



*Міністерство освіти і науки України*  
*Ministry of Education, Science of Ukraine*

*Херсонський державний університет*  
*Kherson State University*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**PIVDENNIY ARKHIV**

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)  
(Collected papers on Philology)

Випуск — LXV  
Issue

**Херсон — 2016**  
**Kherson**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 7937, зареєстровано 29.09.2003.

Рекомендовано до друку вченою радою ХДУ (протокол № 2 від 6 вересня 2016 р.)

**ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:**

Ільїнська Н.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

**ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:**

Омельчук С.А. – доктор педагогічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології Херсонського державного університету.

**ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:**

Клімчук О.В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

**ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:**

Белехова Л.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Бондарева О.С. – доктор філологічних наук, професор, директор Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка;

Демецька В.В. – доктор філологічних наук, професор, декан факультету перекладознавства Херсонського державного університету;

Заболотська О.О. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Кормілов С.І. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії новітньої літератури та сучасного літературного процесу Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація);

Корнієнко О.О. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Мацапура В.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного університету імені В.Г. Короленка;

Ройтер Т. – доктор філологічних наук, професор Інституту славістики Альпен-Адрія університету (Республіка Австрія);

Романова Н.В. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької мови Херсонського державного університету;

Руденко Л.М. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янських мов та методик їх викладання Херсонського державного університету

Сакре Н. – кандидат філологічних наук, викладач університету Рене-2 (Французька Республіка);

Тропіна Н.П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови та загального мовознавства Херсонського державного університету.

Офіційний сайт видання:  
[www.pa.stateuniversity.ks.ua](http://www.pa.stateuniversity.ks.ua)

Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXV. – Херсон: ХДУ, 2016. – 160 с.  
© ХДУ, 2016

Certificate on state registration of printed mass medium, series KV № 7937, registered on 29.09.2003.

Recommended for publication by the academic council of Kherson State University (protocol № 2, September, 2016)

**EDITOR DIRECTOR:**

Ilyinska N.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University

**DEPUTY CHIEF EDITOR:**

Omelchuk S.A. – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of Faculty of Foreign Philology of the Kherson State University.

**EXECUTIVE SECRETARY:**

Klimchuk O.V. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University.

**EDITORIAL BOARD MEMBERS:**

Bieliekhova L.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Bondareva O.Y. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Director of the Institute of Human Sciences of the Borys Grinchenko Kyiv University;

Demetska V.V. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Dean of Faculty of Translation of the Kherson State University;

Zabolotska O.O. – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Kormilov S.I. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of History of Modern Literature and Contemporary Literary Process of the Lomonosov Moscow State University (Russian Federation);

Korniienko O.O. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian and Foreign Literature of the National Pedagogical Dragomanov University;

Matsapura V.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Foreign Literature of the Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University;

Roiter T. – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Institute of Slavonic Studies of the Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Republic of Austria);

Romanova N.V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of German Language of the Kherson State University;

Rudenko L.M. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Slavic Languages and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Sacre N. – Candidate of Philological Sciences, Lecturer at Rennes 2 University (Republic of France);

Tropina N.P. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian Language and General Linguistics of the Kherson State University.

Official website of edition:  
[www.pa.stateuniversity.ks.ua](http://www.pa.stateuniversity.ks.ua)

Pivdenniy Arkhiv. Philology: Collected papers. Issue LXV. – Kherson: Kherson State University, 2016. – 160 p.  
© KSU, 2016

## ЗМІСТ

<b>1. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО.....</b>	<b>9</b>
О. Бежан. ЛОКУС КОНЦТАБОРУ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ (В. СТАЙРОН, ДЖ. ФОЕР, В. ГРОССМАН, А. КУЗНЄЦОВ).....	10
А. Адамович. РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У РОМАНАХ М. ШОЛОХОВА І М. СТЕЛЬМАХА.....	18
Ю. Штельмухова. «ЧЕХОВСЬКЕ» У ДРАМАТУРГІЇ БЕРНАРДА ШОУ.....	22
Н. Ильинская. ТИПОЛОГИЯ АНАКРЕОНТИЧЕСКОГО МОТИВА ЦИКАДЫ В ПОЭЗИИ ДЖОНА КИТСА И АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО.....	29
<b>2. РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>35</b>
А. Кеба. БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА.....	36
А. Кистанова. ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Г. ДЕРЖАВИНА: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ.....	42
О. Климчук. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА В КНИГЕ А. НАЙМАНА «СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ».....	47
<b>3. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>53</b>
И. Шлапак. МАСКА ИМЕНИ В СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	54
Я. Голобородько. DISCOVERISM УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ (ДИСКУСІЙНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД РОМАНОМ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО).....	59
М. Сахневич. К ВОПРОСУ О ФОРМАХ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ.....	69
О. Чик. ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РОМАНУ ВИХОВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ПОШУКИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ XVIII – XIX СТ.....	74
А. Самарин. РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ.....	80
I. Burtseva. STYLISTIC DEVICES USED TO EXPRESS SPATIALITY IN LITERARY DISCOURSE.....	86

<b>4. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН.....</b>	<b>91</b>
О. Семенец. ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНОГО ТЕКСТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	92
Ю. Главацька. ГНОСЕОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ТЕКСТУ АНГЛОМОВНОЇ БАЙКИ .....	98
Т. Борисова. КРИТЕРИИ СТЕРЕОТИПНОСТИ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ) .....	103
Ю. Запорожченко. ИМИДЖ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ЧТЕЦ».....	109
<b>5. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>115</b>
І. Береза. ВІТАЇСТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ХАРАКТЕРІВ У П'ЄСІ «НЕ ЗРОЗУМІЛИ» ДМИТРА МАРКОВИЧА.....	116
М. Куценко. ТЕЛЕОЛОГІЯ ЕГОЦЕНТРИЗМУ ЯК НЕЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО.....	121
Т. Трофименко. МИКОЛА КУЛІШ ТА ІВАН ДНІПРОВСЬКИЙ: ДІАЛОГ КРИЗЬ ЧАС .....	126
А. Меншій. СЕМАНТИКА ЗООМОРФНИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО .....	132
В. Назарець. АДРЕСОВАНА ЛІРИКА МИКОЛИ ЗЕРОВА .....	141
Н. Науменко. ФОЛЬКЛОРНІ КОНТАМІНАЦІЇ У ТВОРЕННІ ПРОЗОВО-ЛІРИЧНОЇ ОПОВІДІ .....	146
Н. Чухонцева. МІФОЛОГЕМА СТЕПУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДМИТРА МАРКОВИЧА .....	152

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>9</b>
Е. Бежан. ЛОКУС КОНЦЛАГЕРЯ В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ И РУССКОЙ ПРОЗЕ (У. СТАЙРОН, ДЖ. ФОЭР, В. ГРОССМАН, А. КУЗНЕЦОВ) .....	10
А. Адамович. РЕЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В РОМАНАХ М. ШОЛОХОВА И М. СТЕЛЬМАХА .....	18
Ю. Штельмухова. «ЧЕХОВСКОЕ» В ДРАМАТУРГИИ БЕРНАРДА ШОУ .....	22
Н. Ильинская. ТИПОЛОГИЯ АНАКРЕОНТИЧЕСКОГО МОТИВА ЦИКАДЫ В ПОЭЗИИ ДЖОНА КИТСА И АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО .....	29
<b>2. РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>35</b>
А. Кеба. БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА .....	36
А. Кистанова. ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Г. ДЕРЖАВИНА: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ .....	42
О. Климчук. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА В КНИГЕ А. НАЙМАНА «СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ» .....	47
<b>3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>53</b>
И. Шлапак. МАСКА ИМЕНИ В СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	54
Я. Голобородько. DISCOVERISM УКРАИНСКОГО ПРОСТРАНСТВА (ДИСКУССИОННЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД РОМАНОМ МИХАИЛА СЛАБОШПИЦКОГО).....	59
М. Сахневич. К ВОПРОСУ О ФОРМАХ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ .....	69
О. Чик. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XVIII – XIX В.....	74
А. Самарин. РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ.....	80
И. Бурцева. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ.....	86

<b>4. ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН .....</b>	<b>91</b>
О. Семенец. ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНОГО ТЕКСТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	92
Ю. Главацкая. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА АНГЛОЯЗЫЧНОЙ БАСНИ .....	98
Т. Борисова. КРИТЕРИИ СТЕРЕОТИПНОСТИ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	103
Ю. Запорожченко. ИМИДЖ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ЧТЕЦ» .....	109
<b>5. УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>115</b>
И. Береза. ВИТАИСТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ХАРАКТЕРОВ В ПЬЕСЕ «НЕ ПОНЯЛИ» ДМИТРА МАРКОВИЧА .....	116
М. Куценко. ТЕЛЕОЛОГИЯ ЭГОЦЕНТРИЗМА КАК НЕЗАВЕРШЁННЫЙ ПРОЕКТ НИКОЛАЯ ХВЫЛЁВОГО .....	121
Т. Трофименко. НИКОЛАЙ КУЛИШ И ИВАН ДНИПРОВСКИЙ: ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВРЕМЯ .....	126
А. Меньший. СЕМАНТИКА ЗООМОРФНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ М. КОЦЮБИНСКОГО И Н. ЧЕРНЯВСКОГО.....	132
В. Назарец. АДРЕСОВАННАЯ ЛИРИКА НИКОЛАЯ ЗЕРОВА .....	141
Н. Науменко. ФОЛЬКЛОРНЫЕ КОНТАМИНАЦИИ В СОЗДАНИИ ПРОЗАИЧЕСКИ-ЛИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ.....	146
Н. Чухонцева. МИФОЛОГЕМА СТЕПИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ДМИТРА МАРКОВИЧА .....	152

## CONTENTS

<b>1. COMPARATIVE LITERATURE .....</b>	<b>9</b>
H. Bezhan. CONCENTRATION CAMP'S LOKUS IN MODERN AMERICAN AND RUSSIAN PROSE (W. STYRON, J. FOER, V. GROSSMAN, A. KYZNETSOV) .....	10
A. Adamovich. THE RECEPTION OF HISTORICAL PAST IN THE NOVELS BY M. SHOLOKHOV AND M. STELMAKH .....	18
Yu. SHEL'MUKHOVA. «CHEKHOV» IN BERNARD SHAW'S DRAMATURGY .....	22
N. Ilyinska. TYPOLOGY OF ANACREONTIC MOTIVE OF A CICADA IN JOHN KEATS AND ARSENIY TARKOVSKIY'S POETRY .....	29
<b>2. RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE .....</b>	<b>35</b>
A. Keba. BIBLE REMINISCENCES IN ANDREY PLATONOV'S CREATIVE WORK .....	36
A. Kistanova. CATHERINE II IN G. DERZHAVIN'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS: VERBALIZATION AND VISUALIZATION. ....	42
O. Klimchuk. ARTISTIC INTERPRETATION OF THE SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT IN A. NAIMAN'S BOOK "THE GLORIOUS END OF THE INGLORIOUS GENERATION" .....	47
<b>3. LITERARY THEORY.....</b>	<b>53</b>
I. Shlapak. NAME'S MASK IN CONTENT-SEMANTIC SPACE OF THE LITERARY TEXT .....	54
Ya. Goloborodko. DISCOVERISM OF THE UKRAINIAN SPACE (DISCUSSION OBSERVATIONS OVER THE NOVEL BY MYKHAYLO SLABOSHPYTSKY).....	59
M. Sahnevich. TO THE QUESTION OF THE FORMS OF THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN LYRICS.....	69
O. Chick. GENRE CHARACTERS OF THE BILDUNGSROMAN: THEORETICAL SEARCH IN THE LITERARY CRITICISM OF THE XVIII – XIX CENTURY .....	74
A. Samarin. RUSSIAN DRAMATIC ART ON THE BOUNDARY OF THE 20TH – 21ST CENTURIES: PROBLEMS OF STUDY .....	80
I. Burtseva. STYLISTIC DEVICES USED TO EXPRESS SPATIALITY IN LITERARY DISCOURSE .....	86

<b>4. LITERARY PROCESS: THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS.....</b>	<b>91</b>
O. Semenets PECULIARITIES OF PERCEPTION OF AN ANTIQUE TEXT IN MEDIEVAL FRENCH LITERATURE.....	92
Yu. Glavatska. GNOSEOLOGIC PECULIARITIES OF THE ENGLISH-AMERICAN FABLE’S TEXT .....	98
T. Borisova. CRITERIA OF STEREOTYPES OF THE CHARACTER IMAGE IN WORK OF LITERATURE.....	103
Yu. Zaporozhchenko. IMAGE OF GERMANY IN THE NOVEL THE READER BY B. SCHLINK .....	109
<b>5. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE .....</b>	<b>115</b>
I. Bereza. VITAISTIC COMPONENT OF THE CHARACTERS IN THE PLAY «DID NOT UNDERSTAND» BY DMYTRO MARKOVYCH.....	116
M. Kutsenko. TELEOLOGY OF EGOCENTRISM AS UNFINISHED PROJECT BY MYKOLA KHVYLIOVY .....	121
T. Trofimenko. MYKOLA KULISH AND IVAN DNIPROVSKYI: A DIALOG THROUGH TIME .....	126
A. Menshiy. THE SEMANTICS OF ZOOMORPHIC IMAGES IN THE PROSE BY M. KOTSYUBINSKY AND M. CHERNYAVSKY .....	132
V. Nazarets. THE ADDRESSING LYRICS BY MYKOLA ZEROV .....	141
N. Naumenko. FOLKLORE KONTAMINATIONS IN CREATION OF PROSAICALLY-LYRIC NARRATION.....	146
N. Chukhontseva. MYTHOLOGEME OF THE STEPPE IN THE ARTISTIC PROSE BY DMYTRO MARKOVYCH.....	152



**1. Порівняльне літературознавство**

**1. Сравнительное литературоведение**

**1. Comparative literature**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри зарубіжної літератури  
Одеського національного  
університету імені І.І. Мечникова

## ЛОКУС КОНЦТАБОРУ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ (В. СТАЙРОН, ДЖ. ФОЕР, В. ГРОССМАН, А. КУЗНЕЦОВ)

**Актуальність теми.** Трагічне ХХ століття як «століття мас» та «століття тоталітарних режимів» принципово змінило проблему успадкування минулого молодим поколінням. Після двох світових війн, геноцидів, масштабних соціальних трансформацій та масових репресій в осягненні минулого з'явилися специфічні риси. З плином часу те, що було реальністю, набуло ознак символів, які в різних країнах сприймаються дуже по-різному. Це стосується і теми Голокосту – у літературі різних країн він асоціюється з такими поняттями, як «антисемітизм», «газова камера», «циклон Б», «свідок / жертва», але одним з основоположних символів цієї трагедії виступає концтабір.

Табірна тематика, пов'язана з новітнім осмисленням геноциду та Голокосту, дала життя ще одній проблемі – проблемі особистості, яка не зламалася у мить «трагічної гри зі смертю». Саме ці, названі нами проблеми, зроблено об'єктом дослідження у пропонованій статті. Її матеріалом обрані твори американських та російських авторів (В. Стайрона «Вибір Софі»; Дж. Фоера «Все ясно»; В. Гроссмана «Життя та доля»; А. Кузнецова «Бабин Яр»), в яких трагедія єврейського народу розглядається крізь призму табірної локусу. Додамо, що в цьому конкретному аспекті заявлена нами тема не аналізувалася.

