголовка, який ґрунтується на особливостях рецептивної “пам’яті” читача та принципах організації асоціативної ретроспекції. Ця природа символічного заголовка пов’язана з функціональною здатністю художньої деталі до онтологічної відкритості й множинності в семантиці художнього образу, адже текстуальний образ стає символом за умови відчуття його “внутрішнім зором”, повторюваності та стійкості цього відчуття, яке сприяє, за теорією Р. Веллека та О. Воррена, “*просвічуванню вічності у миті*” [5, с. 205]. Ця герменевтика символу і спричинює певну “затримку” в акті читання художнього твору вже на самому його початку. Найвдалішим прикладом герменевтичної загадки в символічному заголовку може бути назва твору Х. Л. Борхеса “Алеф”. Заголовок створює відчуття емоційно високої напруги, яка додатково підсилюється також уведенням у надтекстовий простір багатозначних за своїм функціонально-семантичним рівнем епіграфічних цитат із “Гамлета” та “Левіафана”. Цей подвійний епіграфічний початок виконує функції зумисного затримання і розтягнення читацької уваги, яку автор свідомо передбачає (це стосується винятково специфіки творчого мислення Х. Л. Борхеса, який створює свої тексти на основі свідомої маніпуляції власним інтелектуальним досвідом, а, відтак, й інтелектом свого (вибраного) читача). Однак епіграф не тільки “шифрує” текст, він по-своєму допомагає реципієнтові наблизитися до внутрішнього простору заголовка, і в цьому випадку епіграф “контролює” процес читання, виконуючи функцію психологічного сигналу для перемикання уваги читача, щоб створити попереднє уявлення про сюжет твору, яке не обов’язково має підтвердитися після прочитання тексту. У цьому й полягає ефект оманливого очікування, заради якого часто й створюються символічні заголовки та епіграфи. Отже, епіграф використовується як засіб пояснення назви твору, закладає можливий напрям для її інтерпретації і є, за словами Р. Гром’яка, тим “*остаточним моментом, який безпосередньо включає установку в процес сприймання, надає цьому процесові цілісного систематичного характеру*” [3, с. 36].

Х. Л. Борхес пропонує своєму читачеві епіграфи, в яких закладено місткий у плані смислових асоціацій код простору, і це дає змогу “відкрити” в заголовку “Алеф” його просторове значення. Однак це тільки поглиблює “інтригу” заголовка, бо простір, що позначений емблемою Алеф, – різноступеневий: простір першого рівня – предметно-відчуттєвий (епіграф з “Гамлета”: “*О Боже, мені вистачило б і горіхової шкаралупи. Навіть у ній міг би вважати себе за владаря безкрайого простору*” [1, с. 194]); другий рівень репрезентований в абстрактно-логічній формі свідомості (з “Левіафана”: “*Але вони навчатимуть нас, що вічність – це застояне теперішнє, Nunc-stans (застояне тепер), як називають це школи; але воно ані для них, ані для когось іншого не більш зрозуміле, ніж якби вони позначали нескінченний обшир простору словом Nic-stans (застояне тут)*” [1, с. 194]). Епіграфи відкривають у заголовку його внутрішній зміст і дають змогу виокремити специфічну форму (“горіхова шкаралупа”) і водночас специфічну стихію (“застояне тут”) простору, що мають назву “алеф”; ці просторові форма і стихія підпорядковуються відповідним формі та стихії часу, що в тексті передані

за допомогою символічної деталі – скляної кульки, яка являється (не існує і не перебуває, а саме – являється) в одному з кутків льоху під їдальню будинку, де мешкає Карлос Архентіно Данері, біографія якого цікавить зовнішнього наратора твору, який підписується наприкінці як “Естелі Канто” і виконує функції негласного упорядника і видавця, з двох причин: подати оригінальний факт про те, як створюються епігонські “шедеври”, і для ознайомлення із сенсаційним “явищем”, яке трапляється у льосі цього “новоспеченого” поета; а центрального персонажа твору (так званого внутрішнього наратора), ім’я якого збігається з прізвищем біографічного автора, цей “сенсаційний пан” цікавить тільки як брат покійної Беатрис Вітербо, в яку був закоханий оповідач (до поеми цього брата він ставиться байдуже, навіть скептично, а до сенсації в підвалі – з великою мірою обережності та низкою застережень). Однак у творі Борхеса існує, окрім двох нараторів (зовнішнього та внутрішнього) і персонажа-об’єкта зображення ще четвертий персонаж – символічний, прихований у локальному просторі тексту (у підвалі), у часі (як форма вияву “застояного тепер”) і в нараційній співучасті: коли Карлос Архентіно розповідає про адвоката Сунні, який захищає його справу проти знесення будинку, він емоційно наділяє “феномен простору” персонажів особливими характеристиками: “З кодексом у руках доктор Сунні доведе, що мій Алеф *невідчужуваний!*” (курсив авторський) [1, с. 209]. Перша згадка в тексті Борхеса про Алеф як про носія простору – “одну з тих точок простору, які вміщують у собі всі точки” [1, с. 208] – повертає читача до епіграфів і заголовка на символічно-асоціативному рівні: це не оригінальна ідея – її символіка, як зізнається у післямові сам автор, позначена впливом оповідання Г. Велса “Скляне яйце” [1, с. 222]; неоригінальною, запозиченою є також і назва для цього “яйця-кульки”: як “назва першої літери в алфавіті священної мови” [1, с. 218]; оригінальним є тільки спосіб презентації цієї “невербалізованої” ідеї засобами художньої мови, що базується на переказуванні “алфавіту знаків” [1, с. 213]. Розгортання заголовка в тексті здійснюється через координування двох просторових сюжетних ліній: науково-фантастичної та містичної. Алефу як прихованому персонажів твору автор дає різні характеристики: “домашній”, “фальшивий” [1, с. 219], і він є носієм ідеї містичного надприродного існування. Ця ідея має свої традиції також і в українській сучасній новелістиці: “У череві апокаліптичного звіра” В. Шевчука поєднує в собі просторову форму її зображення, містить знаковий еквівалент (знак одкровення як “алфавіт” Святого Письма) та її персонажований статус (уявлення сфери простору, “центр якої присутній повсюди, а кола немає ніде” [1, с. 213], як геральдичної емблеми – “звіра одкровення”). Як і “Алеф”, “апокаліптичний звір” символізує момент віддзеркалення всього всесвіту, його відбиття в єдиній точці простору; саме про це роздумує Григорій Сковорода, який є головним героєм Шевчукового твору: “*весь світ апокаліптичний звір, а вони, всі живі істоти, в першу чергу розумні, бовтаються у його череві, бо вони, може, на те й існують, щоб той звір їх пожер, як існують для пожерття качка, курка, гуска чи свиня, і оте їхнє бовтання і є життям та пристрастями цього світу*” [7, с. 174].

Заголовки до творів Х. Л. Борхеса “Алеф” та В. Шевчука “У череві апокаліптичного звіра”, які мають ознаки новелістичної напруги, втаємниченості, певної несподіванки, задають горизонт стягненого простору, що є одним із різновидів репрезентації

у заголовку часопростору. Це приклади “затримки” часу читання на початку тексту, коли заголовок задає якість “питання”, “загадку”, а епіграф (якщо ним скористався автор) додатково наголошує “інтригу” заголовка, створює емоційно-смыслову напругу, актуалізуючи цим увагу читача, і може стати засобом для “відгадування” значення заголовкового символу. Однак процес затримки читання також відбувається і безпосередньо в акті сприйняття: спочатку заголовки мають нейтральний “заряд” (з погляду на емоційно-експресивне поле тексту), і лише авторський натяк на заголовок у самому творі (у формі символічної ремарки чи асоціативної деталі) передбачає актуалізацію читацьких імпульсів і виникнення емоційно-смысового “розряду”. Авторська ремарка до заголовка “Розсічене коло” В. Шевчука відкриває в тексті горизонт віртуальної омани простором: *“Чим довше живе людство, тим більше чорних та світлих янголів вони творять, і всі вони вічні, бо чиняться із душі, які ламаються в часі. А всі складають велетенське розсічене коло, яке разом сплітають, і коли воно замкнеться, тоді й настане кінець світу, чи апокаліпсис. Тобто по краях того незімкненого кола збирається з одного боку потуга темного, а з другого – світлого, які, з’єднавшись, самозруйнуються”* [6, с. 32]. Простір у цьому творі виконує символічні функції для реалізації “вічної” проблеми співіснування добра і зла, однак автор тут маніпулює свідомістю читача, створюючи ілюзію замикання кола, яке розсічене навпіл. Символ “розсіченого кола” репрезентує образ вічності як певної “потуги” моральних сил. Цей символ у внутрішньому психологічному просторі є своєрідною мікромоделлю вічності: по-своєму проблема “розсіченості” реалізована у творі І. Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Заголовок новелістичного оповідання за своїм жанровим походженням тяжіє до типу анованого тексту, передає процес “згортання” фабули твору, що прочитується як коментар до події, яка зафіксована в заголовку. “Затримка” читання відбувається в акті співучасті з героєм, з його моральними ваганнями в уявному діалозі з двома демонами душі: “чорним” та “білим”. Розгортання заголовка в тексті здійснюється як акт морального вибору: з емоційною силою Гамлетівського “вічного питання” звучить у сцені переходу річки Черемош дилема – вбивати чи не вбивати [жида Мошка] (“ось у чім питання”!). Сюжет побудовано на елементах хронотопу порогу, який має специфічну форму вияву і втілений в образі “великої ріки” (Черемош). Кульмінаційна дія відбувається у душі героя, що передбачає ситуацію “розсіченого кола”, зімкнення полюсів якого з психологічного і містичного погляду є небажаним і навіть небезпечним, може призвести до “саморуйнування” людської душі й втрати вічності.

Отже, вже на початку ХХ століття (текст написано 1903 р.) І. Франко порушує проблему “апокаліпсису” душі на матеріалі про приватну історію гуцульського селянина Юри Шикманюка, який став “годованцем” сільського жида, а, відтак, жертвою його шахрайств. Проблема “розсіченості” та її містичного втілення реалізовано в образі двох “демонів” – “світлої” і “темної” сили, які “допомагають” людині прийняти відповідне рішення. Це та проблема, яка на рівні мотиву “розсіченого кола” властива творчості В. Шевчука зі своєю проекцією світобачення “барокової людини”, її моральних сумнівів та “духовного обличчя” часу.

Художній засіб “зупинки часу” є характерною ознакою текстів, що написані в жанровому ключі сповіді. Мета цього жанру полягає в тому, щоб створити для читача

атмосферу емоційного і морального катарсису, звідси, відразу після прочитання таких текстів відбувається “затримка” в часі читання: накладання горизонтів враження, які продукують заголовок, з одного боку, та підтекст твору, з іншого. У різних естетичних площинах мотив “зупинки часу” реалізується у творі І. Франка “Терен у носі” та в новелі Х. Л. Борхеса “Таємне чудо”. Обидва тексти написані як вирішальні сповіді (акти покути з цілого життя героїв перед наближенням смерті). Однак якщо у Франка цей акт поданий як ретроспективна історія (тут маємо ретроспекцію в ретроспекції – пригадування автора про спогад із життя оповідача), то новела Борхеса “Таємне чудо” побудована як зразок безпосередньої, або прямої сповіді в теперішньому часі. В іншому плані ці тексти контрастують між собою за характером відтворення процесу природної або вимушеної сповіді. Вимушена ситуація “зупинки часу” (перед розстрілом) у новелі Борхеса створює додаткову емоційну напругу під час читання, чим підкреслюється надприродність подібного “явища”, яке в заголовку отримує назву “таємного чуда”. Природа сповіді сама собою передбачає відповідне сповільнення часового потоку, з якого виокремлюється певний сегмент часу – час на роздуми. У тексті Борхеса особливо виразний контраст у співвідношенні часових потоків: на тлі стрімкого розвитку подій “зупинка” часу видається ще більше надприродним і містичним явищем. Ефект емоційної безпосередності підкріплюється функціонально за допомогою епіграфа з Корану (“...І умертвив його Аллах на сто років, потім воскресив. І сказав: “Скільки ти прослав?” Той відповів: “День або частину дня” [2, с. 112]), що спричинює додаткову “затримку” під час читання і є вказівкою на тематичний реєстр тексту: герой постійно спостерігає за часом, “резонує” між “летючим” теперішнім і непевним майбутнім.

У Франка такого епіграфа-“резонатора” емоційної напруги немає, однак “затримка” часу читання здійснюється за допомогою інших художніх засобів – через символізацію заголовка і введення вставної розповіді про “терен у носі”, який врятував малого хлопця від повені. Ця вставна розповідь практично й виконує функції заміщеного епіграфа, тобто функції емоційної “розрядки” і перемикання читацької уваги. Взагалі Франко рідко у своїй творчості (у поезії – трохи частіше, у прозі – майже зовсім) звертався до супровідних засобів епіграфування тексту. Функції епіграфа натомість перебирають на себе передмови, підзаголовки, присвяти чи відавторські коментарі. У прозі виняток становить епіграф з “Фауста” Гете до новели “Поєдинок”, причому подає його мовою оригіналу: “Дві душі живе в моїх грудях. Й.-В. Гете” [8, т. 16, с. 184]. Цей епіграф уведений для того, щоб застерегти читача проти буквального розуміння події, яка описана в цьому творі. Це “застереження” додатково підкріплюється і в жанровому підзаголовку “Зимова казка”: задля створення ефекту ірреальності, сновізійності (це передбачає насамперед спроба конкретизувати пору року – час дії: зима особливо сприяє загадковості). Однак за цим підзаголовком може ховатися і прямий перегук із аналогічним підзаголовком до поеми Г. Гайне “Німеччина. Зимова казка”, в якому міститься показник романтичного стилю і реалістичного світогляду автора. Події “Поєдинку” також передбачають поєднання романтичного світовідчуття з реалістичним, майже натуралістичним занотуванням події, що відбувається у душі героя. На тему поєдинку, внаслідок якого герой пізнає у своєму супротивнику себе самого, написана й “Біографія Тадео Ісидоро Круса (1829–1874)” Х. Л. Борхеса. На відміну

від І. Франка, Борхес використовує жанровий (“трактатний”) заголовок, який пояснює стиль розповіді й дещо відсторонює автора від об’єкта свого зображення. У Франка, навпаки, читач відчуває рівнозначне накладання події тексту й емоційного досвіду його творця, що позначився насамперед на виборі імені героя, яке збігається із одним псевдонімом І. Франка – Мирон. Саме епіграф до твору Борхеса і дає змогу з’ясувати внутрішню природу поєдинку, який відбувається між центральним персонажем й утікачем-правопорушником: *“Шукаю за лицем, що мав я перед тим, як світ постав. Сїтс. Гвинтові сходи”* [1, с. 69] (цей епіграф також подано мовою оригіналу). Різні й наслідки “нечуваного поєдинку”: у Франка “я”-перше гине від руки “я”-Мирона; у Борхеса – Исидоро Крус на світанку “зрозумів, що той інший – це він” [1, с. 75] і почав битися на стороні противника. Франко зображає події битви з точністю кожної деталі, коли Борхес зізнається: “з очевидної причини я не стану описувати їхню сутичку” [1, с. 74]. Це пов’язано з характером авторського задуму: Франко символізує простір, конкретизує в часі й надає випадковій емоційній достовірності; Борхес, навпаки, передає символічні події однієї ночі “протокольною” мовою, “документалізує” причину і наслідки того, що відбувається, зокрема за допомогою хронологічного підзаголовка і “трактатного” заголовка з жанрово-стилістичним ключем. Епіграф у цьому контексті виконує функції “охудожнення” розповіді, а не коментування події, як у Франка. І ще одна відмінність між двома мотивами “двійництва”: Франків оповідач не знає, як позбутися своєї “ворожої” частини душі, як подолати стан “двоєдушності”, коли персонаж Борхеса перебуває в стані неспокою без свого другого “я”. На цих відмінностях позначився вплив різних літературних традицій зображення психологічного феномену душі в часи І. Франка і в часи Х. Л. Борхеса, які позначилися також на функціональній ролі епіграфа в межах певної епохи, письменницького покоління. Іван Франко розуміє епіграф як додатковий компонент для уточнення естетичної природи заголовка і лише за заголовком закріплює таке смислове поле, яке інші письменники часто перерозподіляють між заголовком та епіграфом: у межах традиції модернізму та постмодернізму епіграф функціонує не тільки як знаковий еквівалент авторського тексту, а часто набуває значення багатфункціональної “авторської маски”, що спричинює “затримку” в процесі читання та розуміння авторського задуму.

На думку О. Чичеріна, *“ритм прози залежить насамперед від характеру зображення предмета, який рухається або перебуває у стані спокою”* [10, с. 170]; заголовок як емоційний координатор цього ритму, отже, відіграє роль визначника відповідної стадії предмета-символу і його напрям розгортання у тексті. Тому залежно від того, який стан предмета охоплює заголовок (стан спокою чи стан руху), можна говорити про різну міру затримання часу читання: момент психологічної загадки часто властивий заголовкам-фіксаторам, заголовкам-натякам (“Алеф”, “Розсічене коло”), з іншого боку, заголовки з процесуальним семантичним ядром можуть впливати і на “темп” розгортання сюжету, і на динамізацію процесу читання (скажімо, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”). Варто також зауважити, що запропоновані вище тексти кваліфікуються як новели за спеціалізацією вираження та наповнення емоційного хронотопу, хоча за інших умов (обсяг, багатопроблемність, наявність кількох сюжетних ліній, авторське самовизначення жанру) вони можуть відповідати іншим жанровим категоріям – оповідан-

ня (наприклад, “У череві апокаліптичного звіра” В. Шевчука, “Алеф” Х. Л. Борхеса, “Як Юра Шикманюк брів Черемош” І. Франка) чи повісті (скажімо, “Розсічене коло” В. Шевчука). У заголовку цих творів по-різному трансформуються час і простір, і це є причиною для того, щоб виділити кілька різновидів часопросторових горизонтів (горизонт стягненого простору, горизонт зупиненого часу, горизонти містичного і психологічного “непорозуміння”, горизонт неочікуваного часу, горизонт віртуальної омани простором), які впливають із процесу “затримки” читання і дають змогу реалізувати символічну природу заголовка, щоб створити непередбачуване і часто оманливе очікування, що супроводжується значною емоційною напругою і забезпечують координування перебігу читання, актуалізуючи відповідні читацькі імпульси.

1. *Борхес Х. Л. Алеф* / Перекл. з ісп. В. Шовкуна. Львів, 2003. 2. *Борхес Х. Л. Проза разных лет* / Сост. и предисл. И. Тертерян. М., 1984. 3. *Гром'як Р. Цілісне сприймання художнього твору* // Гром'як Р. Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль, 1997. 4. *Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі* // Молода нація: Альманах. К., 1997. Вип. 5. 5. *Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы*. М., 1978. 6. *Шевчук В. Біс плоти: Історичні повісті*. К., 1999. 7. *Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання*. К., 1995. 8. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1976–1986. Т. 16; 21*. 9. *Чичерин А. В. Искусство чтения поэзии и прозы* [З неопублікованої спадщини О. В. Чичеріна] // Іноземна філологія. Львів, 1990. Вип. 100. 10. *Чичерин А. В. Ритм образа в повествовательной прозе* // Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1990.

**VARIETIES OF THE SPATIAL-TEMPORAL HORIZONS
IN THE NOVELISTIC TITLES AND EPIGRAPHS
(BASED ON THE WORKS BY J. L. BORGES, I. FRANKO, V. SHEVCHUK)**

Maryana Cheletska

*The Lviv Branch of Taras Shevchenko Institute of Literature,
National Academy of Sciences of Ukraine*

Ways of the realization of artistic time and space in titles and epigraphs to novelistic works as well as their modifications and specific expression of emotional, psychological and philosophical levels of the text have been considered. On the example of foreign and Ukrainian literature (J. L. Borges – “Alef”, “Secret miracle”, “Biography of Tadeo Isidoro Crus (1829–1874)”, I. Franko – “Thorn in the Foot”, “How Yuriy Shykmanyuk Passed the Cheremosh”, “Duel”, V. Shevchuk – “Dissected Circle”) the following varieties of the spatial-temporal horizons are selected in titles and epigraphs: horizon of narrowed space, horizon of stopped time, horizons of mystic and psychological “misunderstanding”, horizon of unexpected time, horizon of virtual deception by space.

Key words: horizon, space, time, principle of “delay of time”, title, epigraph.