**Теоретичний аспект проблеми.** Основоположним для нашої роботи є категорія «локусу» (від лат. *Locus* – місце). Біологи цим словом позначають чітко виділене розташування гена – тобто частки спадкового матеріалу, що забезпечує розвиток певної ознаки організму. Локус одного гена впливає на місцеперебування інших генів і формує найважливіші ознаки всього організму. Завдяки цьому, кажуть біологи, забезпечується розвиток конкретної, чітко вираженої його ознаки, «далі неподільної у функціональному відношенні [12]». У культурології, у мовознавстві та літературознавстві локус сприймається як «ландшафтні або рукотворні утворення, що в текстах культури є регулярно відтворюваним місцем дії і які мають символічне значення». Вони, каже дослідниця Е. Лассан, з'єднують різні сфери реальності – як об'єктивної, так і сфери емоцій і впливають «на психічну реальність [9].

Сприймаючи слово «табір» як місце, в якому формується і закріплюється генетичний код кількох поколінь радянських громадян, розуміємо, що кожна людина з цих поколінь буде нести в собі жахливу пам'ять несвободи і очікування арешту. Спадкова пам'ять жителів СРСР, позначена словом «табір», отримує своє багатовекторне значення – наприклад, може реалізуватися поняттями «піонерський табір», «табір праці й відпочинку» та ін. Європейський і американський варіанти сприйняття поняття більш пов'язані із «концентраційний табором», що асоціюється з нищівною системою фашистів. Але, як це засвідчили книги В. Стайрона і Дж. Фоера, і в дуже віддалених від Європи штатах Америки локус таборів смерті був сприйнятий з жахом і як ген знищення (самознищення) особистості. Отже, констатуємо, що локус табору присутній в аналізованих нами творах, розглянемо його як феномен, що впливає на психологію і статус «людини громадської».

**Локус концтабору в американській та російській літературах.** Епопейний задум Василя Гроссмана «Життя та доля» (1988) був реалізований у книзі, яка продемонструвала близькість

гітлерівського та сталінського тоталітарних режимів. Таким чином табір, що у контексті творів про Голокост завжди асоціюється з фашистським концтабором, у романі Василя Гроссмана виступає не тільки формою воєнного, а й повсякденного життя радянського народу. Розповіді про німецькі та радянські табори смерті В. Гроссман поставив поруч, намагаючись чесно і у подробицях відтворити картину загиблої за каторжним дротом Росії. Для В. Гроссмана табірна тематика була глобальною, табір для його персонажів став місцем випробування характеру і страшним замкненим космосом, в якому формується особливий тип людини – дуже приниженої і невпевненої у завтрашньому дні. Неприродність, потворність «зони» відтворюють хоча б ці рядки: «О п'ятій годині ранку днювальні стали будити ув'язнених. У нічному пробудженні маси людей, мельканні онуч, у русі спин, голів, махоркового диму, в запаленому, яскравому електричному світлі була пронизлива неприродність; сотні квадратних кілометрів тайги застигли в морозній тиші, а табір був набитий людьми, повний руху, диму, світла... [4, с.151-152]».

Сказавши, що до таборів смерті «вдень і вночі рухалися ешелони», письменник нагадує про те, що тепер «табори стали містами Нової Європи. Вони виростили ... зі своїми провулками та площами, лікарнями, своїми базарами, крематоріями та стадіонами [4, с.17]». В цьому «величезному натовпі», розмірковує професор Штрум, гине індивідуальність: «Фашизм відмовився від поняття окремої індивідуальності, від поняття "людина" і оперує величезними сукупностями [4, с.86-87]».

У романі В. Гроссмана «Життя та доля», у першу чергу, з мотивом табірною локусу пов'язаний мотив спалюженого життя, навиворіт і загиблої віри. Мабуть найбільш яскраво це відтворено в образі комісара Кримова, доля і характер якого вдало віддзеркалюють еволюцію поглядів самого письменника. Таким, наприклад, він прийшов у відомий майже усім сталінградцям будинок № 6/1, котрий в абсолютно неймовірних умовах тримав оборону на березі Волги: «Я присланий до вас партією, – сказав Кримов «управдому» Грекову, заливаючись злою фарбою. – Навіщо я от, скажімо, прийшов до вас? [4, с.43]». «За супом, заради супу [4, с.43]», – неголосно дружелюбно припустив хтось.

Зазначимо, що з цим героєм пов'язана важлива для В. Гроссмана тема випробування табором на тест прозоріння. Усі сумніви Кримова, як і самого письменника, випаровуються після арешту. Осмислюючи шлях, пройдений країною, він знову повертається до будинку 6/1 і вже не бачить у Грековім ворога – його гнітять докори совісті за свій донос. Приходить осяння: «...на соціалізм не дуже схоже все це. Для чого моїй партії треба мене знищувати? Адже революцію ми робили – не Маленков, не Жданов. Всі ми були нещадні до ворогів революції. Чому ж революція нещадна до нас? [4, с.227]».

«Людиною подвійної свідомості» – тим, хто достеменно знає, де і що сказати, в романі В. Гроссмана представлений комісар Гетьманов. Його виховала система придушення і вседозволеності тих, хто піднявся на владні вершини. Про нього влучно сказав В. Лакшин: «... Людина «номенклатури», на перший погляд чарівний, демократичний, простий і привабливий своєю грубуватою прямою, але чистий продукт часу [8, с.7]». Головні риси цього партійного діяча – маска «свого» і провокаційні промови, які спонукають на несподівано безоглядну відповідь. Типовий «висуванець» 30-х років, саме в 1937-му він став «господарем області» й отримав необмежену владу. На фронті він ніколи не був, але в бригадах про нього кажуть: «Ох, бойовий у нас комісар!» Гетьманов любив виступати на мітингах і дотримувався одного закону: «... необхідність жертвувати людьми заради справи завжди здавалася йому природною, незаперечною не тільки під час війни [4, с.86]».

«Тюремний локус радянської країни» сформував і особливий статус національних відносин. Так, у романі «Життя та доля» Штрум діє як вчений, а відповідальність несе як єврей. Він стає жертвою державної антисемітської кампанії: «Ніколи до війни Штрум не думав про те, що він єврей, що мати його єврейка. Ніколи мати не говорила з ним про це ... ні один студент,

професор, керівник семінару не заговорив...[4, с.86]». Він – великий вчений і культурна людина – врешті-решт буде проведений через спокусу доносом, напише цей донос і, більше того, не стане довго страждати через те, що зробив. Таким чином, право на свободу вибору у романі В. Гроссмана надається тільки по-справжньому сильній людині.

Мотив Голокосту у документальному романі Анатолія Кузнецова «Бабин Яр» (1967) першочергово пов'язаний з проблемою опору антилюдяній владі. Оманливе відчуття, що один з режимів (наприклад, нацистський) виявиться кращий за інший (наприклад, «советський»), переслідує більшість персонажів цього автора. Але всі вони, каже письменник, врешті решт розчаровуються у будь-якому з них. Так, дід Федір Уласович, що «ненавидів советську владу всією своєю душею і пристрасно чекав на німців як на визволителів», почувши і побачивши, як розстрілюють у Бабиному Яру, у розпачі вигукнув: «А ти знаєш, – адже їх не вивозять. Їх стріляють [7, с.29,71]». Від такого знання ненависть до окупантів формується дуже скоро, але скоро приходить і відчуття того, що повалити цей режим «малою силою» неможливо. Мотив приреченості людини стає провідним і, на різницю від інших досліджуваних нами авторів, А. Кузнецов починає говорити про тоталітаризм як устрій, у якому буквально кожна людина так чи інакше стає злочинцем. Під час фашистської навали в окуповану Києві це відразу ж усвідомив підліток Толик – він мав бути розстріляний щонайменше двадцять разів. Його провини вкладаються у такий реєстр: «Не видав єврея (мого друга Шурку). Носив валянки. Ховав червоний прапор. Крав (буряк, торф, дрова, ялинки). Мав антинімецькі погляди. [7, с. 307]». Висновок, який робить А. Кузнецов, заслуговує на уважне до себе ставлення – у гострій, рубіжній ситуації, стверджує він, людина або нехтує устроєм, або починає служити устроєві, і тоді вона – злочинець перед людством.

Тема Голокосту, таким же чином, як це зроблено в романі В. Гроссмана, вплітається у більш широке лейтмотивне русло табірної тематики. Повселюдний страх бути заарештованим, свідчить А. Кузнецов, стає «табірним синдромом» жителів його Куренівки передодня війни. Мати автора-оповідача була вчителькою молодших класів, її розпач А. Кузнецов відтворює так: «Ночами мама майже не спала. Ходила з кута в кут, дослухалася до кожного звуку. Варто було на вулиці загудіти автомобільному двигуну, як вона підхоплювалася, полотніла й метушилася... [7, с.95]».

Старий за прізвиськом Жук вистоював чергу за ситцем. У черзі стояли більше доби; тут обідали, відпочивали, сварилися, мирилися і прагнули не підпустити «чужого». І от цей «тихий та сумирний дідусь», який «регулярно підмітав вулицю, фарбував паркан, біг голосувати о шостій ранку і завжди вивішував червоний прапор на 7 листопада», «щось сказав, а хтось почув». Реакція була миттєвою: «Вночі біля Жукового будинку заревів двигун машини, і його забрали». Звісна річ, ця подія мала своє відлуння: «Після цього й у діда (*йдеться вже про діда оповідача – О.Б.*) почалося безсоння. Він перебирав у пам'яті всі свої вислови проти більшовиків, міркуючи, хто ж із друзів їх пригадає. Бабця наготувала два кошики з білизнаю, сухарями... [7, с. 96]».

Отже, «локус табору» і в даному випадку формує особливий тип сприйняття світу – в нім немає місця справедливості, життєвий простір обмежується однією добою, будь-який почин здається провокаційним. Мабуть цим пояснюється реакція А. Кузнецова на своє піонерське минуле: «Це була люта казенна дурня для дітей: ми засідали, зовсім як дорослі, навчаючись вимовляти казенні фрази. Час від часу вишиковувались, і ланкові по-військовому доповідали... [7, с.97]». І хоча до сказаного можна відноситися з різних позицій, абсолютно очевидно: синдром недовір'я, пов'язаний з постійним лицемірством у політиці, знищуватиме будь-який, зовні найкращий, почин.

Переходячи до аналізу типологічно близької теми у романі Вільяма Стайрона «Вибір Софі» (1979), маємо сказати, що упередженням до такого аналізу можуть слугувати слова

А. Кузнєцова: «...народилися б ви однією історичною миттю раніше – і це було би ваше життя, а не книжне читиво... [7; 49]». Поки що не знаючи, як тоталітарна система впливає на людину в мирні часи, В. Стайрон зосереджується на темі фашизму як нищівної сили і наслідком її вважає подальшу екзистенційну самотність людей. Підкреслимо, що Освенцім (Аушвіц) у його романі – це не тільки машина, що здійснює фізичне знищення людей, але й об'єкт, що формує підсвідоме відчуття провини перед собою і всіма людьми [17].

Інтерес В. Стайрона до проблем підсвідомого співпав з закономірністю, неодноразово відміченою в американській літературі: письменників новітнього часу вирізняє підвищена увага до проблеми відчуження та глобальної самотності і вони намагаються пояснити їх підсвідомими жахами. Як наслідок – В. Стайрон, звертаючись до подробиць психічного стану, намагається показати, як впливає відчуття катастрофи на людину, котра винесла випробування камерою смерті і смородом напівзгорілих тіл. У першу чергу, це стосується Софі, чий «вибір буття» був зафіксований навіть назвою роману. Зазначимо також, що тема приниження та випробування Голокостом поєднується письменником ще й з традиційною для американців проблемою «великої депресії», маккартизму та спробами деформувати принципи американського демократизму [5, с.39]». Узагальнюючи, можна стверджувати, що екзистенційна людина В. Стайрона, потерпаючи від «хвороби часу», гостро відчуває абсурд буття. У південних штатах Америки така ситуація обертається драмою расової приналежності, а в північних та центральних штатах абсурд може наздогнати тих, хто пережив страхіття розчавленого самотністю Я. Осмислюючи такий підхід письменника до теми, критик Дж. Крайн зазначив – у В. Стайрона «...фактично усі люди виявляються втягненими в боротьбу за свободу ... свободу бути тим, ким вони є [16, с.45]».

Знищення євреїв як національної меншини, «негідної європейськості», тісно поєднується у В. Стайрона і з мотивом нелюдяності, що стала головною трагедією століття. Не випадково літературознавець М. Анастасьєв наполягав на тому, що роман письменника треба сприймати як заклик до стійкості і «збереження віри у можливість людини [1, с.152]». З одного боку, така позиція позитивно характеризує гуманістичну складову твору, а з іншого, як стверджує дослідник, – свідчить про відданість автора південноамериканській літературній традиції – саме там зароджувалася і міцніла віра у можливість спротиву Злу.

Вибір Софі – польської мешканки, яка через «збій» у нацистській машині знищення потрапляє до Освенціму, пов'язаний з бажанням вижити. Цей вибір визначається О. Зверевим як «вибір між гуманною етикою і невільним пристосуванством [6, с.76]», додамо, що є тут і біологічний синдром спасіння себе як живої істоти. От і виходить, що характер Софі – згусток протиріч, народжених близькою смертю. Внутрішня невідповідність життю виявлялася навіть у її загальному вигляді: «Хоча у неї було гарне тіло і всі округлості, вигини та лінії розташовувалися симетрично, як треба, щось у ній було не так, але ж на перший погляд – ніяких вад, все виглядало гаразд [13, с.74]». У ній, раптом зрозумів Стінго, постійно живе «сумна тінь передчуття смерті», до якої «стрімголов рухається людина [13, с.67]».

Хворобою, що не відпускала Софі, була травмуюча пам'ять про концентраційний табір – він залишився з жінкою і після визволення. Вже це допомагає з'ясувати, які проблеми мала вона вирішувати безпосередньо у таборі. Так, не поважаючи батька, доктора права Збігнева Беганського (автора численних висловлювань на користь ідеї знищення «нижчих рас»), вона в якусь мить і тільки заради спасіння, присвоює його праці і заявляє про своє авторство катові Хессу. Від голодної смерті її врятував Бронек, який входив у табірну організацію «Опір», але коли звернулися за допомогою до Софі, вона в ній відмовила. Так, вона пропонувала себе у наложниці Хессу, але, як їй здавалося, заради спасіння сина Янека. Так, вона мусила вибирати, кого з її дітей – дівчинку чи хлопчика – першим відправлять до газової печі, але, знову здалося їй, щоб врятувати хоч одного.

Сплинули роки і, дивом врятована, вона опинилася в абсолютно байдужій до неї Америці. Перше, що помітив закоханий Стінго, – Софі весь час щось недоговорює і постійно прибріхує. А все тому, що люди, які пройшли табір, вижити все одно не можуть. Вона шукала смерті, шкодувала, що їй не дали потонути і, перетворивши своє життя з Ландау в якийсь вимучений спектакль, в кінці кінців відійшла. Залишилися записи молодого Стінго, що пояснюють характер Софі, наприклад, такий: «Я зрозумів .., що Софі схильна була дивитися на своє життя ... крізь фільтр відрази до себе – явище, судячи з усього, нерідко спостерігається у тих, хто пройшов через схожі муки [13, с.200]». Або такий (суголосний Симоні Вейль): «Ця хвороба вражає душу до самої глибини презирством до себе, відразою і навіть ненавистю – почуттями, які логічно мали б народжуватися внаслідок вчиненого злочину, а народжуються від іншого [13, с. 200]». Сама Софі зазначає: «...нацисти змушували робити таке ... Наприклад, Хесс. Я б ніколи не намагалася, щоб він ліг зі мною, все ж через Яна. І ніколи я б не стала говорити, що ненавиджу євреїв або що це я написала ту брошуру, а не мій батько. Все це я робила заради Яна. Мені й зараз просто до смерті прикро [13, с.620-621]». Підводячи підсумки свого життя, вона узагальнює: «Так багато боялася! Усього боялася – такий вони вселили мені страх!... Ох, Язвинка, я не можу жити з цим усім [13, с.621]».