УДК 821.161.3“192/193”-1/-9.09

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СПЕЦИФИКА ОТРАЖЕНИЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ
“ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ” В БЕЛОРУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ 20–30-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ**

Елена Шарапова

Могилевский государственный университет им. А. А. Кулешова, Беларусь

У статті досліджено жанрову модифікацію “оповідна історія” у білоруській прозі 20–30-х років ХХ ст. Автор наголошує на тому, що білоруське літературознавство потребує ґрунтовного дослідження історії розвитку прозових жанрів у ХХ столітті. Стаття є спробою систематизувати структурні особливості модифікації “оповідна історія” на основі прозового матеріалу Максима Горьцького, Вацлава Ластовського, Міхаса Чарота, Кузьми Чорного. Основні вказівники, котрі дають змогу повністю проаналізувати цю жанрову модифікацію, – це типи вираження оповідача, а також різні варіанти оповіді (що залежать від вираження оповідача). Оскільки кількість таких типів може бути незліченна, завдання дослідження – спроба накреслити основну схему оповідної історії і порівняти її з конкретними прозовими творами білоруської літератури.

Ключові слова: оповідач, “оповідна історія”, Максим Горьцький, Кондрат Крапіва, Вацлав Ластовський, Міхас Чарот, Кузьма Чорний, оповідна структура

Традиционной для белорусской литературы является такая жанровая модификация, как повествовательная история. Главный ее признак – наличие повествователя, который воссоздает какой-либо эпизод своей жизни или жизни знакомых ему людей в выразительной ситуации рассказывания [5, с. 114]. Отсюда следует, что основными формо- и смыслообразующими показателями, которые позволяют полноценно анализировать эту жанровую модификацию, являются различные типы выражения повествователя (нарратора)¹, а также различные, зависящие от них, варианты рассказывания, то есть варианты организации жизненного материала в литературное произведение, в данном случае повествовательную историю. Поскольку таких вариантов может быть бесчисленное множество, целью данного исследования является выявление некоторой образцовой модели повествовательной истории и сопоставления с ней конкретных текстов повествовательных историй белорусской литературы 20–30-х годов ХХ ст. Основой такого сопоставления может быть структура произведения, представляющая собой связи, с помощью которых оно организовано в целостный художественный мир. Данное исследование позволит не только выделить дополнительные факультативные

¹ Обзор различных концепций изучения образа автора представлен, например, в: Бонеецкая Н. К. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. М.: Наука, 1988. С. 60–85.

признаки исследуемой жанровой модификации, но и создать при этом по возможности всестороннее описание этой жанровой модификации с использованием достижений теории повествования (нарратологии). В белорусском литературоведении в настоящее время назрела необходимость создания целостного исследования по истории жанрового развития прозы XX века², в котором, во-первых, был бы систематизирован фактический материал, не так давно вошедший в литературный контекст, а во-вторых, учитывались бы новейшие достижения не только отечественного, но и русского, украинского, западноевропейского и американского литературоведения, научные выводы современной философии, психологии и других наук. При этом исследование должно быть лишено идеологической окраски.

При изучении типов повествователя необходимо учитывать, что, по мнению французских, некоторых немецких, русских и украинских нарратологов, ненарративного повествования не существует вообще [6, с. 73; 7, с. 83–84; 10, с. 72–73], а выявленность нарратора может колебаться от максимальной до минимальной степени. *“Выявленность нарратора основывается на присутствии в тексте индициальных знаков, в то время, как личностное единство его образа – на схождении всех симптоматических линий в одном гомогенном облике”* [10, с. 73]. В теории повествования (нарратологии) существует несколько вариантов типологий нарраторов, которые разрабатывались Пэрси Лаббоком, Норманом Фридманом, Вильгельмом Фюгером, Яном Линтфельтом, Жераром Женеттом. Однако наиболее четкая и всесторонняя типология, основанная практически всегда на дихотомии, была предложена Вольфом Шмидом³. Термины, предложенные немецким ученым, используются и в данном исследовании.

Структура повествовательной истории может быть различной. Классические ее варианты представлены, например, в рассказах Кондрата Крапивы *“Как он стал безбожником”* (*“Як ён стаў бязбожнікам”*) (1924) и *“Коровий муж”* (*“Каровін мужык”*) (1923). В первом эксплицитный нарратор⁴ не рассказывает о себе подробно: про него известно, что он ночует в доме человека, который в свою очередь рассказывает историю своих духовных поисков. Главный в этом тексте – вторичный, сильно выявленный повествователь; именно он является всезнающим нарратором, так как именно он рассказывает ту историю, ради которой и было написано произведение. К ней уже нельзя ничего

² Необходимо отметить исследования в этом направлении А. Адамовича, Д. Бугаева, Д. Гальмакова, П. Дюбайло, В. Журавлева, В. Ивашина, Л. Корень (Синьковой), М. Лазарука, Е. Ленсу, В. Лебедева, А. Макаревича, В. Рагойши, А. Яскевича и др.

³ В зависимости от способа изображения выделяются эксплицитный и имплицитный типы нарратора; от диегетичности – диегетический и недиегетический; от степени обрамления – первичный, вторичный и т. д.; от степени выявленности – сильно и слабо выявленный; от личностности – личный и безличный; от антропоморфности – антропоморфный и неантропоморфный; от гомогенности – единый и рассеянный; от выражения оценки – объективный и субъективный; от информированности – всеведущий и ограниченный по знанию; от пространства – вездесущий и ограниченный по местонахождению; от интроспекции – внутринаходимый и вненаходимый; от профессиональности – профессиональный и непрофессиональный; от надежности – надежный и ненадежный [10, с. 78].

⁴ *“Эксплицитное изображение, однако, не обязательно выражается в подробном самоописании. Уже само употребление местоимений и форм глагола первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное”* [10, с. 66].

добавить, можно только изложить известные факты и дать им оценку. Похожая ситуация отражена и в произведении юмористического характера “Одним утром” (“Аднае раніцы”) (1926). В нем Рыгор – вторичный нарратор – рассказывает своему соседу – первичному нарратору – историю, из которой реципиент узнает, почему Рыгор колет свинью не на Рождество, а на Спаса. В названных рассказах первичные нарраторы являются диегетическими, так как участвуют в повествовании, хотя и находятся на втором нарративно-событийном плане. Структура этих художественных текстов также подобна: вступление, в котором первичный нарратор характеризует ситуацию, основная часть, содержащая историю, рассказанную вторичным нарратором, финал произведения, где функции повествования вновь берет на себя первичный нарратор⁵.

В произведении “Коровий муж” первичный нарратор сам рассказывает историю, которая произошла в его (в тексте – “нашей”) деревне. Ситуация рассказывания определяется повествователем: *“А почему его так прозвали, сейчас расскажу”* [3, с. 23]. А еще эту ситуацию можно выявить с помощью обращений повествователя к фиктивным слушателям в начале и в конце произведения: *“Не подумайте, люди добрые, что он на самом деле женился на корове”* [3, с. 23] и *“Так вот почему в нашей деревне человека коровым мужем называют”* [3, с. 28]. Между этими предложениями – смешная и вместе с тем грустная история про случай из жизни Тодора Гракова, который послушался родителей и польстился на богатое приданое. Нарратор обращается к слушателям также и в процессе рассказывания истории, подчеркивая свою близость к ним частым употреблением местоимений наш, у нас: *“Про то, как Граковы играли свадьбу, говорить не стоит, кто ж не знает, как это делалось у нас, на Беларуси, до этого дня”* [3, с. 27]. Обращения повествователя к слушателям не только придают жизненности последним, но и способствуют эксплицитному выражению повествователя. В. Шмид так объясняет подобную зависимость: *“Выявленность нарратора зависит от выявленности нарратора: чем более выявлен нарратор, тем сильнее он способен вызвать определенное представление об адресате”* [10, с. 100]. Действительно, идеальный реципиент, благодаря индексам присутствия фиктивного читателя, узнает, что повествователь – молодой и образованный человек из белорусской деревни, который рассказывает про события конца 1921 года.

Может показаться, что наиболее просто можно определить повествовательную историю в том случае, когда произведение имеет подзаголовок с ясным указанием на повествователя. Например: “После бури: Сказание старенького дедушки” (“Пасля буры: Сказ старога дзядулі”) Михася Чарота (1923), “Поповская Пасха: Разговор церковного попечителя” (“Папоўскі Вялікдзень: Гутарка царкоўнага папачыццеля”) Кузьмы Чорного (1925), “В 1920 году: Повествование народного человека” (“У 1920 годзе: Апавяданне народнага чалавека”) Максима Горецкого (1921). Подобные подзаголовки, безусловно, способствуют эксплицитному изображению диегетического нарратора, но они не

⁵ Необходимо отметить, что не только литературные произведения могут иметь “твердую” структуру. Похожее явление наблюдается и в музыке. Например, сонаты создаются по строгой схеме: экспозиция, разработка, реприза.

⁶ Здесь и далее перевод с белорусского языка принадлежит автору этой статьи.

могут быть решающим признаком формообразования⁷. Интересно, что два первых из названных произведений имеют одинаковое строение сюжета: вначале идет непосредственно история, а в конце дается описание ситуации рассказывания: *“Мой сосед закончил этот разговор и начал запихивать из кисета в трубку табак”* [9, с. 203] или *“Его старые прищуренные глаза из-под седых густых бровей поглядывали вдаль на запад... <...> Воспоминания бури, казалось, молодили его на много лет и поднимали в нем дух какого-то бессознательного протеста”* [8, с. 663].

Достаточно часто ситуация рассказывания прямо не характеризуется, и в таком случае на помощь приходят индексы этой ситуации, например, обращения повествователя к слушателю, как явно выраженному, так и воображаемому. Например, в творчестве Кондрата Крапивы довольно много повествовательных историй с сильной ориентацией на фиктивного читателя или слушателя⁸. В этом смысле интересной и своеобразной структурой выделяется рассказ *“Горелик и его жена”* (*“Гарэлік і яго жонка”*) (1928). Форма произведения – монолог эксплицитного недиегетического первичного нарратора, который отвечает на непонятно кем поставленные разнообразные вопросы (*“Почему полнеет? Отчего полнеет? < > Чего ей хочется?”* [3, с. 45] и др.) и таким образом ведет юмористическое повествование про беременную женщину и про хлопоты в связи с этим ее мужа. Возникает вопрос: можно ли отнести это произведение к повествовательной истории, если в нем нет презентуемой явной ситуации рассказывания. Видимо, можно, так как в своем монологе повествователь неоднократно ориентируется на слушателя: *“недогадливого человека”*. Нарратор будто бы стремится ответить на вопросы, которые еще не успел задать нарратор. Каждый ответ на невысказанный вопрос – это новый виток спирали, по которой ведет повествователь реципиента вглубь истории, в ее смысловой центр. (*“Если вы любите розовое, если вы любите белое, если вы любите круглое, мягкое, сладкое, теплое, то вы берете такую жену, как у Горелика”* [3, с. 45]; или *“Если вы человек недогадливый, то вы еще не догадались, то вам придется подождать”* [3, с. 45]; а еще *“Вы может думали, что жена Горелика приехала с ребенком? Нет, совсем нет. Может ребенка там оставила? Тоже нет. Может неживым был? О, нет – не при нас сказано”* [3, с. 45]). Таким образом, в этом произведении выразительно проявляется сущность ориентировки. *“Нарратор может представлять себе*

⁷ В белорусской литературе достаточно много произведений с подзаголовками, прямо указывающими на повествователя, но сами тексты могут относиться к различным жанровым модификациям. Например, рассказ Вацлава Ластовского *“Злые глаза”* имеет подзаголовок *“Повествование нервного человека”*, но анализ сюжета позволяет говорить о том, что это перекрещивание: как импрессия / событийно-развернутый рассказ.

⁸ В теории повествования выделяется несколько типов отношений повествователя к читателю или к слушателю. *“К отражаемым текстам свойствам нарратора принадлежит и его отношение к адресату. Для обозначения нарратора существенны два акта, характеризующие это отношение, – апелляция и ориентировка. Апелляция – это чаще всего имплицитно выраженный призыв к адресату занять определенную позицию по отношению к нарратору, к его рассказу, к повествуемому миру или отдельным его персонажам. < > Один из особых видов апеллятивной функции – это функция импрессиивная. < > Ориентировка относится, во-первых, к предполагаемым кодам и нормам (языковым, эпистемологическим, этическим, социальным и т. д.) адресата. < > Во-вторых, ориентировка заключается в предвосхищении поведения воображаемого реципиента”* [10, с. 101].

адресата пассивным слушателем, послушным исполнителем своих директив или же активным собеседником, самостоятельно оценивающим повествуемое, задающим вопросы, выражающим сомнение и возражающим” [10, с. 101].

В. Шмид, характеризуя творчество Ф. М. Достоевского, в частности его “Записки из подполья” и “Кроткую”, называет тип повествования в этих произведениях диалогизированным нарративным монологом⁹. Думается, что правомерным и целесообразным будет рассматривать диалогизированный нарративный монолог не только как тип повествования, но и как некую сюжетно-композиционную целостность. В этом смысле можно провести параллель со сказом, который в последнее время рассматривается именно как жанровое образование. От сказа диалогизированный нарративный монолог отличается своей культурностью, интеллектуальностью аргументации, даже риторичностью, подбором нейтральных языковых средств. Языковой же поток сказа, по мнению В. Виноградова, “<...> может покоиться на употреблении тех элементов речи, которые признаются аномалиями. <...> На фоне нормальной монологической речи построения такого типа производят впечатление языковой патологии” [1, с. 52]. Таким образом, при жанровой дифференциации необходимо учитывать и стилистические особенности произведения. В прозе Вацлава Ластовского есть примеры повествовательной истории именно в виде сказа с активными обращениями к слушателю – паничу, то есть с ориентировкой на адресата, причем эта ориентировка заключается в предугадывании не только вопросов, как в предыдущем примере, а и каких-либо реплик, скорее всего критического характера (рассказ “Цмок” (“Цмок”) (1926)). “Смешной вы, панич, говорить с тобой, что с маленьким. Скют – это такой рубль, который не уходит из рук: сколько не меняй его, он вновь к хозяину в карман возвращается. Но об этом как-нибудь позднее расскажу” [4, с. 134] или в финале произведения: “Смешной вы, панич, – в книгах нигде об этом не читали! И не найдете в книгах. Про наше в книгах не пишут. Об этом спрашивай не книги, а людей знающих, тогда и узнаешь. О, много можно узнать про всякое наше, но не из книг только...” [4, с. 136]. Сюжет выстраивается на основе ответов на неотраженные в тексте вопросы панича. Право повторить вопрос принадлежит первичному диегетическому нарратору: “Почему мы не выращиваем себе цмоков? Тяжело это” [4, с. 135] или: “Что? Разум? Труд?! Да ты, сокол, работай, хоть растянись, но если тебе не идет рукой – все равно ничего не будет” [4, с. 134]. В рассматриваемом тексте достаточно большое количество диалектизмов (*тушчма, пелюшинка, куксанцы*), просторечных и грубых слов (“*А, чтоб ты пропала! – говорю. Да в хребет, да в седовку ее*” [4, с. 136]), что также является

⁹ “По трем признакам, соединенным в этом названии, можно определить данный тип следующим образом: 1. **Диалогизированность**: Нарратор обращается к слушателю, которого он воображает себе активно реагирующим. <...> 2. **Монолог**: Диалогичность нарратором только инсценируется, она не переходит границы его сознания. Здесь нет реального собеседника, который мог бы вмешаться непредвиденными репликами. Для настоящего, подлинного диалога воображаемому собеседнику, взятому из собственного “я”, не достает автономности, подлинной “дружести”. Поэтому этот квазидialog, по существу, остается монологом. 3. **Нарративность**: Этот диалогизированный монолог выполняет нарративные функции. Как бы ни был занят оглядывающийся нарратор апологией самого себя и нападка на слушателя, он все же рассказывает историю <...>” [10, с. 106].

характерным для сказа. В. Шмид делает попытку составления отличительных признаков данного жанрово-композиционного образования и отмечает: “Говорить о сказе <...> целесообразно, если имеются следующие признаки: 1. **Нарраториальность**. Сказ – это текст нарратора <...>, а не текст персонажа. <...> 2. **Ограниченность умственного кругозора нарратора**. <...> Нарратор классического сказа непрофессионален, это человек из народа, наивное повествование которого носит более или менее явные признаки неумелости. <...>. 3. **Двуголосость**. Отдаленность нарратора от автора приводит к двуголосости повествовательного текста. В нем выражаются одновременно наивный нарратор и изображающий его речь с определенной долей иронии или юмора автор. 4. **Устность**. 5. **Спонтанность**. 6. **Разговорность**. 7. **Диалогичность**” [10, с. 191]. Очевидно, что эти признаки не просто повторяют формообразующие признаки повествовательной истории, но расширяют их, учитывая и стилеобразующие характеристики сказа. Поэтому можно говорить об этом жанровом образовании как о квинтэссенции повествовательной истории.

Достаточно часто в белорусской прозе названного периода встречаются произведения, где наблюдаются формообразующие в границах жанра перекрещивания. Например, рассказ Кондрата Крапивы “Под стук колес” (“Пад грукат колаў”) (1926) – это событийно-развернутый рассказ / повествовательная история. Сюжет его несложен. Люди едут на поезде, в вагоне при этом образуется своеобразное временное объединение: “А в вагоне свой вагонный быт, непохожий ни на быт города, ни на быт деревни, особенный быт. Знакомятся здесь люди легко и просто, без лишних церемоний. Споры всегда горячие, темы всегда интересные” [3, с. 35]. Повествователь подробно передает свои чувства, возникающие у него при путешествиях на поезде, характеризует также своих спутников, их разговоры. Беседа попутчиков в итоге становится общей и про все: борьбу с тараканами, проблемы современной деревни, про любовь, наконец. Именно последняя тема и вызывает наибольшее оживление, активно обсуждается. В поток событийно-развернутого рассказа включается повествование одного из попутчиков первичного нарратора. Вторичный нарратор – “тонкий человек” – рассказывает историю про то, что один муж растратил казенные деньги, чтобы отправить на курорт жену. Эту историю сам он услышал тоже в поезде от женщины, которая и была той самой курортницей. Интересно, что монолог нарратора третьего уровня (жены) передается прямой речью в русле текста вторичного нарратора, который в свою очередь тоже является прямой речью, только оформленной как монолог. Поэтому в данном произведении не наблюдается интерференции текстов нарратора и персонажей (нарраторов других уровней). Видимо, использование прямой речи при передаче текстов персонажей в тексте первичного нарратора было обусловлено содержанием произведения: в таком своеобразном вагонном сообществе нет места каким-либо внутренним монологам, потоку сознания и другим сложным формам повествования, которые обусловили бы употребление косвенной или несобственно-прямой речи, а также несобственно-авторского повествования как способа описания и повествования вообще.

Достаточно часто встречаются не только перекрещивания между жанровыми модификациями, но и перекрещивание (или лучше сочетание) в одном произведении различных структурных типов повествовательной истории: классической повествова-

тельной истории и повествовательной истории в виде монолога нарратора с апелляциями к фиктивному читателю. Приведем пример из прозы Кондрата Крапивы. Такое явление наблюдается в рассказе “Хвост” (“Хвост”) (1928). Эти два типа повествовательной истории даже отделяются один от другого промежутком. В первой части перед реципиентом классическая повествовательная история. Первичный нарратор повествует про случай из жизни, о котором ему рассказал “*один знакомый учитель*” – вторичный нарратор. Тот в свою очередь услышал эту историю от своего соседа по больничной палате – Константина, являющегося нарратором третьего уровня, – главного в данной части. Константин рассказывает про свое горе: он родился с хвостом, “<...> *это очень редко бывает, – может раз или два в полсотни лет на всей земле*” [3, с. 99]. Из-за этого были у него различные неприятности в жизни, и поэтому он решает удалить хвост хирургическим путем. Вторая же часть одновременно и заканчивает историю (“*Так и отчикали хвост тому бедолаге. Пусть себе уж без хвоста скачет, если не способен человек использовать такую выгоду*” [3, с. 99]), и развивает ее. Перед реципиентом – фантазия первичного нарратора в виде монолога с постоянными обращениями к фиктивному читателю пофантазировать, вообразить, определиться с идеалами. “*А мы с вами, дорогой читатель, давайте немного пофантазируем*” [3, с. 99] или “*Ну, вообразите себе на минутку, дорогой читатель, что вы, уважая вас, подхалим*” [3, с. 100]. Опять же выразительной ситуации рассказывания не наблюдается. Но ее индексами могут быть слова, показывающие, что монолог будто бы рождается непосредственно в это время и никак литературно не обрабатывается. Например, повествователь предлагает пофантазировать и тут же сбивается на рассказ о том, что он весьма забывчив. “*Другой раз как зафантажируюсь, так и забуду, что и делаю. <...> Про что это мы теперь хотели? Ага – про хвост*” [3, с. 99]. Признаком непосредственного говорения служат и апелляции к нарратору. Они говорят о присутствии адресата, причем адресата, который может понять повествователя с полуслова. Тем более что разговор идет про такие явления, как приспособленчество и подхалимство, бюрократизм и лень; вообще, разговор очень часто идет о небезопасных на то время вещах. Таким образом, перед идеальным реципиентом – не просто реальная жизненная ситуация, а фантастически-утрированное повествование про современность. Интерес в этом произведении вызывает наличие слов в кавычках. (“*Подошли вы значит к “ним” и только себе: виль-виль-виль, а “они” глянули на хвост и видят, что это он от полноты чувств да от великой преданности так и что никакое мыло вам уже не нужно*” [3, с. 100]; или: “*Но кому наибольшая выгода была бы от хвостов, так это некоторым “идеологам”, которые поставили себе задание наблюдать, чтобы все люди были веселые, и очищать общество от невеселых*” [3, с. 103]). Эти слова как бы должны обратить внимание “*дорогого читателя*” на себя своим затаенным смыслом.