Єдиним острівком спасіння для Софі стане музика – висока класика, що увесь час супроводжує героїню, пояснює і реабілітує її. Остання спроба знову почути й побачити життя гармонійним реалізується фрагментами тексту такого наповнення: «...Увесь вечір музика Брамса струменіла крізь тонку стелю – величний і трагічний французький ріжок у поєднанні з пронизливим пташиним покликком відповідав йому ... вона знову і знову ставила платівку з фіналом Першої симфонії Брамса, який флейтою наповнював мене таким сумом і ностальгією, яких я ніколи доти не відчував. Я думав про той час, коли створювалася ця музика. Крім усього іншого вона говорила про мирну, процвітаючу Європу.., якої Софі ... не могла знати [13, с.76]».

Наш сучасник, американський письменник Джонатан Сафран Фоер, звернувшись до теми Голокосту у романі «Все ясно» (2005), реалізує її досить несподівано. Мотиваційна структура твору пов'язується з прагненням усвідомити своє місце в житті і, мабуть, у Всесвіті. Зазначимо, що «людина розгублена», як на тім наполягають дослідники сучасного локусу життя, є породженням останніх десятиліть ХХ і початку ХХІ століть як часів кардинальної зміни основ життя. У своїх дослідженнях сучасної людини, відтвореної в літературі, А. Мережинська виокремлює таких героїв: а) людина екзистенційна, б) різні варіанти (у залежності від типу літератури – масової чи елітарно-філософської) «героя свого часу»; в) «людина покоління, що втратило орієнтири». Узагальнюючи, дослідниця називає молоде покоління «зміненим», бо воно дуже відрізняється від попередніх. Розвиваючи цю думку, літературознавець Н. Бедзір все ж додає, що на авансцену сьогодні іноді виходить і «позитивно орієнтована екзистенційна людина [2, с.81]». Саме такою ми схильні вважати героя Дж. Фоера – молодого американця Джонатана, який вирішив знайти в Україні єврейський штетл Трохимброд, населення якого колись стратили фашисти. Роман, присвячений його подорожі, безумовно постмодерністський, тобто такий, що сюжетом, стилем і навіть мовою передає людину у стані важкого розпаду, яка хоче «знайти себе».

Надзвичайно важливо, що проблема самоідентифікації людини має відбутися на теренах «нової Батьківщини» – пошук себе в неосяжному світі поєднується з проблемою пам'яті про жахливе минуле свого народу: «Я хочу побачити Трохимбрід, – сказав герой, – побачити, який він, де виростав мій дідусь і де б я був зараз, якби не війна [15, с.93]». Попри традиційне твердження, що постмодерністський роман не містить ознак особистісного еволюційного мислення, ми доводимо, що в центрі твору Дж. Фоера перебуває проблема *індивідуального вибору людини свого життя і своєї історії*. Саме цей мотив self-reliance робить актуальними й потрібними втрачені сучасністю ідеали моральності й духовності [3, с.281]. Він же, тіль-

ки що названий мотив, поєднує твір молодого сучасного автора з романом його попередника В. Стайрона.

Звернемо увагу, що пошуки жінки, яка врятувала його дідуся й Трохимбрід, у сприйнятті Джонатана перетворюється на філософські рефлексії стосовно себе і всього світу [11, с. 280]. Прикладом такої рефлексії може слугувати фрагмент: «Спочатку він показав мені фото. Поглянь, – сказав герой, – це мій дід Сафран. Цю фотографію відібрали в часи війни. Ці люди, з якими він сфотографований, врятували його від нацистів [13, с.92]». Подорож до України надала можливості Джонатану відчувати себе часткою цієї землі – до мандрівки у нього було тільки фотокартка Августини, а от після подорожі він осягнув себе серед людей, які жили у Трохимброді і залишили йому міф про заснування та погибель цього містечка.

Локус війни і табору як в'язниці особистісного Я нагадав про себе і образом Деда. Проблема самоідентифікації та самостановлення стає для нього такою ж важливою, як і для Джонатана. Дед вимушений повернутися у минуле, про яке жадав забути. А, повернувшись, повинен ще раз пережити розстріл і вирішити для себе – так хто він є: жертва нацизму, чи зрадник? Переживши загибель односельців-євреїв, він дуже хотів забути, що і сам єврей. Жадав цього з такою силою, що зненавидів саме слово «єврей». Ця ненависть вихльостувала з нього: «Я ненавиджу Львів! Я ненавиджу Луцьк! Я ненавиджу єврея на задньому сидінні машини ... [15, с.90]»; « – Семмі-Дейвіс-Молодший був євреєм? – Та ви що, це неможливо. Семмі-Дейвіс-Молодший ніколи не був жидом! [15, с.91]».

Скоріше за все, з образом Деда у романі пов'язаний мотив історичного безпам'ятства. У постмодерному романі, котрому історизм до сих пір був протипоказаний, несподівано історія і доля людини виходять чи не на перше місце. Але, як на те звернули увагу українські дослідники Т. Денисова, Т. Потніцева, Ю. Ткаченко, Дж. Фоєру притаманний «екстравагантний» і «винахідливий» погляд на історію [3, с.30]. Історична реальність для нього – то спіраль, яка, постійно повертаючись, затягує в себе одночасно всіх – як дідів-прадідів, так і дітей-онуків. Отже, те що відбувалося у 1942 році, стає реальністю і зараз: «Генерал підійшов до наступного чоловіка в ряду. А то був я. – Хто тут ще єврей? – спитав він і я знов відчув Гершелєву руку я знав що та рука каже «будь ласка будь ласка Елі я не хочу вмирати ... То хто єврей? – знову спитав мене Генерал і я почув як до другої моєї руки торкається рука бабці і я знав що на руках у неї твій малий батя а в нього на руках ти і твої діти і що я так боюся померти та боюся померти я так боюся померти... і тоді я сказав що він єврей ... а він же був мені друг він же був мені найліпший друг... (стилістика, синтаксис Фоєра – О. Б.) [15, с.387]». Багато десятиліть по тому Дед відштовхував від себе ту мить. Але історія наздогнала його, і тепер його, як і всіх читачів роману, гнітить одна думка: «Як жити далі з тягарем трагедії?» В решті решт самогубство стає неминучим та єдиним для нього виходом: «... бо я знаю, що маю зробити і зроблю це [15, с.363]».

Підсумовуючи, зазначимо, що табірним локусом у творах російських письменників В. Гроссмана та А. Кузнецова охоплені як поняття мирного, так поняття воєнного життя. Цим поняттям окреслюється тоталітаризм з його ідеєю антисемітизму та геноциду. Але якщо російські автори, порівнюючи дві табірні системи (сталінську радянську і гітлерівську німецьку), доходять висновку про ідентичність всіх тоталітарних систем придушення, то локус табірною життя у американця В. Стайрона має дещо інші ознаки. Останнього цікавить психічний стан людини, яку можна назвати «розчавленою» і «нездатною до життя». Щодо роману Дж. Фоєра, то, використовуючи постмодерне мислення, він відтворює світ, який втрачає орієнтири і вже переплутав добро із злом. «Строкатий синтаксис» і «словесна мішанина», притаманні цьому роману, доводять: табірний локус життя може остаточно розчавити і поглинути людину.

**Література:**

1. Анастасьев Н. А. Южный акцент / Николай Аркадьевич Анастасьев // Проблемы становления американской литературы. – М. : Наука, 1981. – С. 113–154.
2. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- западном литературном контексте / Наталья Прокоповна Бедзир. – Ужгород: Вид. Олександрри Гаркуші, 2007. – с. 472
3. Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі: матеріали III міжнародної конференції з американської літератури, Київ, Україна 3 – 5 жовт. 2005 р. / Укл. Т. Н. Денисова. – К.: Факт, 2006. – 608 с. –Укр., англ. – 472 с.
4. Гроссман В. Жизнь и судьба: [роман] / Василий Гроссман. – М. : «Книжная палата», 1988. – 832 с.
5. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Тамара Наумовна Денисова. – К.: Наукова думка, 1985. – 246 с.
6. Зверев А. М. Логика литературного десятилетия / Алексей Матвеевич Зверев // Литература США в 70-е гг. XX века. – М.: Наука, 1983. – С. 11 – 79.
7. Кузнецов А. Бабин Яр: [роман] / Анатолий Кузнецов. – К. : Саміт-Книга, 2009. – 352 с.: іл.
8. Лакшин В. Народ и люди: [о романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба»] // Владимир Яковлевич Лакшин / Вступ. ст. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1990. – С. 3 – 10.
9. Лассан Э. Локусы культуры как предмет психо и этнолингвистики [Электронный ресурс] / Элеонора Лассан // Лингвистика как ангажированное знание. – Режим доступа з екрану: <http://ling.x-artstudio.de/st11.html>.
10. Липкин С. Жизнь и судьба Василия Гроссмана / Семен Израилевич Липкин // Литературное обозрение. – 1988. – №6. – С. 96 – 107.
11. Потніцева Т. Літературні дебюти: складові успіху / Тетяна Потніцева // Матеріали III міжнародної конференції з американської літератури. Головна течія – гетерогенність. – Київ: Факт, 2006. – С. 278-287.
12. Словарь иностранных слов [Електронний ресурс]. – М. : Русский Язык., 1988. – 16-е изд. – С. 291. Режим доступа з екрану: [ru.wikipedia.org/wiki/Локус](http://ru.wikipedia.org/wiki/Локус).
13. Стайрон У. Выбор Софи: [роман] / Уильям Стайрон; [пер. з англ. Т. Кудрявцевой]. – М. : АСТ, 2009. – 700, [4] с.
14. Федорова С. В. Три концепции человека в литературе серебряного века / Федорова С. В. // Вестник ТГПУ. – Серия: Гуманитарные науки (филология). – 2005. – Вып. 6 (50). – С. 32–38.
15. Фоер С. Дж. Все ясно: [роман] / Джонатан Фоер; [пер. з англ. Р. Семківа]. – К.: Факт, 2005. – 428 с.
16. Craine J. K. The Root of All Evil: The Thematic Unity of William Styron’s Fiction / J. K. Craine / Columbia: South Carolina UP, 1984. – 168 p.
17. Doar H. Interview with William Styron / H. Doar // Red Clay reader. – 1964. – Vol. 1. – P. 210.

**Анотація**

**О. БЕЖАН. ЛОКУС КОНЦТАБОРУ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ (В. СТАЙРОН, ДЖ. ФОЕР, В. ГРОССМАН, А. КУЗНЕЦОВ)**

У статті досліджується найважливіший локус тоталітарної свідомості – табір та концтабір Показано, як змінюється свідомість людини, що поміщена в табірний простір. Матеріалом роботи стали романи американських (В. Стайрона, Дж. Фоера) та російських (А. Кузнецова, В. Гроссмана) письменників.

**Ключові слова:** табір, концтабір, Голокост, жертва, екзистенційна особистість.



**Аннотация**

**Е. БЕЖАН. ЛОКУС КОНЦЛАГЕРЯ В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ И РУССКОЙ ПРОЗЕ (У. СТАЙРОН, ДЖ. ФОЭР, В. ГРОССМАН, А. КУЗНЕЦОВ)**

В статье исследуется важнейший локус тоталитарного сознания – лагерь и концлагерь. Показано, как изменяется сознание человека, помещенного в лагерное пространство. Материалом исследования стали романы американских (У. Стайрона, Дж. Фозера) и русских (А. Кузнецова, В. Гроссмана) писателей.

**Ключевые слова:** лагерь, концлагерь, Холокост, жертва, экзистенциальная личность.

**Summary**

**H. BEZHAN. CONCENTRATION CAMP'S LOKUS IN MODERN AMERICAN AND RUSSIAN PROSE (W. STYRON, J. FOER, V. GROSSMAN, A. KYZNETSOV)**

The article deals with the investigation of the most important totalitarian consciousness's lokus such as camp and concentration camp. It was shown, how the man's consciousness, that was placed in the camp space, changes. The research is based on the novels by American (W. Styron, J. Foer ) and Russian (V. Grossman, A. Kyznetsov) writers.

**Key words:** camp, concentration camp, Holocaust, victim, existential personality.

*кандидат філологічних  
наук, старший викладач  
кафедри українознавства  
Таврійського державного  
агротехнологічного  
університету*

## РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У РОМАНАХ М. ШОЛОХОВА І М. СТЕЛЬМАХА

Своєрідність рецепції історичного процесу визначає специфіку моделювання історії представниками різних культур. У такому розумінні даного аспекту важливого значення набуває фактор часу, епохи у житті нації. У сучасному літературознавстві особлива увага приділяється визначенню нових підходів до аналізу своєрідності художньої спадщини митців: розкриттю системи образів, принципів зображення історичної дійсності (у зв'язку з поглибленням інтересу до осмислення національних питань), поетики творів. Докладно проаналізовано у типологічному аспекті творчість М. Шолохова і М. Булгакова, М. Шолохова і Л. Толстого (П. Бекедін, Л. Єршов, П. Палієвський). Стисло розглянуто художню спадщину М. Шолохова у літературознавчих розвідках українських дослідників, присвячених темі «Шолохов і українська література» (І. Крук, І. Семенчук, П. Хропко). В окремих статтях вдало робиться порівняльний аналіз творчості М. Стельмаха з художньою спадщиною видатних майстрів української літератури: І. Франка, У. Самчука (Т. Беценко, І. Бурлакова, А. Подмазко).

Ідея духовної спадкоємності поколінь стає однією з основних і у творах М. Шолохова та М. Стельмаха для відтворення особистості у плині історії, у певному часовому просторі. У творах обох митців за допомогою відтворення генетичного фонду висвітлюються такі домінуючі проблеми буття людини, як війна і мир, життя і смерть, створення нового і руйнування старого, що набувають рівня загальнонаціонального і загальнолюдського звучання.

Зважаючи на те, що ми розглядаємо художні твори М. Стельмаха і М. Шолохова як творчий доробок представників різної і у той же час схожої етнічної ментальності, звернемо увагу на рецепцію ними історичного минулого як засобу відображення індивідуальних і загальних формотворчих чинників характеру персонажів.

Романи «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль» знаменуються активним пошуком героїв власного місця, що було спровоковано зовнішніми, загально-суспільними чинниками (обставини, які стимулювали інтерес до минулого країни), а роман «Тихий Дон» – більш внутрішніми або індивідуальними (ситуації, що стосуються особистості людини, моральних чинників творення її характеру) відповідно до історичних подій. Обидва принципи зумовили пошуки і ствердження героїв як особистостей. Подібним для митців є зображення минулого як одного з характеротворчих засобів, що відтворює основні душевні порухи персонажів, примушує їх задуматись над минулим і спрогнозувати майбутнє.

Письменники змальовують особисте життя героїв у контексті загального історичного процесу. Автори відображають як власне сюжетний час, так і вічність: відтворення генетичної приналежності персонажів до національного минулого, тобто віддзеркалення своєрідних рис ментальності (мотив пам'яті про війни та звичний спосіб життя). Можна стверджувати, що етнічне середовище, вихідцями з якого є герої романів М. Шолохова і М. Стельмаха, впливає на розвиток основних характеротворчих рис. У «Тихому Доні» головними персонажами, а часто й епізодичними, є козаки, які стають вісниками свого неповторного національного колориту.

М. Стельмах же у романах «Кров людська – не водиця» та «Хліб і сіль» створює збірний образ селян усієї України.