В белорусской прозе 20–30-х годов XX ст. существует целый ряд текстов, которые лучше всего поддаются жанровой дифференциации при условии рассматривания их в совокупности, в цикле. Ярким примером является творчество Максима Горецкого – одного из первых писателей, обратившихся к историческому прошлому. В 20-е годы XX ст. был написан целый ряд исторических рассказов, которые позже писатель объединил в сборнике “Рассветы” (“Досвітки”) (1926). Обращение Горецкого к показу

прошлого был мотивированным в смысловом отношении, художественное отражение здесь основывалось на единстве формы и содержания. Писатель искал с помощью рассказов этого сборника те корни, ту почву, из которых вырастали герои других его произведений, их намерения, поступки, планы. В сборник входит одноименный рассказ, выразительно очерчивающий темы других произведений книги, их реальную основу. Реальной, разумеется, для художественного мира сборника ее можно считать потому, что все услышанное произошло с родными, знакомыми, знакомыми знакомых повествователя. Поэтому рассказ “Рассветы” в структурном отношении является вступлением повествовательной истории. *“Долгими зимними вечерами слушал я, а позже, когда выбился в белый свет, описал, как мучили пань нашу бедную тетку Татьяну за какую-то заморскую сучку; как жарил им кота вместо зайца малодушный дядька-повар; как боялся божьей кары за свой высокочеловеческий поступок темный дядька Тарас; как <...>”* [2, с. 244] или *“<...> и говорит дед, как погиб Василь, что любил хорошую девушку-немку, и любил он ее рисовать, и как пропала после смерти дедового деда богатая пасака, и как трясла дедового дядьку лихорадка, показавшаяся ему ночью в лесу немой женщиной <...>”* [2, с. 246].

В рассказе созданы образы двух повествователей, но подробно показана только одна ситуация рассказывания. *“Но бессонный дедушка, размолив лыко и сев в кожанку на колодочку посреди хаты, любит в это время развезать самую грусть у молодых своими пересказами про разные приключения из давнего прошлого”* [2, с. 244]. Все эти стародавние истории подробно передает первичный нарратор, но данная ситуация рассказывания не очевидна, да и само повествование лишено каких-либо выразительных стилистических признаков. Тем не менее, совокупность рассказов (“Панская сучка” (“Панская сучка”), “Вкусный заяц” (“Смачны заяц”), “Старый профессор” (“Стары прафесар”), “Дурной учитель” (“Дурны настаўнік”), “Сосна” (“Сасна”) и др.) представляют собой повествовательную историю с формообразующим в ней центром – первичным нарратором. Характерной особенностью экспозиции этих произведений является указание примерного времени действия: давно. *“Происходило это давно – тогда, когда еще деды наши должны были бояться и пана, и бога, и черта <...>”* [2, с. 253]; *“Происходило это при крепостном праве”* [2, с. 265]. В финале многих рассказов содержатся своеобразные обобщения, утверждения, констатации в отношении рассказанных историй: *“Но что же: какое было время, такое тогда и все было”* [2, с. 253]. Совокупность этих произведений может напоминать реципиенту известную в мировой литературе форму “произведение в произведении”, например, “Декамерон”. Эта параллель подтверждает мысль сторонника рецептивной эстетики Х. Р. Яусса о том, что литературное произведение *“<...> предрасполагает читательскую аудиторию к совершенно определенному образу восприятия посредством явных и скрытых “сигналов”, содержащихся в нем”* [6, с. 125].

В названной группе произведений имеются показательные особенности в специфике ретроспективного воссоздания жизни. Повествователь стремится как можно больше отойти, обособиться от процесса рассказывания, он стремится непосредственно показывать прошлое, в этом цикле практически нет никаких авторских комментариев. Вообще выражение отношения к рассказываемому можно увидеть только в рассказе “Рассветы”, где один из слушателей – старший внук – возмущается покорностью панс-

ких подданных, не верит, что лихорадка может показаться женщиной и др. Правда, как своеобразные авторские оценки можно рассматривать эпиграфы к главам в произведениях “Панская сучка” и “Вкусный заяц”. Они представляют собой цитаты из тех разделов, которым предшествуют. Эпиграфы будто определяют тематику глав и авторские взгляды. Особенно это характерно для рассказа “Вкусный заяц”, в котором эпиграфы приобретают характер определенных философских сентенций: “*Сочувствие счастливого несчастливому сфальшивило чистую в муках душу человека*” [2, с. 263].

Анализ рассказов белорусской прозы 20–30-х годов XX ст. в нарративном теоретическом контексте показывает, что в это время широко представлена такая жанровая модификация, как повествовательная история. При этом она существует в нескольких структурных вариантах: 1) классическая повествовательная история (часто с подзаголовком, указывающим на повествователя), основная часть которой практически всегда обрамлена вступлением и финалом одновременно; главное повествование, ради которого и было собственно написано произведение, может относиться к нарратору не первого уровня, но нарраторы предыдущих уровней в таком случае также присутствуют и отражаются в тексте; 2) повествовательная история, в которой индексами ситуации рассказывания служат элементы постоянной апелляции к предполагаемому адресату, к фиктивному читателю; 3) диалогизированный нарративный монолог с формообразующим в нем центром: первичным нарратором; показателем модификации при этом служит ориентировка на фиктивного нарратора; 4) сказ, форма повествовательной истории близкая предыдущей, но с выразительной стилиевой окраской. Кроме этого, есть примеры жанрового перекрещивания повествовательной истории с другими модификациями.

-
1. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.
 2. *Гарэцкі М.* Збор твораў: У 4 т. Т. 1: Апавяданні. Мінск, 1984.
 3. *Краніва К.* Збор твораў: У 6 т. Т. 2. Апавяданні. Фельетоны, памфлеты. Артыкулы. Мінск, 1997.
 4. *Ластоўскі В.* Выбраныя творы / Уклад., прадмова і каментарыі Я. Янушкевіча. Мінск, 1997.
 5. *Макарэвіч А. М.* Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст.: Манаграфія. Магілёў, 1999.
 6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999.
 7. *Ткачук О.* Наратологічний словник. Тернопіль, 2002.
 8. *Чарот М.* Збор твораў: У 2 т. Апавяданні. П’есы. Мінск, 1958.
 9. *Чорны К.* Збор твораў: У 8 т. Т. 1. Апавяданні. 1923–1927 гг. Мінск, 1973.
 10. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

**STRUCTURAL PECULIARITIES AND THE SPECIFICS OF REALITY
REFLECTION IN THE GENRE MODIFICATION “NARRATIVE STORY”
IN THE BELORUSSIAN LITERATURE OF THE 1920-30s**

Yelena Sharapova

The A. Kuleshov State University in Mogilev, Belarus

The author of the paper proceeds from the expediency of an in-depth research of prosaic genres in the 20th c. Belorussian literature. This paper attempts to shed some light on the structural peculiarities of the modification “narrative story” as reflected in the prose of Maxym Goretsky, Vatslav Lastovsky, Mihas Charot and Kuzma Chorny paying particular attention to types of the narrator’s expression and different variants of narration which depend on the narrator’s expression. Since there might be an endless number of such types the aim of this research is to outline a general pattern of narrative story and juxtapose it with particular texts of prosaic Belorussian literature.

Key words: narrator, “narrative story”, Maxim Goretsky, Kondrat Krapiva, Vatslav Lastovsky, Mihas Charot, Kuzma Chorny, narrative structure, prosaic genres.

УДК 82-1/-9.09

СТРУКТУРА “ОБРАЗУ АВТОРА” ТА СПОСОБИ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ У ТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Роман Яремко

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Розглянуто особливості категорії “образ автора”, зроблено короткий огляд форм його виявлення в розповідному тексті. У центрі аналізу – головний елемент художньої організації літературного твору, який зумовлює його літературні, мистецькі та стилістичні особливості, є естетичним відображенням свідомості “реального” автора в текстовому дискурсі. Наголошено на важливості досліджувати категорію “образ автора” з перспективи не лише загального літературознавства та лінгвістики, а й естетики художньої творчості та наратології. Особливу увагу зосереджено на загальній типізації образу автора та його головних класифікаційних принципах, синонімічності понять “образ автора” та “імпліцитний автор”.

Ключові слова: образ автора, імпліцитний автор, комунікативні акти, наративна структура.

Говорити про проблему “автора” з позицій постмодерністської епохи означало б заперечувати або взагалі відкидати її важливість для літературознавчих досліджень. Сучасне літературознавство – українське і зарубіжне – тяжіє до абсолютної заміни категорії “автора” більш прикладними поняттями знакового дискурсу чи авторського письма, вказуючи на поширену тенденцію “зникнення” автора в тексті, його розщеплення на широкий спектр різноманітних текстових значень. Мета літературознавчого аналізу – насамперед встановити можливу багатозначність текстового матеріалу, який існує у мовній формі, чим усуває безпосередню присутність свого фізичного творця, перетворюючи його на автора текстуального.

На початку 60-х років ХХ ст., коли поняття “імпліцитний автор” тільки-но почали вживати в зарубіжному літературознавстві на означення естетичного відображення автора-творця у тексті художнього твору, воно охоплювало все, що вказувало на безпосередню присутність авторської свідомості в текстовій тканині, а отже, інтегрувало ті особливості літературно-мистецького дискурсу, які давали змогу визначити центральний організаційний елемент знакової цілісності, її консолідуєчий семантичний суб’єкт. Будучи категорією абстрактного, а не прагматичного характеру, фігура імпліцитного автора стала об’єктом гострих наукових суперечок, які розпочалися на Заході з появою монографії “Риторика розповідного мистецтва” (“The Rhetoric of Fiction”, 1961), автором якої був американський літературознавець і теоретик “Чиказької школи літературної критики” У. Бут [10, с. 277–279]. Уже сама схильність У. Бута визначати літературний твір як риторичне творіння та медіум комунікації авторських інтенцій з

уваюю читача виказувала його принципові розбіжності з концепцією “естетичної автономності художнього твору” представників англо-американської школи “Нової критики” В. Вімса та М. Бердслі: категорія імпліцитного автора, яку запропонував У. Бут для естетичного відчитання знакового послання, давала змогу розглядати художній твір як вираження у ньому авторської свідомості, а тому заперечувала його незалежність від суб’єктивних поглядів реального автора. Дискусійною була також термінологічна полісемія поняття, сублімування під ним не лише всієї загальності текстових значень, а й вищої, надрядної інстанції у тексті, яку в східноєвропейському літературознавстві традиційно позначають терміном “образ автора”.