Для М. Стельмаха історичний час має два виміри: минуле – провідні ідеї народного світорозуміння, з яких випливають моральні засади теперішнього – авторська позиція. «Якщо ретроспекція – включення в оповідь картин «минулого» із життя героя, його спогадів – завжди була композиційним прийомом, що сприяв можливості розширити історію героя, то композиція сюжету сучасної української романістики цілком може бути основана на чергуванні двох часових вимірів – минулого і сьогодення. Інтенсивно оживаючи в пам'яті героя, минуле набуває наочності й переконливості в сюжетному теперішньому часі. Тут усе залежить від того, в якому напрямку йдуть «пошуки», з якою метою минуле оживає із глибин людської пам'яті...» [2, с. 43-44].

Для М. Шолохова категорія історичного часу – тривимірна, де теперішнє виступає певною віссю розвитку історії, характерною є і циклічність у розвитку подій. У М. Шолохова історичний факт набуває багатоаспектного звучання, всі історичні події ревізуються. Така позиція допомагає не тільки простежити минуле, а й прогнозувати майбутнє народу. Саме тому і більшість великих соціальних конфліктів, що відображені в романі «Тихий Дон» виникають і відтворюються в більшості випадків через хутір Татарський, єдину географічну площину, яка була вигадана автором, але саме тут відчувається духовний зв'язок персонажів із предками.

*М. Шолохов через звернення до історичної пам'яті народу показує ставлення Мелехова до соціального стану козаків. Котляров закидає Григорію: «...- Будя панувать! Заграбили землю...*

*- Не заграбили, а завоювали! Прадеды наши кровью ее полили, оттого, может, и родит наш чернозем» [6, с. 126]. Саме у таких діалогох змальовуються не тільки провідні риси характеру героїв, людина тут розглядається як член суспільства.*

*На нашу думку, надзвичайно важливим структурним елементом у тексті романів «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль» М. Стельмаха також є авторське ототожнення долі героя з долею країни. Важливим моментом тут виявляється зазначення особливого місця героя в суспільстві, в історичному процесі, впевненість у тому, що будь-яка особистість наділена особливою місією перед народом. Так, Стадницький зі злістю доводить: «Прекрасна ідея! Подумайте самі: заслання в сибірські села не зменшує революційну небезпеку, а на жаль, переносить її на більшу територію імперії. Камчатка ж, даруйте, може стати прекрасним ізолятором Росії. Ізолятором для нових ідейних хвороб...» [4, с. 37]. На таке зауваження Лісовський згадує: «Сибір був освоєний буйною вольницею Єрмака, тими людьми, яким було тісно на Русі. Потім туди, в сніги, погнали різних категорій засланих... Ось який люд перетворив суворий Сибір у житницю Росії. А нинішній бунтар, чи там революціонер... не менше впертий і життєздатний, аніж його попередник...» [4, с. 38].*

Можна простежити контрастне розмежування понять, що вкорінені в історичну пам'ять української і російської нації: «- Отак і пустіє село. То перше нас орда воювала, а тепер свої дерилюди. Хіба не хватило б святої усім! – дід Дунай широко махнув рукою на панські ліси і ниви і вслід за рукою повів сивими задуманими очима» [4, с.42]. У той же час спостерігається гіперболізація узагальненого образу козаків: «...Підійшов до саней Григорій Волошин, чолов'яга років сорока, з тонкими, привабливими рисами обличчя і руськими козацькими вусами. Широкий у плечах, вузький у стані, молодцюватий з виду...» [4, с. 42].

Таким чином, рецепція історичних подій у М. Стельмаха і М. Шолохова відмінна за змістовим навантаженням. Для М. Шолохова – це історія держави, яка може відродитися шляхом виявлення і зміни індивідуальних особливостей характеру її громадян. Для М. Стельмаха характерним є більш романтичне висвітлення історичного минулого, а через це і гіперболізація характерних рис позитивних і негативних персонажів.

На рецепції М. Стельмахом і М. Шолоховим історичного минулого у змалюванні образів персонажів позначилося захоплення митців фольклорною спадщиною – формою народної пам’яті, що зберігає живі традиції. Так, історія життя старої Чайчихи нагадує пісню про чайку, що виводила своїх дітей «на чужих полях, при битій дорозі...» [4, с. 54]. Історично образ «степу» можна трактувати як «прикордоння, узбіччя, на якому нема де сховатися», що, у свою чергу, впливає на психологічні спадкові риси українців.

Або Атаршиков у «Тихому Доні» змальовується людиною, відданою споконвічним традиціям: «- Ты понимаешь, Евгений... Я до чертиков люблю Дон, весь этот старый, веками складывающийся уклад казачьей жизни... От запаха степного полынка мне хочется плакать... И вот еще, когда цветет подсолнух и над Доном пахнет смоченными дождем виноградниками, - так глубоко и больно люблю... ты поймешь...» [6, с. 91-92]. Так, ще раз звертається автором увага на постійне філософське протиставлення людини і природи у романі (природа, що впливає на розвиток характерів, психологію людини – вічна). «Традиції такого роду, що передавалися з покоління у покоління і ретельно оберігалися, не могли не позначитися на формуванні характеру кожного... і навіть ширше: на соціально-психологічному вигляді козацтва в цілому» [3, с. 69].

Отже, «ідея духовної спадкоємності поколінь стає основою для цілісного відображення людини у часі та в історичному просторі...» [2, с. 49], а «...література не відтворює і не транслює національну ідею, а кожного разу ніби заново породжує її як новину, як акт відкриття і прозріння» [1, с. 26-27].

Потрібно підкреслити, що авторами велику увагу приділено часу внутрішньому. Але осмислення персонажами романів минулих подій крізь призму сучасності дає змогу простежити і загальний розвиток національної свідомості. Обидва митці відтворюють зростання характеротворчих рис дійових осіб саме на історичному тлі, аналізуючи індивідуальне через сприйняття загального. З цього приводу хотілося б звернути увагу на влучне твердження провідного науковця М. Гуменного: «... загальнолюдськими можуть бути істинно національні художні твори. Адже загальнолюдські почуття, думки, настрої завжди виникають на національному ґрунті, що надає їм неповторних, історично конкретних рис» [2, с. 39]. М. Стельмах підходить до проблеми формування особистості через корінні зміни всього суспільства в переломні моменти історії, наголошуючи на конкретних концептуальних рисах персонажів. Адже ментальність народу проявляється не тільки в дотриманні споконвічних традицій, а й у духовному виборі, самопізнанні кожної особистості. У тексті «Тихого Дону» спостерігаємо глибоко розкритий складний процес переходу людини від традицій минулого до сприйняття нових реалій життя, відтворення початкових рис характеру персонажів як способу змінити сучасне з урахуванням позитивних чи негативних чинників власного і суспільного минулого.

З огляду на те, що письменниками розглядаються генетично пов’язані між собою явища, зумовлені історичною близькістю становища російського і українського народів, передумовами їх суспільного розвитку, окреслюємо характерні для романів обох авторів відмінності. Ми диференціювали художній прийом ретроспекції за ідейно-тематичною основою романів та задумом митців. У романістиці М. Стельмаха звернення до історичного минулого поглиблює логічність викладу подій і відтворення послідовного зростання характерів героїв; виконує функцію філософських уявлень письменника. М. Шолохов же часто акцентує увагу на поверненні персонажів у думках до стародавніх звичаїв, обрядів і вічних прагнень з урахуванням ними минулих і сучасних реалій життя.

Отже, ремінісценції у романах обох митців виконують сюжетотвірну функцію, поглиблюють культурологічний аспект, сприяють характеристиці історичної та духовної атмосфери конкретної епохи та збагаченню поетики романного жанру.

**Література:**

1. Воробьева Н.Н. Принцип историзма в изображении характера: Классическая традиция и советская литература / Нина Николаевна Воробьева. – М.: Наука, 1978. – 264 с.
2. Гуменний М.Х. Поетика романного жанру Олесь Гончара: проблеми типологій: монографія / Микола Хомич Гуменний. – К. : Акцент, 2005. – 240 с.
3. Семанов С.Н. «Тихий Дон» – литература и история / Сергей Николаевич Семанов. – М.: Современник, 1977. – 245 с.
4. Стельмах М.П. «Хліб і сіль» / Михайло Панасович Стельмах; [передм. Є. Гуцала] // Твори: У 7 т. – Т. I. – К. : Дніпро, 1982. – 656 с.
5. Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 9 т. / Михаил Александрович Шолохов. – Т. 2 : Тихий Дон: Роман в 4-х кн. – Кн. 2 / [сост., примеч. В. Васильева]. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 384 с.
6. Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 9 т. / Михаил Александрович Шолохов. – Т. 4: Тихий Дон: Роман в 4-х кн. – Кн. 4 / [сост., примеч. В. Васильева]. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 384 с.

**Анотація**

**А. АДАМОВИЧ. РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У РОМАНАХ  
М. ШОЛОХОВА І М. СТЕЛЬМАХА**

У статті подається компаративний аналіз рецепції історичного минулого в романах М. Шолохова і М. Стельмаха. Об'єктом дослідження виступають такі твори як «Тихий Дон» та «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль». Такий підхід дозволяє більш повно простежити особливості змалювання становлення та розвитку характерів персонажів.

**Ключові слова:** рецепція, історичне минуле, формування та розвиток характеру.

**Аннотация**

**А. АДАМОВИЧ. РЕЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В РОМАНАХ  
М. ШОЛОХОВА И М. СТЕЛЬМАХА**

В статье предлагается компаративный анализ рецепции исторического прошлого в романах М. Шолохова и М. Стельмаха. Объектом исследования являются такие художественные произведения как «Тихий Дон» и «Кровь людская – не водица», «Хлеб и соль». Данный подход позволяет более полно проанализировать особенности формирования и развития характеров персонажей.

**Ключевые слова:** рецепция, историческое прошлое, формирование и развитие характера.

**Summary**

**A. ADAMOVICH. THE RECEPTION OF HISTORICAL PAST IN THE NOVELS  
BY M. SHOLOKHOV AND M. STELMAKH**

The article gives an attempt of comparative analysis of the reception of historical past in the novels written by M. Sholokhov and M. Stelmakh. The object of the research includes such works as «And Quiet Flows the Don» and «The Human's Blood is Not Water», «Bread and salt». Such approach allows to analyse some peculiarities of characters' formation and evolution.

**Key words:** reception, historical past, characters' formation and evolution.

*аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

## «ЧЕХОВСЬКЕ» У ДРАМАТУРГІЇ БЕРНАРДА ШОУ

Драматургія А.П. Чехова залишається дискусійним полем і в наш час. П'єси цього автора продовжують жити на підмостках як центральних, так і провінційних театрів, а безумовний вплив «чеховської п'єси» на драматургію ХХ століття констатовано неодноразово [1; 4; 5; 7; 8; 9].

Критики давно зійшлися в думці, що безсмертя автору забезпечило його особливе, «чеховське» бачення сучасності. Реальність, що дисипує, розсипається, та цінності епохи, що відходять у минуле, показані в його творах лірично і з переважанням елегійної інтонації. У героях Чехова впізнають себе наші сучасники – заручники історичного «зламу» і неясної перспективи майбутнього. Можна стверджувати, що чеховська «формула світу» є універсальною, адже вона відтворює картину світу доби історичного і суспільного зрушення, відображає збентеженого героя, що усвідомив неоднозначність часу. Цим, а ще й своїм художнім реформаторством, він був цікавий багатьом європейським авторам, зокрема – Бернарду Шоу.

Творчості Чехова, як те засвідчив час, притаманно багато рис універсальності. У передмові до «Дому, де розбиваються серця» Шоу вказує на цю властивість: «...these intensely Russian plays fitted all the country houses in Europe in which the pleasures of music, art, literature, and the theatre had supplanted hunting, shooting, fishing, flirting, eating, and drinking. The same nice people, the same utter futility» («... Ці докорінно російські п'єси підходять для опису всіх будинків в Європі, де задоволення музики, мистецтва, літератури і театру витіснили полювання, стрілянину, риболовлю, безглузді загравання, їжу та напої. Ті ж милі люди, та ж повна даремність буття» (переклад наш – Ю.Ш.) [14, с. 4]. «Милі люди» тут – безумовний варіант чеховського інтелігента, який знайшов своє місце і в англійській дійсності.

Говорячи про паралельні теми, про подібність сюжетів у творчості Чехова і Шоу, ми маємо на увазі можливий «діалог мистецтв», який з особливою силою заявляє про себе в моменти змін естетичних ідеалів і переоцінки художніх цінностей. Шоу прямо вказав на це в передмові до «Дому, де розбиваються серця». Він заявив, що надихався «Вишневим садом» Чехова: «A Russian playwright, Tchekov, had produced four fascinating dramatic studies of Heartbreak House, of which three, The Cherry Orchard, Uncle Vanya, and The Seagull, had been performed in England» («Російський драматург Чехов створив чотири чудових драматичних дослідження Будинків, що розбивають серця, три з яких: «Вишневий сад», «Дядя Ваня» і «Чайка», що були поставлені в Англії») (переклад наш – Ю.Ш.) [14, с. 3]. Враховуючи сказане, простежимо «точки сходу і відмінностей» у позиціях двох авторів.

До назви своєї п'єси Шоу прийшов не відразу. Запропонувавши «Heartbreak House», він вказував на схожість всіх європейських будинків, в яких жила інтелігенція. У російському перекладі «Heartbreak House» був заявлений як «Дім, де розбиваються серця». Виходячи з граматичної конструкції фрази, правильніше було б запропонувати переклад «Будинок, який розбиває серця» або «Будинок, що розбиває серця», оскільки англійська конструкція передбачає активну роль самого будинку по відношенню до тих, чиї серця розбиваються. Фактично, сам будинок-корабель, який є символом Англії, розбиває серця всіх, хто мешкає в ньому. Але, за твердженням самого Шоу, Чехов точно так само описує

будинки і людей, що в них оселилися: «The nice people could read; some of them could write; and they were the sole repositories of culture who had social opportunities of contact with our politicians, administrators, and newspaper proprietors, or any chance of sharing or influencing their activities. But they shrank from that contact. They hated politics» («Ці милі люди вміли читати; деякі з них навіть писати; вони були єдиними представниками культури, чиї соціальні можливості допускали контакт із нашими політиками, адміністраторами, власниками газет або мали хоч найменший шанс вплинути на їх діяльність. Але вони уникали цього контакту. Вони зненавиділи політику») (переклад наш – Ю.Ш.) [14, с. 4]. Відійшовши від громадського життя й одночасно сумуючи за ним, на думку англійського драматурга, герої Чехова повинні були відчувати свою «загубленість».

Вдало характеризує особливості поведінки персонажів двох авторів А.Г. Образцова: «Герої Чехова, безумовно, достовірні у кожній своїй дії, в кожному пориві почуттів; герої Шоу, навпаки, часто ексцентричні; Чехов був великим психологом, проникав у самі тайники і глибини людських душ, публіцист Шоу не володів цією якістю» [7, с. 97]. Все вищесказане, безумовно, вірно, але якщо взяти до уваги, що відмінності в характеристиках героїв були викликані не тільки особливостями таланту двох авторів, але також ідейно-естетичними їх завданнями, то зіставлення позицій дає великий матеріал для подальших роздумів.

Зазначимо, що названі мотиви так чи інакше, але досить часто використані у творчості обох авторів. Так, у п'єсі «Дім, де розбиваються серця» одну з героїнь звати Аріадною. У Чехова також є оповідання, що називається «Аріадна». Успадкування і переробка міфу в тій чи іншій мірі властива майже всім великим авторам, але звернення до імені, котре асоціюється з дороговказною ниткою, є цікавим збігом у спадщині письменників.

Те спільне, що присутнє у персонажах Чехова і Шоу, можна позначити словами «розгубленість» і «невпорядкованість». Дійові особи п'єс Чехова метушаться, засмучуються й не знаходять собі місця в суспільстві і в сім'ї. Приблизно ці ж почуття відчувають і ті, хто живе у Домі-кораблі, який символізує Англію. Шекспірівський «розладнаний вік» характеризує їх сприйняття часу.

Обравши персонажами п'єс «просто людей», обидва драматурга ухиляються від фіксування крайніх проявів будь-яких рис людського характеру. Це підтверджують не тільки самі твори, але й деякі авторські листи. Наприклад, Чехов, коментуючи «Іванова» брату, писав про те, що в Росії неможливо знайти ангелів, негідників і блазнів у їх крайньому прояві, тому в його творах немає героя, якого можна було б назвати тільки ангелом або тільки блазнем. Те ж саме можна сказати і про героїв Шоу. І якщо в творах Чехова «кожен слухає мовчання іншого», то в творах Шоу, за визначенням А.Г. Образцової, «персонажі гармонійно доповнюють і відтіняють один одного» [7, с. 151]. Прикладом може слугувати діалог Гектора Хешебая і Мадзіні Дена в третій дії [див: 13, с. 595].

Та плутанина, що починає панувати в будинках і сім'ях початку ХХ століття, на думку російського та англійського авторів, визначалася характером часу, тому мотив невлаштованості в їхній творчості стає конфліктоутворюючим. Наприклад, у «Будинку, де розбиваються серця» одна з героїнь, Аріадна, виходить заміж у вісімнадцять років, щоб лише втекти з дому:

*«Леди Эттеруорд. Ах, этот дом, этот дом! Я возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же: вещи валяются на лестнице; невыносимо распушенная прислуга; никого дома; гостей принять некому; для еды нет никаких установленных часов (...). Но самое ужасное – это тот же хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах»* [13, с. 504]. Вона ж і продовжує: *«Ни один ребенок, воспитанный в пуританской семье, не страдал так от пуританства, как я от богемы»* [13, с. 531].

Така ж плутанина панує у будинку дяді Вані, коли в ньому оселяється родина Серебрякових:

*«Марина (покачав головой). Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!»* [12, с. 66].

Говорячи про подібність персонажів, можна вказати на цілу галерею дійових осіб, схожих в обох авторів. Це стосується як розгублених інтелігентів, які «обідають, просто обідають», так і тих, хто, по суті, ще такими не є. Наприклад, Еллі Ден у Бернарда Шоу. Ця юна леді готова вийти заміж за багатого баришника, фактично, продатися за комфортні умови життя:

*«Элли. Всякая женщина, у которой нет денег, ищет себе мужа. Вам хорошо болтать. Вы никогда не знали, что это такое – вечно быть без денег»* [13, с. 553].

Але для чого все це робиться? У її випадку, лише для того, щоб стати часткою одного з багатьох серії Будинків, чії мешканці знайшли утіху в мистецтві, яке, фактично, стало їм завісою від зовнішнього світу:

*«Элли. Душа, видите ли, очень дорого обходится [...] Она поглощает и музыку, и картины, и книги, и горы, и озера, и красивые наряды, и общество приятных людей, - в этой стране вы лишены всего этого, если у вас нет денег»* [13, с. 570]. Тобто вона, як усі герої Чехова, не збирається пустити своє багатство на досягнення ідеалу благодійності, але здатна це зробити для особистого комфорту, заради життя, яке їй самій буде приємним. Бажано – подалі від справжніх проблем, відгородившись від життя завісою штучних забав і утіх. Усвідомлюючи це, можна послатися на чеховське оповідання «У знайомих», де заміжжя молодшої сестри Надії (що так і не склалося) мало стати лише способом уникнути продажу маєтку, утримувати який своїми силами господарі не в змозі, тому що їм не вистачає коштів на звичний для них кошторис.

Зазначимо, що окремою темою в обох авторів проходить мотив недолугих батьківських почуттів. Наприклад, капітан Шотовер навмисне не впізнає своєї дочки після двадцятирічної розлуки, виправдовуючись, по суті, нікчемними відмовками:

*«Капитан Шотовер. Когда наши родственники дома, нам приходится постоянно помнить об их хороших качествах [...]. Но когда их нет с нами, мы утешаем себя в разлуке тем, что вспоминаем их пороки. Вот так-то я и привык считать мою отсутствующую дочь Ариадну сущим дьяволом»* [13, с. 506]. В унісон із капітанською звучить репліка Аркадіної із чеховської «Чайки»:

*«Аркадина. Капризный, самолюбивый мальчик [...]. Пусть он пишет как хочет и как может, только пусть оставит меня в покое»* [12, с. 15]. Той же самий мотив можна констатувати і в невмінні Миколи Степановича зрозуміти і допомогти Каті (оповідання Чехова «Нудна історія»).

Образ привабливої та приємної жінки в обох авторів також має схоже відображення. Наприклад, чеховська Аркадіна актриса, вона часто вдається до акторських кепкувань, цитування своїх ролей у побуті, а також вважає себе привабливою, досить молодою особою. Те ж саме спостерігаємо і в характері Гесіони Хешейбай. Не будучи акторкою за професією, вона тільки те й робить, що грає якісь ролі упродовж всієї п'єси, намагаючись продемонструвати себе то в одному, то в іншому образі. Крім того, все в її зовнішності штучне – навіть головна прикраса (волосся) виявляється перукою. Все її співчуття до інших персонажів – лише спроба сховатися від жорстокості справжнього життя.

Так само як Чехов, Шоу виступає активним пропагандистом фізичної праці як фактора виховання особистості. Найстаріший герой п'єси – капітан Шотовер, який змушує



новоприбулих гостей працювати в саду. Праця на землі представлена важливою частиною побуту в п'єсах «Дядя Ваня» і «Іванов». Примітно заявляє про себе і той факт, що коли авторська думка знаходиться не на боці героя, то його викривають у лінощах, відсутності таланту та ін. Так було в п'єсі Чехова «Дядя Ваня». Так було і в п'єсі Шоу – тут осуду за-слуговують всі персонажі і саме тому, що вони забули, що означає жити, працювати, відчувати справжнє життя:

«Капитан Шотовер. *Я выстаивал на мостике по восемнадцать часов во время тайфуна. Здесь, правда, ещё более бурно. Но все же я могу выстоять*» [13, с. 569].

Сімейні конфлікти в п'єсах Чехова і Шоу також багато в чому ідентичні. Так, чеховський Іванов не може існувати в одному помешканні з дружиною, хоча вона абсолютно не винна в тому, що остогидла чоловікові. Подібну ситуацію коментує і капітан Шотовер Шоу:

«*Опасное это дело увязнуть в браке с головой, как, например, муж моей старшей дочери. Он целый день торчит дома, словно проклятая душа в преисподней*» [13, с. 570].

Шоу розглядає ситуацію бездіяльності інтелігенції як повсюдну для всієї Європи. Вже тому все в його «Домі...» відтворює дух бродіння, нетерпіння і негараздів. Наприклад, сам дім як об'єкт будівництва – це не просто «неохайна вілла», а безглузде нагромодження різностильових деталей і непродуманих архітектурних рішень:

«*Окна в виде иллюминаторов идут вдоль всей стены (...) Ряд шкафчиков под окнами образует ничем не обшитый выступ, прерывающийся примерно на полдороге (...) двустворчатой стеклянной дверью*» [13, с. 499].

Такі ж самі так звані «новації» присутні і в оздобленні кімнати: «*Между диваном и чертежным столом, спиной к свету, - большое плетеное кресло с широкими ручками и низкой покатою спинкой; у левой стены, между дверью и книжной полкой, - небольшой, но добротный столик тикового дерева, круглый, с изогнутыми ножками*» [13, с. 499].

У Чехова ефект бездіяльності героїв реалізується не тільки через безглуздість взаємин (нагадаємо втечу до Франції Раневської), але і через не прокоментовані репліки, що здобувають значення символу. Наприклад, у п'єсі «Три сестри» ними стає фраза «До Москви! До Москви!».

Характерною рисою драматургії Чехова і Шоу постає нове авторське ставлення до матеріалу п'єси і до читача (глядача). І.Н. Сухих, присвятивши аналізу авторської позиції Чехова розділ монографії «Проблеми поетики А.П. Чехова», писав про те, що цей автор не дбав про цікавість своїх сюжетів (і цим відрізнявся як від О.М. Островського, так і від Л.М. Толстого) [8]. Це ж відзначив і Г.П. Бердников: «...подій у звичному розумінні цього слова у Чехова немає. Немає життєвих конфліктів, що обумовлюють боротьбу і зіткнення характерів, які й розкривають, зазвичай, основний конфлікт твору, а разом із тим і основну його тему» [2, с. 65].

Ця особливість драматичної оповіді виявляє себе і в п'єсі Шоу. Він створює ілюзію життя «як воно є». У його драмі говорять багато і про дрібниці, створюючи ілюзію традиційної «світської бесіди»:

«*Миссис Хэшэбай. Если вы выразите хоть малейшее сомнение в храбрости Гектора, он пойдет и наделает черт знает чего, только бы убедить себя, что он не трус...*

Элли. *Так вы, значит, хотите сказать, что он действительно храбрый и у него были всякие приключения, а рассказывает он небылицы?*» [13, с. 521].

Можна вбачити схожість і в композиційній вибудові драм обох авторів. Якщо взяти до уваги, що Шоу вважав письменницькою перевагою Чехова відсутність трагічної кінцівки, то не дивно, що і сам він уникав її. Вся дія в драматичних творах Шоу найчастіше зводилася до гострої дискусії, яка вкрай загострювала пристрасті, але не розв'язувала їх наприкінці дії. Саме тому чеховська п'єса, як і п'єса Шоу, виокремлюється «відкритим фіналом».

Також композиційно вагомим можна вважати і спільний для обох авторів прийом подовження одними персонажами реплік інших (див. діалоги Вершиніна і Маші в «Трьох сестрах»). Прикладом у Шоу може слугувати така цитата:

*«Менген. Люди и постарше меня... Капитан Шотовер (доканчивает за него)... оказывались в дураках. Это тоже правда.»* [13, с. 523].

Але, якщо Чехов використовує цей прийом для гармонізації текстового континууму, шукаючи спосіб відтворити внутрішнє порозуміння персонажів, то Шоу віддає йому перевагу у тому випадку, коли хоче іронізувати.

Важливу роль у визначенні творчих паралелей між двома авторами відіграє тип сюжету. Як і Чехов, Шоу вважається майстром сюжету-прозріння. Типовим можна назвати наступний епізод прозріння героїв Шоу: *«Миссис Хэшебай. Я думала, вы сейчас скажете, что у вас сердце разбилось. Вы меня не стесняйтесь. Выругайтесь ещё раз.»*

*Элли. Я не его ругаю. Я себя ругаю. Как я могла быть такой душой! (Быстро ходит взад и вперед; вся её цветущая свежесть куда-то пропала, она сразу стала как-то старше и жестче)»* [13, с. 520].

Варіант мотиву прозріння ми зустрічаємо і в п'єсі «Дім, де розбиваються серця». Тут прозрівають буквально всі: Еллі, Гесіона Хешебай, Гектор, Менген, капітан Шотовер, Мадзі-ні Ден і майже кожна з діючих осіб у тій чи іншій мірі протягом всієї п'єси. Замість концентрації на одному моменті прозріння, Шоу використовує його зменшену, але розмножену форму, задля того, щоб ще раз «притамувати» в п'єсі трагічне, протиставляючи йому дискусійне.

Про сюжет прозріння в оповіданнях Чехова багато писав Л. Цилевич: *«У надзвичайному різноманітті персонажів і обставин, що складають художній світ Чехова, виділяються сюжетно-тематичні різновиди: історії доль різних героїв. Переважне місце – і в кількісному і в ідейно-художньому відношенні – належить історії героя, який вже відчув неприродність суспільних відносин, але ще не почав діяти. Такого чеховського героя прийнято називати замисленим, а оповідь про його долю – сюжетом прозріння»* [10, с. 56]. Прикладом такого сюжету може слугувати оповідання «Учитель словесності», де Нікітін починає усвідомлювати своє становище лише наприкінці оповіді і поки не зважається на активні дії. Оповідання, нагадаємо, завершують рядки:

*«Бежатъ отсюда, бежатъ сегодня же, иначе я сойду с ума!»* [11, с. 332]. Але це – тільки запис у щоденнику, який навряд чи герой втілить у життя.

Що стосується драматургії, то прозріння власних доль Ніною Заречною («Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да!») [12, с. 58] і Костянтином Треплевим («Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине») [12, с. 55] є особливо драматичним у «Чайці», хоча велике прозріння нікчемності свого життя доктора Астрова запам'ятовується і в п'єсі «Дядя Ваня».

Відчуття «розгубленості», «невлаштованості» дійових осіб, їх невміння знайти своє місце в житті і суспільстві є відмінною рисою героїв російського та англійського авторів. Мотив невлаштованості, навмисно посилений, стає у них конфліктоутворюючим. Обом подобається сюжет прозріння, який приваблює читача спробою подолання буденності життя. Відсутність явної трагічної кінцівки компенсується роздумливою ліричною нотою пошуку та відкритого фіналу – куди йти героям, що заплуталися у власному житті, невідомо.

Таким чином, дискусійна п'єса Шоу, зовні мало схожа на ліричну драму-комедію Чехова, виявляється її продовженням і розвитком. Відкрите питання про сьогоденне та майбутнє країн і пошуку себе в неспокійному світі виявилось актуальним як для російського, так і для англійського драматургів. ХХ століття формулювало складні завдання. І це, мабуть, відчували обидва.

### Література:

1. Аленькина Т.Б. Комедия А.П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: автореферат дис. канд. филол. наук / Т.Б. Аленькина. – М., 2006.
2. Бердников Г.П. «Дама с собачкой» А.П. Чехова. – М.: Худож. лит., 1976. – 96 с.
3. Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
4. Драматургія кінця ХІХ – ХХ ст. (Г. Ібсен, Б. Шоу, Б. Брехт): Матеріали до вивчення / Голубішко І.Ю., Кеба О.В., Шулик П.Л. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2006. – 220 с.
5. Катаев В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. – М.: МГУ, 1998. – 112 с.
6. Кирилова Л.Я. Б. Шоу и А.П. Чехов // Слово о театре. – М.: Радуга, 1996. – С. 34-45.
7. Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. – М.: Наука, 1965. – 316 с.
8. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 184 с.
9. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа: Уч. пособие. – М.: Высшая школа, 1989. – 135 с.
10. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. – Рига: Звайгзне, 1976. – 238 с.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений.: В 30 т. Т. 8. Рассказы, повести 1892-1894. – М.: Наука, 1977. – 528 с.
12. Чехов А.П. Полное собрание сочинений.: В 30 т. Т. 13. Пьесы 1895. – 1904. – М.: Наука, 1978. – 525 с.
13. Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 4 / пер. М. Лорие [и др.]; ред. И.В. Ступников. – Л.: Искусство, 1980. – 651 с.
14. Shaw G.B. Heartbreak house. – [Electronic resource]. – Available at : <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gbshaw/Heartbreak-House.pdf>

### Анотація

#### Ю. ШТЕЛЬМУХОВА. «ЧЕХОВСЬКЕ» У ДРАМАТУРГІЇ БЕРНАРДА ШОУ

У даній статті досліджуються окремі закономірності відтворення рис поезики А.П. Чехова в драматургії Б. Шоу. Вибір п'єси для дослідження обумовлений як яскравим новаторством Б. Шоу, так і вказівкою на «чеховське коріння» даної п'єси. Вплив творчості А.П. Чехова на європейську драматургію початку ХХ ст. є давно встановленим фактом, але питання синтезу та художньої переорієнтації потребують конкретизації. Дана стаття, в загальному сенсі, демонструє важливі принципи засвоєння чеховської традиції у дискусійній драмі Б. Шоу.