Ототожнення понять “імпліцитний автор” та “образ автора” – давня закономірність сучасного літературознавства [11, с. 24]. Його основи і джерела – в успішному формуванні загальної теорії автора, яке розпочалося в Росії у першій половині ХХ ст. під впливом праць В. Виноградова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського, Б. Кормана та інших і закінчилося на Заході наприкінці 1960-х років, у час, коли остаточно визріла постмодерністська криза суб’єкта в літературі. Значення цього тривалого процесу, внаслідок якого утворився новий літературознавчий напрям, виходило далеко за межі окремої філологічної дисципліни, репрезентуючи загальнонаукову методологічну тенденцію вивчення літературного твору шляхом дослідження його внутрішньої організації, поетики, де з найбільшою послідовністю відбувається реалізація авторської активності, використання її формотворчого потенціалу.

Становлення теорії “образу автора” відбувалося у російському літературознавстві на тлі деяких ідейних та науково-ідеологічних протистоянь. Причиною їх виникнення була насамперед надмірна популяризація формалістичного методу текстового аналізу, використання якого дедалі більше зростало й нерідко викликало гостру критику опозиційно налаштованих шкіл і напрямів. Критичним підходом до формалізму відзначалися, зокрема, праці М. Бахтіна та його колег П. Медведєва і В. Волошинова. М. Бахтін, наприклад, у своїй ранній праці “Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве” (1924) критикував і відкидав схильність формалістів убачати в художній формі винятковий зміст поетичного мистецтва. На його думку, кожне формальне дослідження вивчає мистецькі форми як “техніку”, шляхом лінгвістичного аналізу їхньої мовленнєвої специфіки, залишаючи поза увагою внутрішню архітектуру твору, а отже, й інформацію про фактичні особливості його матеріалу, форми і змісту [1, с. 56].

Саме в поетиці М. Бахтіна вже в першій чверті ХХ ст. відбувається відхід від лінгвістичного розуміння тексту і він починає досліджувати поетичні аспекти теорії прози на рівні діалогічних, монологічних, поліфонічних і розповідних, а не семантичних структур. Іншими словами, М. Бахтін запровадив у вжиток використання розширеного аналізу інтелектуальних рівнів прози, де провідними були насамперед такі дихотомічні пари, як “я – інший”, “автор – герой”, “багатоголосся – одноголосся”, “відкритість – закритість” тощо. Крім того, він встановив, що нарація – це система “чужих” висловлювань, у яких автор присутній як певна “естетична ідеологія”, творець власного нарративного двійника, зорієнтованого на вираження “авторського слова” у тексті [2, с. 258].

Згодом у працях з естетики художньої творчості таке “відкриття” схилило вченого до думки вивчати літературний твір як поліфонічне утворення, яке опредметнює

своїм діалогічним єством відкрити форму естетичної комунікації, зверненої до іншої, “чужої” свідомості в тексті. Отже, діалектика текстової організації, “певна позиція, на яку можна діалогічно реагувати”, виступала в бахтінській теорії роману головним організаційним елементом тексту, будучи його “формотворчим авторським суб’єктом із середини” [2, с. 250].

Якщо концепція поліфонічного роману була літературознавчим нововведенням М. Бахтіна, то поняття “образ автора” сформулював, обґрунтував і запровадив у науковий обіг інший відомий російський учений тих років В. Виноградов. Уживаючи цей термін уперше у своїй ранній розвідці “К построению теории поэтического языка” (1927), В. Виноградов уважав, що пошук відповіді на запитання “про типи і форми безпосереднього мовного вираження автора-розповідача, оратора або письменника – одне з найістотніших завдань науки про мовлення словесно-художніх творів” [5, с. 77]. На відміну від М. Бахтіна, який розглядав “автора” в контексті поліфонії текстових голосів, В. Виноградов осмислював його як одну з головних можливостей виявлення стилю та мовленнєвих характеристик твору. Для нього “образ автора” – це категорія, у мовленнєвій структурі якої “об’єднуються усі риси й особливості стилю художнього твору: розподіл світла і тіні за допомогою мовленнєвих засобів вираження, переходи від одного стилю викладення до іншого, переливання й поєднання словесних фарб, характер оцінок, висловлюваних методами добору і заміни слів і фраз, своєрідності синтаксичного руху” [6, с. 155].

Над створенням та вдосконаленням концепції “образу автора” В. Виноградов працював, без перебільшення, усе своє життя. Він прагнув також написати окрему працю, присвячену лише цій науково-дослідній проблемі, навіть придумав назву – “Образ автора в художньому творі”, але задуму свого так і не здійснив, залишивши лише окремі публікації на тему, яку цілком сміливо можна назвати однією з центральних у його літературознавчих пошуках.

Деякі праці 1920-х років, а найпоказовіша серед них “Гоголь и натуральная школа” (1925), свідчать про те, що вже на початку вивчення проблеми “суб’єкта в художньому творі” В. Виноградова цікавили насамперед типи розповідачів у тексті та способи їх співвідношення з авторською позицією у ньому. На цьому “нарративному” етапі своїх досліджень В. Виноградов не виносив автора та розповідача за межі прагматичної стилістики, об’єднуючи їх іншим, загальнішим терміном “мовна свідомість”, яку відносив до сфери феноменології і навіть соціології художнього мовлення [5, с. 77]. Не можна, однак, забувати, яким великим тоді був на нього вплив формалізму, зокрема, праць таких його представників, як Б. Томашевський та Б. Ейхенбаум.

Загалом же впливи формальної школи на молодого дослідника зводилися насамперед до твердого засвоєння саме того підходу, що давав змогу розглядати літературний твір як явище іманентної форми, а отже, як таке, що потребує ґрунтовного вивчення свого внутрішнього організаційного центру, образу автора, за допомогою якого відбувається об’єднання стилю художнього твору й трансформація соціально-мовленнєвих категорій у літературно-стилістичні [7, с. 198].

За твердженням В. Виноградова, усередині літературного твору автор позбавляється своєї специфічної мови та індивідуального стилю, оскільки в його тексті майже

не існує “реального” авторського протистояння іншим, тобто “чужим” поглядам і перспективам. Усе чуже та інше, за В. Виноградовим, – це лише “особливі експресивні форми, немов “поза” і “жест” літератора в характері його творів, його словесних виступів” [6, с. 132]. Інакше кажучи, розповідач, ліричний герой чи інші суб’єкти в літературі – це як театральні ролі автора, мовленнєві “костюми” та стилістичні маски, що є насамперед сценічними формами його “літературного акторства”. Отже, специфіка образу автора зводилась до внутрішньої пов’язаності всіх елементів композиції й нарації, а ще вбачалася у характері гри наративними інстанціями та літературними масками, далекими від справжнього обличчя реального автора.

Слід зауважити, що літературознавчі теорії М. Бахтіна та В. Виногорова – два відмінні підходи до вивчення проблеми авторського суб’єкта в літературі, попри часткову подібність в ідейному та термінологічному планах. Наприклад, коли В. Виноградов говорить про “чужі” погляди та точки зору в художньому творі, він розуміє їх інакше, ніж це робить М. Бахтін, розглядаючи опозицію “я – інший”. У розумінні В. Виногорова всі “чужі свідомості”, що є в тексті, включені в єдину систему мови й об’єднані загальною текстовою свідомістю, образом автора, тоді, як для М. Бахтіна кожен “чужий голос” утворює поліфонічну ситуацію роману, діалог між автором та героєм і породжує не замкнену комунікативну подію, а явище “змішаного контексту”, співвідношення “своїх і чужих голосів” [1, с. 137].

Саме тому причиною головних розбіжностей цих концепцій можна назвати ідею діалогу або діалогічної спрямованості художнього твору, яку так ретельно розробляв М. Бахтін і майже не враховував В. Виноградов. Вона згодом спричинила полеміку довкола діалектики текстових відносин і уможливила формування двох принципово різних підходів до вивчення художнього тексту, а саме філологічного аналізу твору як замкнутої системи, у якій “образ автора” – це “загальний організаційний принцип” поєднання усіх стилістичних та наративних прийомів побудови оповідного мистецтва (В. Виноградов), а також філософсько-діалектичного методу дослідження художніх форм як відкритих комунікативних утворень, наповнених діалогічними взаєминами між “автором” і героєм, своїм і чужим висловлюванням (М. Бахтін) [4, с. 9].

Безперечно, праці М. Бахтіна та В. Виногорова відіграли важливу роль у формуванні теорії автора, посприявши її подальшому розвитку. Порівняльні дослідження останніх років, а саме історичні аналізи еволюційних процесів теорії автора в Росії 1970-х років, дають змогу, наприклад, говорити про деяке поєднання концепцій М. Бахтіна та В. Виногорова для вивчення проблеми т. зв. “точки зору” або наративної перспективи, що маємо в працях інших російських учених, зокрема Б. Успенського та Ю. Лотмана [4, с. 5]. Відтак, ані М. Бахтін, ані В. Виноградов не були єдиними дослідниками у цій ділянці філологічної науки, а лише її провідними фахівцями та ініціаторами нових літературознавчих дискусій.

Серед інших відомих учених того часу, які займалися концептуальним вивченням текстового суб’єкта в літературі, слід окремо відзначити Ю. Тинянова. У статті “Літературний факт” (1924), яка була своєрідним полемічним виступом ученого проти надмірного біографізму психологічної школи, Ю. Тинянов вносить пропозицію чітко розмежовувати історичну “особистість творця” та біографічну “індивідуаль-

ність літератора” від “авторської індивідуальності” чи “літературної особистості” [9, с. 39–41]. На його думку, щоб зрозуміти літературний твір, не обов’язково знати біографію письменника чи психологію його творчості. Біографічному та психологічному підходам до вивчення художньої літератури Ю. Тинянов протиставляє власне бачення літературознавчого аналізу як такого, що займається дослідженням “динамічної мовленнєвої конструкції”, породженої “мовною свідомістю” авторської індивідуальності.