**Ключові слова:** п'єса, чеховська традиція, переорієнтація, новаторство.

### Аннотация

#### Ю. ШТЕЛЬМУХОВА. «ЧЕХОВСКОЕ» В ДРАМАТУРГИИ БЕРНАРДА ШОУ

В данной статье исследуются отдельные закономерности воспроизведения черт поэтики А.П. Чехова в драматургии Б. Шоу. Выбор пьесы для исследования обусловлен как ярким новаторством Б. Шоу, так и указанием на «чеховские корни» данной пьесы. Влияние творчества А.П. Чехова на европейскую драматургию начала ХХ века является фактом давно определенным, но вопросы синтеза и художественной переориентации требуют конкретизации. Данная статья, в общем смысле, демонстрирует важные принципы усвоения чеховской традиции в дискуссионной драме Б. Шоу.

**Ключевые слова:** пьеса, чеховская традиция, переориентация, новаторство.

**Summary**

**Yu. SHEL'MUKHOVA. «CHEKHOV» IN BERNARD SHAW'S DRAMATURGY**

In this article the separate regularities of A.P. Chekhov's poetical features reproduction in B. Shaw's drama are being studied. The choice of the play was determined not only by B. Shaw's innovation, but also by pointing at «Chekhov's roots» of the play. The influence of A.P. Chekhov's creation on the early XX century European drama is the defined fact, but the questions of synthesis and artistic reorientation require specification. The given article, at large, demonstrates important principles of A.P. Chekhov's tradition assimilation in B. Shaw's discussion drama.

**Key words:** play, Chekhov's tradition, reorientation, innovation.

*доктор филологических наук,  
профессор, заведующий  
кафедрой мировой  
литературы и культуры  
имени профессора О. Мишукова  
Херсонского государственного  
университета*

## ТИПОЛОГИЯ АНАКРЕОНТИЧЕСКОГО МОТИВА ЦИКАДЫ В ПОЭЗИИ ДЖОНА КИТСА И АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Образы Кузнечика и Сверчка как «двойники» творческой личности восходят к анакреонтическому мотиву цикады. В мировой поэзии он имеет богатую и разветвленную историю, которая начинается в начале XVIII века с публикации в Голландии билингвального сборника стихотворений Анакреонта и Сафо. Довольно скоро любителям древностей становится известно, что большая часть произведений – это лишь дилетантские подражания позднего эллинизма античному лирику. Однако этот факт не мешает анакреонтею покорять утонченную читательскую аудиторию в Старом и Новом Свете и победно шествовать в веках. Как напишет Булат Окуджава, «восемнадцатый век из античности / в назиданье нам, грешным, извлек / культ любви, обаяние личности, / наслаждения сладкий урок». И, дополним, восемнадцатый век актуализирует анакреонтическую мифологию поэта – любимца Муз, баловня и избранника судьбы, посредника меж миром дольным и горним.

Особую популярность приобретает лирическая миниатюра «К цикаде», которая становится претекстом разноплановых семантических трансформаций вот уже на протяжении нескольких столетий. Перечень поэтических имен, обратившихся к образу цикады, настолько внушительный, что не представляется возможным даже простое их перечисление.

Интерес русской литературы к природным, в частности зооморфным мотивам, образам и символике зафиксирован литературоведением. Это раздел «Символика насекомых» в масштабном исследовании А. Ханзен –Леве «Мифопоэтический символизм» [8, с. 539-555], статьи Л. Звонаревой «Зооморфный код в поэзии Зинаиды Гиппиус» [2], С. Саловой «Фабула о кузнечике в русской анакреонтике XVIII века» [5], В.Владимирцева «Поэтический бестиарий Достоевского» [1]. Отдельные упоминания содержатся в статьях, посвященных творчеству того или иного автора (например, Вяч. Вс.Иванов «Хлебников и наука» [3, с. 378]). Непосредственно образ цикады рассматривается в оказавшихся недоступными для нас работах западных русистов [см. : 8, с. 554]. Задача данной статьи – проследить трансформации образов Кузнечика и Сверчка в поэтическом диалоге Джона Китса и Арсения Тарковского, выявить инвариантную составляющую, типологическое сходство и различие в их интерпретации. Специального исследования в заявленном ракурсе не проводилось.

Инвариантом семантики образа цикады или его русского аналога кузнечика является анакреонтический миф о поэте – любимце богов и баловне судьбы. Его отголоски находим в предании, изложенном Платоном. Как известно, в нем рассказывается о появлении на земле Муз и песен, от которых излишне впечатлительные люди пришли в экстатический восторг. Не щадя «живота», они без устали предавались искусствам. От этих странных личностей и произошла порода цикад. За исключительную преданность искусствам Музы даровали им способность жить беззаботно и радостно петь до самой смерти. После кончины цикады отлетают в обитель Муз, чтобы продолжить там свою нескончаемую песнь.

По-видимому, такое «творческое поведение» подсказывает К.Кедрову – поэту XX столетия – «старую-новую» семантику образа Стрекозы. (В скобках напомним, что именно

«К трекозе» называется русифицированная анакреонтея А.Кантемира, положившая начало русскоязычным вариациям. В ее рамках первоначально оформляется символично-аллегорическая семантика образа кузнечика-поэта). Современным автором связываются воедино, а не противопоставляются «пела» и «дело»: «Ты все пела – это дело». Посредством переноса логического ударения инверсирована эзопо-крыловская мораль и актуализировано исходное значение анакреонтического мифа о блаженном поэте-цикаде (кузнечике), смысл жизни которого – вдохновенное творчество.

Отголоски мифа содержатся в таких инвариантных чертах образа поэта-кузнечика, как оптимистическое мироощущение, уверенность в священности поэтического дара и его бессмертии – непрременной атрибуции творческой личности, медиаторские функции посредника между небом и землей. По мере отхода от претекста образ цикады / кузнечика трансформируется и дополняется новыми смыслами. В культурной преемственности образа кузнечика (цикады, сверчка) происходит переориентация образно-семантической структуры первоисточника в соответствии с эстетическими принципами, жанровыми канонами литературного направления или идиостилистики автора. Конкретизируем этот тезис, обратившись к поэзии названных авторов.

Сонет «Кузнечик и сверчок», написанный за 15 минут в дружеском соревновании, становится одним из самых известных произведений Джона Китса. В нем сконцентрированы константы его поэтологии, а именно: утверждение гармонического единства природы и поэзии как равновеликих реальностей; устремленность к красоте, которая разлита на земле во многих, в том числе и будничных проявлениях; естественность процесса творчества, вырастающего из свободы выбора автора. Для поэзии не существует запретных или не одобряемых тем. Однако, наслаждаясь красотой подлунного мира, поэт целомудренно не посягает на высочайшую роль Творца – он до самозабвения, как мифологическая цикада / кузнечик воспевает совершенство и гармонию Божьего творения. Отметим, что именно эта способность – преображать «случайные черты» в поэтическом слове, сближает таких разных по времени и по социокультурным условиям жизни поэтов, как Джон Китс и Арсений Тарковский. Оба также ценят в поэзии богатство культурной памяти.

Можно утверждать, что в определенной степени английский поэт обгоняет свое время. Этот тезис подтверждается высокой литературной репутацией поэзии Д. Китса в литературе XX века, у истоков которой – прерафаэлиты и Оскар Уайльд. В пользу сказанного свидетельствует и своего рода творческое соревнование современных русских переводчиков Д. Китса. Так, сонет «Кузнечик и сверчок» насчитывает около десятка версий, среди которых – переводы Б. Пастернака, С. Маршака, О. Чухонцева, М. Новиковой, С. Сухарева, Т. Спендиаровой. В отличие от традиционного для романтиков образа поэта-пророка или демонической личности, в этом и других стихотворениях Джон Китс исповедует близкую современным поэтологиям концепцию поэта-протей. Вот как пишет об этом сам автор: «Поэт самое непоэтическое существо на свете, ибо у него нет своего поэтического «я»: он постоянно заполняет собой самые разные оболочки» [цит. по : 9, с.8). Эту особенность наблюдаем в «Кузнечике и сверчке», где творческая личность представлена двумя равнозначными ипостасями: образами освященного традицией кузнечика (цикады) и его менее именитого собрата – домашнего сверчка. «Поэзия земли» не умолкает никогда, потому что для Дж.Китса, как отмечает И. Шайтанов, «прекрасное повсюду: и в летнем стрекоте кузнечика, и в запечной песне сверчка, и в мгновенной потрясенности человека, переживающего минутность своего бытия на берегу океана вечности» [9, с. 11].

В русле темы укажем на типологическую параллель с А.Тарковским. Взлелеянный двумя веками русской поэзии образ поэта Пророка / Жреца / Царя / Мессии в поэтологии русского автора встречается со своей антитезой – образом поэта, гордыня которого смиряется «оскромнением». Так, в стихотворении «Кузнец» двойником поэта выступает уничижительный «куз-

нечик», то есть не мастер, сотворивший свой мир, а всего лишь что-то «смастеривший» подмастерье. Такая демифологизация образа в русской поэзии встречается впервые, поскольку интерпретация образа кузнечика (цикады) в подобном модусе не характерна.

Сравнение подстрочника сонета Дж. Китса и переводов на мотивном и лексическом уровнях (по понятным причинам не анализируются уровни поэтической фонетики и версификационный), позволяет выявить некоторые особенности поэтического «полилога». Так, инвариантной остается китсовская метафора «поэзия земли». Ее модификации располагаются в семантическом поле его поэтологии – «прекрасному в природе нет конца»; «поэзии в природе нет конца», соединяя, согласно Китсу, естественную красоту мира и поэзию. Нарушает общее согласие Б. Пастернак, передавая первый стих библейской реминисценцией из Екклесиаста: «В свой час своя поэзия в природе»; «В свой час во всем поэзия своя» (срв.: *Всему свое время, и время всякой вещи под небом – Еккл. 3:1*), создавая тем самым онтологический подтекст.

Во всех переводах сохраняется параллелизм – семантическая доминанта, заданная оригиналом и анакреонтической традицией поэтического бессмертия: «Поэзия земли никогда не умирает» «Поэзия земли никогда не прекращается». Общим является «разрешение» в заключительных строках антитезы жаркого лета и зимней стужи благодаря их «примирению» в немолкающей песне Сверчка и Кузнечика. Если иметь в виду аллегорическое прочтение, то, возможно, речь идет о представителях разного типа творчества или макро – и микрокосмоса, одинаково ценных и необходимых для мировой гармонии.

Показателен еще один момент: в образе Кузнечика Дж. Китсом акцентирована очаровательная беззаботность, переполненность жизнью и сибаритство как знак культурной преемственности и верности анакреонтическому претексту. На лексическом уровне это передано словами «роскошь лета», «восторг», «усталость от веселья», что синонимично отражают практически все переводы за исключением пастернаковского. Русский поэт не следует буквально за оригиналом. Благодатная лень и аполлонизм китсовского Кузнечика трансформируются в дерзость, дионисийский размах и хмельное экстатическое безумие истинно русского поэта: «Кузнечик – вот виновник тех мелодий. / Певун и лодырь, потерявший стыд, / Пока и сам, по горло пеньем сыт, / Не свалится последним в хороводе».

Как видим, «русифицированный» Б. Пастернаком английский Кузнечик в полной мере отражает «стихийно-игровой дар» поэта, тяготеющий к сплетению разнокачественных сплетений и ассоциаций. М. Эпштейн, говоря о концепции природы в лирике поэта, точно замечает: «В природе, как ее видит поэт, преобладает беспорядок, свежий хаос, наплыв безудержных влечений, хлещущих через край» [10, с.249]. Такое восприятие бытия поэтом-кузнечиком становится своего рода традицией: в более новых переводах он «шалит, звенит» (М. Новикова); «блаженствует, опьянев от света, звенит и стрекочет» (Т. Спендиарова), падает, «обессилев от рулад» (С. Сухарев). И хотя Кузнечик и сверчок Дж. Китса гармонично дополняют друг друга, все-таки пение сверчка лишь напоминание, отражение, иллюзия в полусне или полудреме, что подчеркивается на лексическом уровне глаголами «кажется», «чудится». Такова в общих чертах поэтическая идеология Дж. Китса, воплощенная в сонете «Кузнечик и сверчок».

В корпусе поэзии Арсения Тарковского кузнечики занимают лидирующие позиции по сравнению со сверчками. Это стихотворения «Загадка с разгадкой», цикл «Кузнечики», «Кузнец», «Где целовали степь курганы». О сверчке – только одно, но знаковое в поэтологии А. Тарковского стихотворение с таким же названием – «Сверчок». Образ кузнечика полифункционален, однако неизменной остается его устойчивая связь с поэтологической проблематикой. Он маркирует культурную преемственность и выступает коррелятом поэта-неотрадиционалиста, того, «кто из рук Анакреона / Вынул скачущий огонь». Отметим и отличие: это изменение «среды» обитания поэта-кузнечика (цикады), по сути «взрывающим» анакреонтическую традицию. По сравнению с традиционным буколическим топосом анакреонтеи или

идиллическим пейзажем в сентиментализме кузнечик поэта XX века находится в инородной обстановке. Он окружен бездушным железом, он сам из железа, из этого же материала его книга (стих. «Кузнец»), что имеет свой подтекст. То есть в характерные для мифологемы эпикурейские мотивы гармонии, свободы и радости творчества входит трагический модус.

Оригинальный и самобытный образ поэта представлен в стихотворении А. Тарковского «Сверчок» [6, с.40], которое является первым в череде его кузнечиков / сверчков. Стихотворение, написанное в 1940 году, отличается от анакреонтеи переработкой устойчивых мотивов и семантики. При этом сохраняется преемственность между образами «цикады» и «обрусевшими» «кузнечиком» и «сверчком». Как представляется, стихотворение «с ключом», и мы пытаемся это доказать, обратившись к интертекстуальному анализу.

Начнем с того, что по сравнению с любимцем богов и муз, коим является вольный житель полей кузнечик, locus сверчка ограничен – он домашний «певец» для немногих или лучше сказать для избранных. Несмотря на явную зависимость от злой воли («И один для меня приготовит крутой кипяток»), поэт-сверчок самодостаточен в осознании своего «шестка» («А другой для меня приготовит шесток золотой»). Сразу же становится ясным, что это не аллюзия на известную уничижительную поговорку («Знай сверчок...»). Шесток «сияет» золотом, коррелирующим мифопоэтическому мотиву божественного покровительства поэту со стороны Аполлона и муз. Возникает еще одна ассоциация – она тоже сигнализирует о культурной памяти и восходит к золотому Кузнечику Г.Державина, который «сам собою богат»; «золоту» Кузнечика В.Хлебникова – «крылышка золотописьмом». Иными словами, «запечный сверчок» предельно четко осознает место своего творчества на «золотом шестке» русской поэтической традиции.

Печной запечек – это аналог «Луга зеленого» русской литературы в ситуации культурной «рассеянности» писателей. Только вместо свободного луга – печная зола (пепелище) и «заповедная», то есть «сокровенная», «скрытая» от других песня сверчка. Аллюзивно-реминисцентный пласт стихотворения позволяет восстановить дорогие А. Тарковскому имена. В «заповедной» песне сверчка, которая в первоначальном варианте текста называется «похоронная», аллюзивно «присутствует» Марина Цветаева. Как указывает сам автор, «эпитет «заповедная» во второй строке придуман М. Цветаевой вместо моего, который ей не понравился» [6, с. 436]. Строка «Я по крови домашний сверчок» перекликается с известным мандельштамовским «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей» («За гремучую доблесть грядущих веков»), напоминая о духовном родстве поэтов и о тех, кого уж нет. Возможно, бедная скрипка сверчку досталась от поэта Я. Полонского – на ней играл его «Кузнечик-музыкант».

В тоске по мировой культуре и поисках «литературного отечества» автор обращается к памяти: поэт-сверчок «одной крови» с нездешней цикадой. Он также, как и она, «богат песнями», бережно хранит русскую речь, усматривая в этом свою особую миссию для поколений («Сколько я поговорок сложил в коробок лубяной, чтобы шарил дети в моем лубяном коробке»). Мотив памяти – как культурной, так и памяти-воспоминания, связанный с поисками своей «родословной в искусстве», реализуется в диалоге с поэтами русского зарубежья. «Проницательный читатель» (а другого у А. Тарковского в те годы и не было), понимает, кто такие «путешественники в далеком краю». В тексте «спрятана» реминисценция из стихотворения Вяч. Иванова «Цикада». В нем цикады, как и сверчок А. Тарковского, наделяются апокалиптическими пророческими функциями. Они «трубят» о катастрофе почти физического исчезновения прежней жизни и о «последних временах» культуры: «Ты не слышишь меня, / голос мой – как часы за стеной, / А прислушайся только – и я поведу за собой, / Я весь дом подыму: / просыпайтесь, я сторож ночной! / И заречье твое отзовется сигнальной трубой» (срв. у Вяч. Иванова: «Цикады, цикады! / Любят вас Музы: / .../ Вы трубачи! Куйте мне в трубы...»).

Созданный А.Тарковским образ поэта-сверчка – соотносится с одним из вечных архетипов творцов – легким, жизнерадостным, «моцартианским». В тексте его маркеры – бедная



старая скрипка, мотив «вечного детства», мудрое принятие жизни. И в этом контексте можно говорить о пушкинском коде творческой личности, в котором поэт XX века ценит «божественную сущность, моцартианскую» [7, с. 264]. Но скрипка «с единственной медной струной» напоминает как о трагической судьбе Паганини, так и о нереализованном поэтическом даре самого автора.

Формируя концепцию творческой личности, А. Тарковский находит предшественника и в ближайшем окружении. Это поэт милостью Божией – О. Мандельштам, который воплощает схожие черты творческого поведения. О художественном влиянии поэта-акмеиста на поэтику А.Тарковского сказано достаточно. Так, широко известны слова А. Ахматовой о том, как поэт, «задавленный» Мандельштамом, все-таки смог обрести творческую индивидуальность. Помимо творческого влияния, общими являются неконформистская позиция поэтов, индивидуальные «проекты» их судьбы, способность создавать собственные миры – художественные и реальные; подчеркнутая суверенность «приватного» существования, неоднократно заявленные и в жизни, и в стихах. Включение в интертекстуальное поле образа сверчка-поэта позволяет сделать вывод о «литературной родословной» А. Тарковского – это европейская культура и русский модернизм; о его принадлежности к неотрадиционалистскому (В. Тюпа) типу творчества, сориентированных на культурную традицию и определенный вид творческого поведения. А всякая «литературная семья», по слову О. Мандельштама, «держится на интонации и на цитате, на кавычках».

Так в поэтическом сознании А. Тарковского происходит переосмысление сквозных для мировой литературной традиции образов кузнечика и сверчка, в результате которого рождается еще один авторский миф о поэте. В отличие от гармоничной и безмятежной анакреонтеи Дж. Китса стихотворение русского поэта дополняется новыми обертонами, порожденными горьким опытом XX века.

### Литература:

1. Владимирцев В. Поэтический бестиарий Достоевского // Альманах «Достоевский и мировая культура». – 1999. – №12. – С.120-134
2. Звонарева Л. Зооморфный код в поэзии Зинаиды Гиппиус // Литературная учеба: Литературно-философский журнал // 2000. – Книга четвертая. – июль-август. – С.100-111
3. Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.342-399.
4. Китс Д. Стихотворения и поэмы : Пер. с англ. / Сост., вступ. статья, коммент. И.Шайтанова. – М. : Худож. лит., 1989. 319с.
5. Салова С.А. Фабула о кузнечике в русской анакреонтике XVIII века //Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып.13. – Самара: Изд-во «НТЦ», 2007. – С.30-44
6. Тарковский А.А. Стихотворения // Вступ. ст. Тарковской М. / А. Тарковский. – М. : Изд-во Эксмо, 2006. – 480 с. – (Всемирная библиотека поэзии).
7. Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т.2. Поэмы; Стихотворения разных лет; Проза / Сост. Т. Озерской-Тарковской; Примеч. А. Лаврина. – М.: Худож. лит., 1991. – 270с.
8. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова / Ханзен-Леве А. – СПб.: «Академический проект», 2003. – 816 с.
9. Шайтанов И. Джон Китс // Китс Д. Стихотворения и поэмы : Пер. с англ. / Сост., вступ. статья, коммент. И.Шайтанова. – М. : Худож. лит., 1989. – 319с.
10. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш.шк, 1990. – 303с.

**Анотація**

**Н. ІЛЬІНСЬКА. ТИПОЛОГІЯ АНАКРЕОНТИЧНОГО МОТИВУ ЦИКАДИ  
В ПОЕЗІЇ ДЖОНА КІТСА ТА АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО**

У статті розглядається модифікація наскрізного у світовій поезії образу цикади (коники, цвіркуна) як «двійника» творчої особистості. У поетичному діалозі Джона Кітса та Арсенія Тарковського простежена трансформації образів Коника й Цвіркуна; виявлена інваріантна складова, що утілена в ідіостилістиці поетів, типологічна схожість і відмінність в інтерпретації даних образів.

**Ключові слова:** анакреонтика, мотив, поетологія, інваріант, поетичний діалог.

**Аннотация**

**Н. ИЛЬИНСКАЯ. ТИПОЛОГИЯ АНАКРЕОНТИЧЕСКОГО МОТИВА ЦИКАДЫ  
В ПОЭЗИИ ДЖОНА КИТСА И АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО**

В статье рассматривается модификация сквозного в мировой поэзии образа цикады (кузнечика, сверчка) как «двойника» творческой личности. В поэтическом диалоге Джона Китса и Арсения Тарковского прослежена трансформации образов Кузнечика и Сверчка; выявлена инвариантная составляющая, воплощенная в идиостилистике поэтов, типологическое сходство и различие в интерпретации данных образов.

**Ключевые слова:** анакреонтика, мотив, поэтология, инвариант, поэтический диалог.

**Summary**

**N. ILYINSKA. TYPOLOGY OF ANACREONTIC MOTIVE OF A CICADA  
IN JOHN KEATS AND ARSENIY TARKOVSKIY'S POETRY**

The article deals with modification of image of a cicada (grasshopper, cricket) that is a through image in the world poetry and considered to be a double of creative individuality. The author of the article traces transformations of images of Grasshopper and Cricket in poetic dialogue between John Keats and Arseniy Tarkovskiy: invariant component, expressed in individual stylistics, typological similarity and difference in interpretation of these images are revealed.

**Key words:** anacreontic poetry, motive, poetology, invariant, poetic dialogue.

**2. Російська мова та література**

**2. Русский язык и литература**

**2. Russian language and literature**

*доктор филологических наук,  
профессор, заведующий  
кафедрой германских языков  
и зарубежной литературы,  
проректор по научной работе  
Каменец-Подольского  
национального университета  
имени Ивана Огиенко*

## **БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Вопрос о роли Библии в художественном сознании Андрея Платонова неоднократно поднимался в литературоведении. Чаще всего он связывается с попытками определить «степень христианства» писателя. И тут мнения исследователей существенно расходятся. Так, Л. Карасёв считает, что весь художественный мир автора «Чевенгура» и «Котлована» организуется вокруг христианских идей [3, с. 28]. О. Кузьменко, напротив, утверждает, что «творчество А. Платонова опирается не на христианское учение, а на социалистические идеи в трактовке богоискателей» [4, с. 81]. Е. Яблоков в комментарии к роману «Чевенгур» [10], прослеживая присутствующие в нём очевидные и предположительные библейские реминисценции, как правило, ограничивается их констатацией, что обусловлено особенностями такого литературно-критического жанра, как комментарий. В настоящей статье ставится цель рассмотреть место и роль библейских реминисценций в формировании платоновской художественной концепции мира и человека и предпринимается попытка интерпретации ряда библейских аллюзий и реминисценций, которые либо не попали в поле зрения платоноведов, либо оставляют возможность многозначного толкования.

Уже раннее творчество Платонова, при всем подчеркнута категоричном отрицании отрицания религии и Бога (ср.: «Неужели время не движется и до сих пор Христос, Шелли, Байрон, Толстой интереснее электричества...» [9, с. 241]), пронизано библейско-христианскими аллюзиями и реминисценциями. Молодой писатель безусловно Платоновым признает огромную роль христианства в истории человечества: «...великий перелом был в эпоху зарождения Христианства, когда человечеству была дана новая душа, в корне изменено его мирозерцание, весь психический порядок...» [6, с. 27]. В многочисленных публицистических текстах конца 1910-х – начала 1920-х годов Платонов, помимо прямых параллелей, проводимых между современной эпохой и временем возникновения христианства, само начало нового мира, рождённого революцией, рисует в духе библейских сцен первотворения: «Земля сейчас темна, бесплодна и неустроенна, и мысль человека-организатора, ещё не сознавшая всей своей мощи, веет над нею...» [9, с. 206].

Близки к публицистической трактовке и библейские мотивы в рассказах 1920-х годов («Иван Жох», «Рассказ о многих интересных вещах» и др.). Здесь впервые возникают, обретая концептуальное значение, образы рая, мотивы сотворения мира, исхода, поисков и обретения Царства Божиего на земле, Града Всечеловечества. В дальнейшем эти образы и мотивы будут присутствовать практически во всех произведениях писателя, превращая их в авторские социально-исторические версии ключевых ветхозаветных сюжетов – «сотворения мира» («Сокровенный человек»), «наказания города» («Чевенгур»), исхода («Джан»), всемирного потопа («Ювенильное море»), «Града Всечеловечества» («Счастливая Москва»).

В работах о Платонове часто постулируется идея «смерти Бога» в художественном мире писателя; место Бога занял человек, узурпировав права последнего на Страшный суд над че-

ловеком и природой [См.:11, с. 367-368; 5, с. 18]. Вместе с тем важно подчеркнуть, что в этом мире Бог отсутствует не потому, что его «изгнал» оттуда автор, а потому, что люди, которые живут и действуют в нём, с одной стороны, хотели бы построить общество, где не было бы Бога, а с другой стороны, в основание новой жизни инстинктивно-бессознательно кладут всё те же принципы религиозного понимания и восприятия мира. Фома Пухов из «Сокровенного человека», один из самых близких к автору героев Платонова, недвусмысленно заявляет об этом: «...ты его хочешь от бывшего бога отучить, а он тебе Собор Революции построит...» [7, с. 85]. В «Городе Градове», едва ли не единственной «чистой» сатире Платонова, современная идеология открыто объявляется аналогичной религии: «Религия пошла у нас новая и посерьёзней православной» [8, с. 656]. Эти произведения, созданные в середине 1920-х годов, в наибольшей степени свидетельствуют о том, как преодолевалось в Платонове религиозное представление о революции и будущем мире.

В повести «Сокровенный человек» при всей ее приближенной к реальности социально-исторической и пространственно-временной конкретности, доминирующим является условно-символический, уровень повествования. Отдельные эпизоды повести и действия её героев явно вызваны к жизни библейскими ситуациями. К примеру, движение красноармейцев, идущих в бой, через воспоминание Пухова соотнесено с пасхальной заутреней [7, с. 45] и представлено как наступление на природу и переделывание всего мира. Стиль произведения во многих местах возвышается до библейско-патетического, а в некоторых местах явно присутствуют отрывки из Библии. Н. Корниенко, в частности, отмечает, что обращение Пухова к обывателям: «Сволочи!... Времени не чувствуют!» – почти цитата из Евангелия от Матфея: «Лицемеры! Различать лицо неба вы умеете, а знамений времени не можете» [7, с. 17].

Наиболее значительный, но вместе с тем сложный и противоречивый материал для исследования библейско-христианского пласта в творчестве Платонова содержит роман «Чевенгур». Воспроизводимые в нём события и действия героев ещё более очевидно соотносятся с библейскими ситуациями, мотивами и образами. Эксперимент по сотворению нового мира и нового человека, который здесь предпринимается, лишен четкой и определенной авторской оценки. Автор зачастую пародирует известные библейские мотивы (или даже ещё более древние, лёгшие в основу библейских – например, месопотамский миф о создании человека из глины, замешанной на крови бога). Так, Чепурный, подобно Всевышнему, создаёт чевенгурский коммунизм за несколько дней и ночей, предварительно подготавливая для этого «голое место» (в прямом и переносном смысле – очищенное от всяких неровностей и свободное от людей, недостойных жить в нём). Затем учреждает новое время, фиксируя его чевенгурским календарём, в котором отмечается: «Летом 5 ком.». То, что Чепурный не единственный «сотворитель», подтверждает и более ранний эпизод романа, когда Соня Мандрова рассказывает Саше Дванову об учителе на курсах, который «говорит, что мы вонючее тесто, а он из нас сделает сладкий пирог» [10, с. 90]. Сходная ситуация повторяется в эпизоде, когда в Ханских Двориках ещё один создатель нового общества, назвавшийся Достоевским, организовал некоего неучтённого человека по имени Недоделанный и «тем прочно закрепил его существование: как бы родил Недоделанного для советской пользы» [10, с. 134]. Комментатор романа говорит об этом отрывке как о блистательном примере амбивалентной платоновской фразы: с одной стороны, Достоевскому приписываются функции Творца, с другой – употребление прямолинейного «родил» (вместо, скажем, «создал», «сотворил») вносит элемент натурализма и тем самым пародийности; к тому же словосочетание «родил Недоделанного» вызывает сильное сомнение в полезности «акта творения» [10, с. 572]. Дополним это интересное наблюдение небезосновательным предположением, что Платонов включил такое необычное имя в текст романа под влиянием Достоевского, у которого в Дневнике писателя за 1877 г. можно прочесть следующий пассаж: «Надо выделаться в человека. С недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные...» [2, с. 400].

Ещё одна устойчивая и основополагающая в платоновской концепции ситуация – воскресение (воскрешение) человека. Почти все писавшие о романе указывают на связь между попытками Чепурного воскресить умершего мальчика, сына нищенки, пришедшей вместе с «прочими» в Чевенгур, и воскресениями, совершаемыми Иисусом Христом в Евангелиях [5, с. 22; 10, с. 629]. Однако, насколько нам известно, никто не называл ещё один эпизод из Библии, отсылающий к упомянутому событию «Чевенгура». Это – воскресение Иисусом Христом мальчика, единственного сына наинской вдовы (Лк, 7, 12-15). Конкретная наполненность обоих эпизодов (мальчик – единственный сын, вдова – «прочая») позволяет говорить о том, что именно эти эпизоды связаны по закону реминисценции. Существенно, что именно путём травестирования Платонов создаёт символическую ситуацию, в которой смерть ребёнка становится знаком окончательного краха чевенгурской коммуны.

Деятели «Чевенгура» также обнаруживают очевидное сходство с библейскими персонажами. В первую очередь здесь нужно назвать Александра Дванова. Ряд исследователей романа связывают его с самим Иисусом Христом. М. Геллер прямо говорит: «Александр Дванов – чевенгурский Христос...» [10, с. 619]. О. Кузьменко проводит параллели между Иисусом Христом и Двановым, с одной стороны, и Прокофием Двановым и Иудой, с другой [4, с. 75]. Вместе с тем Прокофий вполне соотносим и с библейским Аароном. Распределение функций между Чепурным и Прокофием, когда один «думает», а другой «формулирует», напоминает эпизод из Библии, когда Бог объявляет Аарона устами его брата Моисея (Исход.ІУ.10-16) [10, с. 605]. Близость Прокофия к Аарону подтверждает и эпизод, в котором он, подобно своему библейскому прототипу, собиравшему золотые вещи для создания золотого тельца, реквизирует различные ценные предметы у «имущих» жителей Чевенгура [10, с. 230].