Поетичне слово для Ю. Тинянова не є абстрактним феноменом. Воно – літературна конструкція, що перебуває в постійному русі та існує не сама собою, а в системі певних елементів, пов’язаних спільною семантикою. Творчий акт письменника полягає насамперед у його вмінні втрутитися у рух літератури як мовленнєвої конструкції й здійснити своїм втручанням “зміщення систем”, унаслідок якого створюється нова художня форма. “Літературна особистість” виступає, за Ю. Тиняновим, своєрідною функцією літературної еволюції та певною персоніфікацією реального автора, який не розчиняється у своєму матеріалі, а ексцентрично пов’язаний з ним, оскільки виступає на його основі, керуючись своїм мистецьким стилем. Зрозуміло, що в Ю. Тинянова, як і в інших представників формальної школи, зокрема Б. Томашевського, проблема літературної особистості була розроблена передусім на основі поетичної мови, її літературної специфіки, а отже, її розглядали як “функцію твору (або жанру) щодо [...] мовленнєвого ряду” [9, с. 41]. Тому, з одного боку, вона була об’єктом дослідження суб’єктної організації художнього тексту, а з іншого – вимагала додаткового історико-філологічного аналізу внутрішньої структури, щой зазначено майже в усіх працях, присвячених цій проблематиці.

Як свідчать численні спроби вивчення поезики художніх форм, зокрема праці Г. Гуковського, Н. Шанського, Л. Гінзбург, Е. Геймбук та ін., категорія образу автора відзначається складною проблематикою. Попри постійне зацікавлення нею, існує низка питань, які ще недосліджені або частково обґрунтовані. Не сформульований ще термінологічний апарат поняття, малодосліджена його “індивідуальна” природа, немає праць, які б вивчали образ автора в різних творах одного письменника чи, навпаки, – у творах одного жанру різних письменників тощо. Проблематичним є й встановлення єдиного класифікаційного критерію, на основі якого б проводилася загальна типізація образу автора: з огляду на те, що ця категорія об’єднує цілий спектр внутрішніх текстових характеристик, доводиться враховувати всі нюанси побудови художньої форми, аж до її жанрово-стильових і композиційних особливостей. Серед головних класифікаційних принципів образу автора можна назвати: 1) спосіб нарації (суб’єктивний/ об’єктивний); 2) форму нарації (оповідь/ розповідь); 3) тип наратора (від першої/ третьої особи); 4) характер відносин між образом автора, його “авторськими масками”, типами наратора та персонажами.

Якщо розглядати перелічені пункти з погляду наукової прагматики, то спершу слід зауважити, що вони тісно пов’язані між собою. Спосіб нарації, наприклад, обумовлює загальний характер “дійсності”, зображеної в авторській розповіді, а отже, здатен впливати на структуру образів і персонажів у ній [7, с. 15]. Від суб’єктивного чи об’єктивного викладу подій залежить позиція наратора, її збіг чи незбіг з авторською,

що виявляється на усіх рівнях естетичної комунікації, зокрема, на абстрактному та фабульному.

Як дві взаємозалежні категорії можна розглядати також форми нарації та типи наратора, оскільки тип наратора визначає форму нарації, виявляючи в ній т. зв. семантичне втілення системи наративної репрезентації, яку автор обрав для викладу тих чи тих сюжетних перипетій. Наведені типи наратора мають свою традиційну семантику, окреслену просторово-часовою детермінантою та обсягами відповідних знань, потрібних для створення світу художніх персонажів. Ця семантика виражається на наративному рівні, як правило, двома типами розповідних суб'єктів [8, с. 9]:

- 1) внутрішній наратор, що належить до світу персонажів і творить нарацію з актуалізованим вимислом і довільним ступенем об'єктивності;
- 2) зовнішній наратор, який є цілковитою протилежністю свого попередника, бо займає відсторонену позицію до власної нарації, претендуючи на її остаточну вичерпність та об'єктивність.

Залишаючись у межах наративної семантики образу автора, не можна залишити поза увагою численних словесно-естетичних сигналів, на основі яких виявляється своєрідність образу автора кожного конкретного тексту [8, с. 10]. Їх палітра напрочуд різнобарвна й здатна промовляти сама за себе у формі потенційної зміни тону нарації, її модальності чи часової динаміки.

Часта заміна нараційних тонів, зокрема, нейтрального, спокійного, драматичного, прозового, сатиричного, сентиментального тощо, свідчить про жвавість емоціональної партитури викладу подій та її імпульсивний характер; різноманітність художнього вислову – про багатство зображувально-виражальних можливостей тексту та його яскраву образність; динамічний перебіг часових зв'язків – про лаконічну побудову сюжету, його діахронічну тривалість у часі й просторі. Отже, образ автора – це форма складних взаємозв'язків між наративними, лінгвістичними й естетичними особливостями художнього тексту, а його специфіка полягає у властивості бути “ключем до композиції цілого” [5, с. 203].

Однак, хоча структура образу автора відповідає структурі самого тексту, варто наголосити, що вони не зливаються, а виявляються на різних рівнях її композиційно-мовленнєвої організації. Таке співвідношення зумовлене насамперед центральним статусом категорії, її консолідуючою роллю у композиції твору, а також неабиякою здатністю образу автора виявлятися у різних формах, зокрема стилістичних і наративних. Наприклад, В. Виноградов твердив, що “образ автора відкривається у внутрішньому зв'язку усіх елементів розповіді, в її смисловій скерованості”, а тому справедливо називав його “центральною проблемою стилістики і поетики” [6, с. 149].

Елементарною текстовою одиницею, яка виражає категорії образу автора, можна вважати одиничне суб'єктне висловлювання, яке з'являється на сторінках того чи того літературного твору. Теорія висловлювання, основи якої заклав М. Бахтін ще у 1920-х роках, позначає цим терміном деякий відрізок мовленнєвого потоку, обмеженого зміною мовленнєвих суб'єктів, що взаємодіють між собою, реалізуючи комунікативну функцію людської мови [3, с. 249]. Навіть у межах одиничного висловлювання зберігається одна форма наративного зображення (розповідь, повідомлення,

опис, розмірковування та ін.) і витримується відповідна “точка зору” або перспектива, що є виявом безпосередньої, просторово-часової позиції розповідача, персонажа чи авторського голосу в тексті художнього твору.

Розгляд висловлювання як елементарного носія образу автора зумовлено його абсолютним зв’язком із суб’єктом нарації літературного дискурсу, оскільки будь-яка індивідуалізація нарративних інстанцій відбувається, як правило, завдяки перебігові відповідних лінгвістичних процесів на лексичному, морфологічному й синтаксичному рівнях текстової організації, що віддзеркалює образ автора в площинах композиції та мовної побудови художньої реальності. На рівні структури тексту образ автора виявляється у формі нарації і типах наратора, а на мовному – в особливостях словникового складу, вживанні часів, деяких словотворчих і формотворчих моделей, а також у застосуванні відповідних синтаксичних конструкцій, які містять позицію розповідача, його окремі ораторські прийоми.

З огляду на наведені типологічні особливості категорії образу автора та форми її виявлення в нарративних текстах, можна ствердити, що вивчення “цієї вершини суб’єктної організації” художнього твору може проводитися у різних методологічних напрямках і бути предметом дослідження не тільки загального літературознавства та лінгвістики, а й естетики художньої творчості й наратології. Водночас будь-які методи філологічного аналізу образу автора не заперечують один одного, а навпаки, доповнюють результати, досягнуті під час вивчення структури розповідного тексту та його літературної особистості.

Відтак образ автора кожного конкретного художнього тексту вивчається на тлі сучасних соціально-лінгвістичних категорій, а його аналіз вважають найефективнішим лише в тих творах, у яких відбувається “роздвоєння” нарративної інстанції на голос автора та наратора. Якщо ж голоси автора й наратора збігаються, доводиться говорити про “технічний” збіг обох в одній точці зору, внаслідок чого авторський суб’єкт уподібнюється чужому слову, позбавляючись власної мови, а згодом і суб’єктної позиції усередині самого тексту. Навіть у такій ситуації не можна думати, що образ автора зникає з текстової тканини чи розчиняється у ній, оскільки він присутній там і надалі як центр, фокус, у якому сходяться усі стилістичні доміанти тексту, його організаційні мотиви.

Отже, категорія образу – це явище логічне і вкрай потрібне не тільки для текстової структури, а й для окремих одиниць, що її творять. Означена своїм першочерговим завданням – збирати усі композиційні, стильові та мовленнєві компоненти художньої організації, цю категорію справедливо вважають об’єднувальним чинником літературного твору, суб’єктом його естетичної цілісності.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Большакова А. Ю. Теория автора у М. М. Бахтина и В. В. Виноградова (на материале русской “деревенской прозы”) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 2 (27).
5. Виноградов В. В. Избранные труды: В 6 т. М., 1980. Т. 4.
6. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
7. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
8. Геймбух Е. Ю. Образ автора как категория филологического

анализа художественного текста (на материале произведений И. С. Тургенева малых форм). М., 1995. 9. Рымарь Н. Т., Скоблев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. 10. Janidis F. (Hg.). Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000. 11. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973.

THE STRUCTURE OF THE AUTHOR'S IMAGE (IMPLICIT AUTHOR) AND WAYS OF ITS ARTISTIC EXPRESSION IN A LITERARY TEXT

Roman Yaremko

The Ivan Franko National University in Lviv

The analysis is focused on the main element of artistic organization of a literary work which determines its artistic and stylistic peculiarities and is an aesthetic representation of the consciousness of the "real" author in the text. The expediency of a further study of the author's image as a literary category from the perspective of not only general literature studies and linguistics but also aesthetics of artistic creativity and narratology is specifically emphasized. The article also underlines types of the author's image, its major classification principles as well as proximity of the notions of the author's image and the implicit author.

Key words: author's image, implicit author, communicative acts, narrative structure.

ЗМІСТ

<i>Антонюк Марта</i> . Масьтика Сократа в українській літературі другої половини ХХ ст. (на основі повістей В. Шевчука “Навчитель істини”, Ю. Мушкетика “Смерть Сократа”) . . . 3	
<i>Варецька Софія</i> . Необароккові мотиви в сучасній німецькій літературі 16	
<i>Висоцька Наталія</i> . Проблема інтерпретації тексту в працях теоретиків афро-американської літератури 23	
<i>Гнідець Уляна</i> . Зміна комунікативної парадигми в німецькій літературі для дітей та юнацтва (на прикладі збірки оповідань “Сірі та зелені поля” Урсули Вьольфель) 32	
Гольберг Марк . Проблеми порівняльного вивчення роману і стилю у працях О. В. Чичеріна 42	
<i>Драненко Галина</i> . Етнологічні дослідження в романах Анні Ерно 55	
<i>Жаданов Юрій</i> . Світ героїв Дж. Орвелла (Специфіка образної системи роману Дж. Орвелла “1984”) 62	
<i>Жаданова Тетяна</i> . Метафоричність мови К. С. Льюїса в “Хроніках Нарнії” 71	
<i>Жемберова Віра</i> . Жанр як пізнавальна та естетична система 77	
<i>Жук Наталя</i> . Особенности осмысления действительности время в повестях Ивана Шамякина конца ХХ века. 81	
<i>Кеба Олександр</i> . Своєрідність стилю Андрія Платонова у світлі художньо-філософського досвіду ХХ ст. 88	
<i>Кифор Галина</i> . Психологічні та соціальні кліше в романі Ельфріде Єлінек “Піаністка” . . . 100	
<i>Ковальова Ярослава</i> . Особливості поетики авторського міту Е. Канетті 112	
<i>Колошук Надія</i> . Проблематика й поетика роману А. Синявського “Добраніч” у контексті табірної прози дисидентського покоління 117	
<i>Короткевич Вячеслав</i> . Топос дома в циклі притч Василя Быкова “Неприкаянные” 126	
<i>Кравець Ярема</i> . Українці в художній прозі письменниці Габріель Руа 133	
<i>Криницька Наталія</i> . Фантастичні твори Урсули К. Ле Гуїн: павутина як модель Всесвіту . . 142	
<i>Кумпан Світлана</i> . Композиційні особливості романів Івліна Во 148	
<i>Кушнір Ірина</i> . Символ землі у романі “Земля” Е. Золя та “Земля” О. Кобилянської (порівняльна студія) 153	
<i>Левицька Оксана</i> . Форми та функції датування у контексті роману Дж. Фаулза “Жінка французького лейтенанта” 165	
<i>Лозинський Василь</i> . Еліптична природа тексту Франца Кафки (на прикладі “Процесу”) . . 174	
<i>Любарець Наталія</i> . Ритм у романі Вірджинії Вулф “Між актами” 181	

<i>Маєвська Ольга</i> . Проблема материнства в романі Мігеля де Унамуну “Тітка Тула”	185
<i>Матіїв Галина</i> . Час і простір у комунікативній моделі в романі Умберто Еко “Острів напередодні”	192
<i>Мельник Діана</i> . Філософські та естетичні погляди Інгеборг Бахман	198
<i>Моклиця Андрій</i> . Футуристичний стиль С. Млодоженця	206
<i>Мочернюк Наталя</i> . Ускладнені форми викладу сновидінь у творчості Е. Т. А. Гофмана	214
<i>Панчукова Олена</i> . Поетика художнього біографізму твору І. Древіц “Беттіна фон Арнім”	220
<i>Петрусь Олеся</i> . Принцип постмодерністичної чутливості в романі “Записки Платона” Пітера Акройда	229
<i>Покидько Галина</i> . Мотив Дому в романістиці Енн Тайлер (“Якщо колись настане ранок”, 1964; “Бляшанкове дерево”, 1965).	238
<i>Полещук Надія</i> . Поразка перед фатумом: модерністична візія античності у “Кассандрі” Лесі Українки і “Мелеагрі” С. Виспянського	245
<i>Рагузіна Людмила</i> . Становлення естетичних принципів бітництва	261
<i>Рітц-Ракул Катерина</i> . Фігура автора в гіпертекстуальній літературі.	267
<i>Сабор Ірина</i> . Творення регіональної ідентичності. Впливи нурляндського роману К. Гамсуна в оповіданні М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”.	274
<i>Сенчук Ірина</i> . “Поминки Фіннеганові” Джеймса Джойса: категорія відкритості в літературі	284
<i>Стоянов Стіліян</i> . Літературні образи і стратегії миті після кінця світу.	292
<i>Сухенко Інна</i> . Проблеми становлення англоканадської літератури в історико- культурологічному контексті	297
<i>Тарасюк Ярина</i> . Текст як самоконституювання автора: феномен релігійності у романі Франсуа Моріака “Місця за рангом”.	303
<i>Цибенко Лариса</i> . Синкретизм музики й літератури як засіб розширення виражальних можливостей художнього слова у творчості Інгеборг Бахман	312
<i>Цибенко Роксана</i> . Оративність як ‘медіум посеред медій’: парафраз творів на античну тематику Міхаеля Кьольмасера	322
<i>Челецька Мар’яна</i> . Різновиди часо-просторових горизонтів у новелістичних заголовках та епіграфх (за творами Х. Л. Борхеса, І. Франка, В. Шевчука).	330
<i>Шарапова Елена</i> . Структурные особенности и специфика отражения действительности в жанровой модификации “Повествовательная история” в белорусской литературе 20–30-х годов XX столетия	337
<i>Яремко Роман</i> . Структура “образу автора” та способи його художнього вираження у тексті літературного твору	344

CONTENTS

<i>Marta Antoniuk</i> . The maevtics of Socrates in Ukrainian ILiterature of the second half of the 20 th century (based on the stories “Teacher of the Truth” by V. Shevchuk and “Death of Socrates” by Yu. Mushketyk)	3
<i>Sofiya Varetska</i> . Neo-baroque motifs in the contemporary German literature	16
<i>Nataliya Vysotska</i> . The problem of text interpretation in the works of African American literature theorists	23
<i>Uliana Hnidets</i> . Change of communicative paradigm in the German children’s literature (based on the collection of short stories “Grey and Green Fields” by Ursula Woelfel)	32
<u>Mark Golberg</u> . The problems of comparative studies of the novel and style in the works of O. V. Chycherin	42
<i>Halyna Dranenko</i> . Ethnological research in the novels by Annie Ernaux	55
<i>Yuriy Zhadanov</i> . The world of George Orwell’s characters: the peculiarities of the system of characters in “1984” by George Orwell)	62
<i>Tetyana Zhadanova</i> . Metaphor in “The Chronicles of Narnia” by C. S. Lewis	71
<i>Vira Zhemberova</i> . Genre as a cognitive and aesthetic system	77
<i>Nataliya Zhuk</i> . The peculiarities of comprehending reality and time in Ivan Shamiakin’s Stories of the late 20 th century	81
<i>Olexandr Keba</i> . The peculiarities of Andrei Platonov’s style in the light of artistic and philosophical experience of the 20 th century	88
<i>Halyna Kyfor</i> . Psychological and social cliches in the novel by Elfriede Jelinek “The Piano Player”	100
<i>Yaroslava Kovaliova</i> . Peculiarities of the poetics of Elias Canetti’s “Author Myth”	112
<i>Nadiya Koloshuk</i> . The problems and poetics of Siniavsky’s novel “Goodnight” in the context of the camps prose of the dessident generation	117
<i>Viacheslav Korotkievich</i> . Home topos in the cycle of parables “Aimless” by Vasil Bykov	126
<i>Yarema Kravets</i> . Ukrainians in Gabrielle Roy’s fiction	133
<i>Nataliya Krynytska</i> . Fantastic fiction by Ursula K. Le Guin: the Web as universe model	142
<i>Svitlana Kumpan</i> . Compositional peculiarities of novels by Evelyn Waugh	148
<i>Iryna Kushnir</i> . The symbol of land in “La Terre” by E. Zola and “The Land” by O. Kobylanska. A comrapative study.	153
<i>Oksana Levytska</i> . Forms and functions of dating in the context of John Fowles’ novel “The French Lieutenant’s Woman”.	165
<i>Vasyl Lozynskyi</i> . The elliptical nature of Kafka’s text (as based on “The Trial”)	173

<i>Nataliya Liubarets</i> . Rhythm in the novel <i>Between the Acts</i> by Virginia Woolf	179
<i>Olha Mayevska</i> . The problem of motherhood in the novel <i>La Tía Tula</i> by Miguel de Unamuno	185
<i>Halyna Matiyiv</i> . Time and space in the communicative model of the novel <i>The Island Before</i> by Umberto Eco	192
<i>Diana Melnyk</i> . Philosophical and aesthetic views of Ingeborg Bachmann	198
<i>Andriy Moklytsia</i> . On the futuristic style of <i>Młodożeniec</i>	206
<i>Nataliya Mocherniuk</i> . Complicated forms of dream narrative in Hoffmann's works	214
<i>Olha Panchukova</i> . The Poetics of artistic biographism in "Bettine von Arnim" by I. Drevits	220
<i>Olesia Petrus</i> . The principle of postmodern sensibility in "The Plato Papers" by P. Ackroyd	229
<i>Halyna Pokydko</i> . The motif of home in Anne Tyler's Novels <i>If Morning Ever Comes</i> , 1964; and <i>The Tin Can Tree</i> , 1965	238
<i>Nadiya Polishchuk</i> . Defeat in the face of fate: a modernistic vision of antiquity in "Kassandra" by Lesia Ukrainka and "Meleager" By S. Wyspianski	245
<i>Ludmyla Rahusina</i> . The formation of aesthetic principles of the beat generation writers	261
<i>Kateryna Rietz-Rakul</i> . The figure of the author in hyperfiction	267
<i>Iryna Sabor</i> . Creating regional identity. The influences of Nordland's novels by K. Hamsun on M. Kotsiubynkyi's short story "Shadows of Our Forgotten Ancestors"	274
<i>Iryna Senchuk</i> . "Finnegans Wake" by James Joyce: the category of openness in literature	284
<i>Styliyan Stoyanov</i> . Literary characters and strategies of the moment after the end of the world	292
<i>Inna Sukhenko</i> . The problems of placing English Canadian literature in the historical-cultural context	297
<i>Yaryna Tarasyuk</i> . Text as the author's self-constituence: the phenomenon of religiousness in the novel "Places in Rank" by François Mauriac	303
<i>Larysa Tsybenko</i> . Syncretism of music and literature as a means of expanding expressive capacities of a literary text in the works by Ingeborg Bachman	312
<i>Roksana Tsybenko</i> . Elocution as a "medium among media": paraphrase of works on antiquity by Michael Koelmyer	322
<i>Maryana Cheletska</i> . Varieties of spatial-temporal horizons in the novelistic titles and epigraphs (based on the works by J. L. Borges, I. Franko, V. Shevchuk)	330
<i>Yelena Sharapova</i> . Structural peculiarities and the specifics of reality reflection in the genre modification "Narrative Story" in the Belorussian literature of the 1920–30s	337
<i>Roman Yaremko</i> . The structure of the author's image (implicit image) and ways of its artistic expression in a literary text	347

ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ

Український науковий збірник

Випуск 118

Підписано до друку 11.12.2007. Формат 70x100/16.
Гарнітура Times New Roman. Папір друк. Друк на різогр.
Умовн. друк. арк. 29,0. Обл.-вид. арк. 32,8. Тираж 150 прим. Зам.

Видавничий центр
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41