Библейскую подоплеку имеет и мотив смены имени в «Чевенгуре». В Библии отмечено несколько случаев, когда меняются имена как ветхозаветных, так и новозаветных персонажей. Это – Иаков, получивший имя Израиль, Аврам, ставший Авраамом (ср.: «Не будешь ты больше называться Аврамом, но будет тебе имя: Авраам, ибо Я сделаю тебя отцом множества народов» (Быт. 17, 5)), Симон, названный Петром, апостол Павел, носивший до обращения имя Савл. Такому переименованию всегда придавалось большое значение: имя обычно выражало не столько отличительную черту характера, сколько миссию своего носителя. Чаще всего изменение имени определяло радикальные изменения в судьбе человека и было связано с духовным прозрением и обретением смысла существования.

У Платонова сакральный акт переименования как раз и осуществляется ради воплощения идеи нового, второго рождения. Чевенгурцы утверждают свое достоинство и честолубие, «окрепшаяся» знаменитыми именами, становясь кто Христофором Колумбом, кто Федором Достоевским, кто Францом Мерингом. Кроме прочего, тут имеет место и общая тенденция к мифологизации имени, поскольку мифологическое сознание тяготеет к отождествлению имени и его носителя, поэтому вместе с новым именем заимствуются и ценности, свойственные предыдущему носителю. В случае Платонова существенно, что переименование окрашивается авторской иронией, его основанием часто является параномазийное уподобление (например, Меринг – потому что по-уличному был Мерин и т.п.).

Библейский пласт «Чевенгура» создается не только собственно текстовыми реминисценциями, но и многообразной символикой, которая вводится в повествование с помощью деталей предметно-художественной изобразительности. Чаще всего встречается центральный символ христианства – крест. Кроме привычных крестов на могилах или сбитых с церковных маковок, значение креста специфически актуализируется, когда его сопоставляют со звездой. Герои романа ведут спор о том, что больше похоже на человека – крест или пятиконечная звезда. Крестом, продетым сквозь дверные ручки, Копёнкин закрывает в алтаре «хищника» и «грешника революции» Прокофия Дванова.

Символизируется в романе также образ храма и его важнейших элементов (алтарь, амвон и т.п.) также. Прокофий Дванов предлагает Чепурному проводить в храме заседания ревкома, поскольку «там больше будет противоречия» [10, с. 292]. В храме в дальнейшем происходят важнейшие встречи персонажей произведения, на амвоне лидерами чевенгурского коммунизма принимаются судьбоносные для города и мира решения. Алтарь становится местом для проведения всяческих таинств, вплоть до интимных отношений (Прокофий Дванов и Клавдюша). Особенно многозначительна в романе сцена заседания ревкома в церкви с участием Чепурного и Прокофия, восседающих за столом на амвоне – под всевидящим оком бога Саваофа, взирающего с купола. Описание этой группы из трех человек можно рассматривать как травестированный образ Деисуса, где Чепурный выступает в роли Иисуса, воздающего за грехи, Прокофий Дванов – в роли Иоанна Крестителя, а Клавдюша – в роли девы Марии [1, с. 264]. Показательно, что, уповая на свет и солнце (также устойчивый символ христианства, уходящий своими корнями в глубокую древность), чевенгурские коммунисты предпочитают «темноту». Чепурный указывает «впредь назначать заседания ревкома по ночам»; Прокофий Дванов подчёркивает, что «ночью человек получает больше сосредоточенности» [10, с. 292], в авторской речи отмечается: «тёмный воздух храма» [10, с. 212]. Это позволяет говорить, что, как и многие другие соотносимые понятия в «Чевенгуре» (верх-низ, конец – начало, идеальное – материальное, обычное – чрезвычайное и пр.), «свет» и «темнота» вступают в амбивалентные отношения.

В амбивалентно-травестированном ключе (в отношении к библейско-христианской традиции) решается в «Чевенгуре» и проблема труда. Герои романа неоднократно высказываются в пользу отказа от труда (Прокофий Дванов создаёт даже целую теорию о «вредности труда»), почти в открытую ссылаясь при этом на слова Иисуса Христа о живущих без заботы о завтрашнем дне птицах [10, с. 54], полевых лилиях [10, с. 154]. Платонов вскрывает буквальное понимание чевенгурцами этих христианских идей: они не учитывают их глубинного смысла, того, что в поучении Христа речь, по существу, идёт о заботе как о поглощенности души внешним миром, о том, что забота не должна захватывать человека целиком, но вовсе не о полном отказе от всякой заботы и всякого труда. Усиливает травестию указанных идей и то, что, принципиально ничего не делая, чевенгурцы трудятся только по субботам, то есть нарушают третью заповедь Ветхого Завета: «Помни день субботний...» (Исход. XX. 8-11).

Во многих произведениях Платонова, и в особенности в «Чевенгуре» и «Котловане», существенным является тот факт, что его герои лишены смеха. Л. Карасёв, называя сознание Платонова анонимно-религиозным, объясняет это тем, что смех связывался Платоновым с наукой, мыслью, а следовательно с новым, нарождающимся сознанием, поэтому в «Котловане» могла смеяться только маленькая Настя, чувствующая в своей голове «ум», в «Чевенгуре» «нормально» смеется «умным голосом» только кузнец Сотых [3, с. 43]. Добавим, что улыбается в Чевенгуре еще и Клавдюша – «с весёлым внимательным лицом, словно она была коммунисткой будущего» [10, с. 212]. Действительно, отсутствие смеха, восполняемое обилием плача и стыда, «любезных» христианству, кажется симптоматичным у Платонова. Вместе с тем вряд ли следует связывать это только с «разумом». Многие говорят в пользу того, что в пору создания произведений конца 20-х – первой половины 30-х годов Платонов в значительной степени преодолел «соблазн сознания». К примеру, в повести «Епифанские шлюзы» речь идёт как раз о поражении «головных построений одинокого разума» [12, с. 162].

Специфически трансформируется в «Чевенгуре» и одна из важнейших христианских идей – идея Нового Града. Вводится она в роман словами из Евангелия от Матвея: «Приидите ко мне все труждающиеся и обременённые и аз упокою вы» (Мф. XI, 28), которые читает Копёнкин над дверью храма, где заседает чевенгурский ревком. Однако по закону травестики чевенгурский коммунизм израя превращается в ад, где нет места отдельному человеку, свободе и

гуманізму. Точно так же «общепролетарский дом» в «Котловане» становится могилой девочки Насти и того светлого будущего, которое она олицетворяет в повести.

Образ Нового Града и аналогичная ему идея «Тысячелетнего царства», квинтэссенция христианской апокалиптики, специфически интерпретируемые в «Чевенгуре», обуславливаются эсхатологическими представлениями о революции героев произведения. Этот факт отмечен практически всеми, кто писал о романе. Следует, тем не менее, что не все персонажи «Чевенгура» в одинаковой степени заражены апокалиптическими идеями. Александр Дванов, хоть и «верил, что революция – это конец света», всё же в отличие от остальных чевенгурцев, ожидающих коммунизма как манны небесной, был убежден, что «его можно лишь сделать, а не рассказать» [10, с. 77]. Вместе с тем именно Дванов говорит членам коммуны «Дружба бедняка», что «после завоевания земного шара – наступит час судьбы всей вселенной, настанет момент страшного суда человека над ней» [10, с. 143] и предлагает соорудить памятник революции, проект которого сам же недвусмысленно комментирует: «лежащая восьмёрка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства» [10, с. 144].

Некоторые исследователи «Чевенгура» определяют его жанровое своеобразие, исходя именно из эсхатологических чаяний героев романа. Так, О. Кузьменко в книге об Андрее Платонове, содержащей много верных и интересных наблюдений и выводов о своеобразии творчества писателя, называет «Чевенгур» хилиастическим, или сальвационистским романом [4, с. 81]. Думается, это до известной степени сужает синтетическую жанровую природу романа А. Платонова. Кроме того, эсхатологическое понимание революции, как отмечалось выше, присуще не столько автору, сколько его героям, а отношение Платонова к ним далеко не всегда отмечено явным сочувствием.

Таким образом, очевидно, что Библия имела огромное значение в нравственно-эстетической эволюции Андрея Платонова. Вместе с тем использование библейско-христианских образов и мотивов в художественном творчестве писателя не поддаётся однозначному толкованию. С одной стороны, мы видим в его произведениях искренние попытки и автора, и героев придать социальной революции значение морально-этической переделки мира, что неизбежно приводило их к христианским ценностям. С другой стороны, смешанные с революционными идеями христианско-эсхатологические чаяния, свойственные героям Платонова и нередко не согласующиеся со здравым смыслом, подвергаются Платоновым пародированию и трагестированию.

#### **Литература:**

1. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова / Ганс Гюнтер // Утопия и антиутопическое мышление. – М. : Прогресс, 1991. – С.252 – 276.
2. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1877. – М. 1989. – 213 с.
3. Карасёв Л.В. Знаки покинутого детства («постоянное» у Андрея Платонова) / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 1990. – № 2. –С. 26 – 43.
4. Кузьменко О.А. Андрей Платонов: Призвание и судьба. Очерк творчества / Олег Андреевич Кузьменко. – К. : Либідь, 1991. – 232 с.
5. Пискунова С., Пискунов В. Сокровенный Платонов: К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован», «Ювенильное море» / С. Пискунова, В. Пискунов // Литературное обозрение. – 1989. – № 1. – С. 17 – 29.
6. Платонов А.П. Возвращение / А.П. Платонов / Предисл. С. Залыгина; Комментар. Н. Корниенко. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 204 с.
7. Платонов А.П. Вся жизнь : Сборник / А.П. Платонов / Сост. М.А. Платонова; предисл. Н.В. Корниенко. – М. : Патриот, 1991. – 367с.
8. Платонов А.П. Избранные произведения: Рассказы. Повести / А.П. Платонов. – М. : Мысль, 1983. – 912 с.



9. Платонов А.П. Сочинения. Том первый. 1918 – 1927. Книга вторая. Статьи. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – 512 с.
10. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / А.П. Платонов / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. – М. : Высшая школа, 1991. – 654 с.
11. Семёнова С. «В усилии к будущему времени...» Философия Андрея Платонова / С.Г. Семёнова // Семёнова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 318 – 377.
12. Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет / Л.А. Шубин. – М. : Советский писатель, 1987. – 368 с.

#### Анотація

### А. КЕБА. БІБЛІЙНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ПЛАТОНОВА

У статті аналізується місце і роль біблійних ідей у формуванні художньої концепції світу і людини А.П. Платонова. Відзначається амбівалентна семантика біблійно-християнських образів і мотивів у творчості письменника.

**Ключові слова:** Андрій Платонов, ремінісценція, алюзія, біблійні образи і мотиви, амбівалентність.

#### Аннотация

### А. КЕБА. БИБЛЕЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

В статье анализируется место и роль библейских идей в формировании художественной концепции мира и человека А.П. Платонова. Отмечается амбивалентная семантика библейско-христианских образов и мотивов в творчестве писателя.

**Ключевые слова:** Андрей Платонов, реминисценция, аллюзия, библейские образы и мотивы, амбивалентность.

#### Summary

### A. KEBA. BIBLE REMINISCENCES IN ANDREY PLATONOV'S CREATIVE WORK

The place and the role of the Bible ideas in Andrey Platonov's artistic conception of the World and Man have been traced in the paper. The author ascertains the ambivalent semantics of the Bible images and motifs in Platonov's works.

**Key words:** Andrey Platonov, reminiscence, allusion, Bible images and motifs, ambivalence.

*кандидат филологических наук,  
доцент кафедры  
мировой литературы  
и культуры  
имени профессора О. Мишукова  
Херсонского государственного  
университета*

## **ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Г. ДЕРЖАВИНА: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ**

Сочетание вербального и визуального в поэтическом творчестве Г. Державина характеризует его как уникального поэта рубежа XVIII – XIX веков и свидетельствует о синтетичности его художественного сознания, которая проявляется на жанровом, стилевом и семиотическом уровнях. Интермедиаальный характер поэзии Г. Державина, к исследованию которого обращались Е. Данько [1], Е. Петрова [2], Д. Ларкович [3], Т. Смолярова [4], обусловлен, как представляется, несколькими факторами. Во-первых, врожденной склонностью поэта к живописи: с детских лет, по его словам, он занимался «между уроков денно и ночью рисованием» [5:416]. Во-вторых, общеевропейским интересом XVIII столетия к визуальному, «увлечением зримостью» (И. Шайтанов) [6], спровоцированным открытиями в области естественных наук, в частности, оптики. В-третьих, попытками европейских мыслителей постичь природу различных видов художественного творчества и осознать их сущность, что отразилось в полемической заостренности эстетических взглядов Д. Дидро и Г.Э. Лессинга относительно синтеза искусств. Если французский философ декларировал схожесть художественных приемов литературы и живописи, акцентируя их общую природу, то немецкий теоретик отрицал саму возможность синтеза визуального и вербального, выступая против описательности в поэзии и аллегоричности в живописи, что, несомненно, является предпосылкой возникновения нового индивидуально-творческого типа художественного сознания.

Риторическое «готовое слово» и эмблематическое «готовое изображение» представляли собой приметы традиционалистской культуры XVIII века. Востребованность аллегорий и эмблематики для изображения жизни российского царствующего дома, организации церемониальных мероприятий царского двора, в декорировании усадеб и парков, в живописи и архитектуре, театральном искусстве и литературе позволяет говорить об определенном панэмблематизме культуры русского XVIII века [7:83]. На рубеже XVIII – XIX столетий эмблематика, укорененная в художественном сознании, реализуется в творчестве как проявление культурной памяти, выражаясь в поэтических текстах аллюзиями на эмблемы и отдельные их элементы.

Своеобразное обращение к эмблематике демонстрирует Г. Державин, стремящийся визуализировать поэтический текст. Замысел поэта был позже осуществлен в Собрании сочинений, изданном Я. Гротом. И если экфрасис (по Н. Брагинской, «описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста» [8:264]), нередкий в поэзии Г. Державина, представляет собой трансформацию визуального в вербальное, то замысел поэта, реализованный в издании Я. Грота, иллюстрирует обратный процесс, когда текст визуализируется в обрамляющих его рисунках и виньетах.

Эмблематичность державинского творчества, отмеченная еще Ф. Буслевым, стала предметом исследования А. Махова, Е. Григорьевой. Были обозначены основные векторы взаимодействия рисунка и поэтического текста, но детальный анализ державинских стихотворений и прилагаемых к ним виньет остается делом дальнейшего изучения. Цель данной статьи – вы-

явить специфику вербального и визуального образа Екатерины II в художественном сознании Г. Державина, проследить связь текстовой и изобразительной компоненты.

Разделяя взгляды участников львовского кружка на различную природу и средства словесного и изобразительного искусства, Г. Державин считает, что вербальный образ нуждается в его подтверждении зрительным. По свидетельству Е. Петровой, без иллюстраций поэт «не мыслил полноценного читательского восприятия своих произведений» [2:379], причем соотношение «рисунок – текст» в сочинениях «певца Фелицы» построено преимущественно по принципу взаимодополняемости.

Традиционно эмблема трехчастна. Ее семантическим центром является графическое изображение (*pictura*), а девиз / надпись (*inscriptio*) и подпись / объяснение (*subscriptio*) выступают рамкой рисунка, поясняя его и, в определенной степени, редуцируя. У Г. Державина поэтический текст, тождественный *subscriptio* эмблемы, играл центральную роль, а начальная и финальная виньеты, выполненные преимущественно в аллегорическом духе, обрамляли его. Парадоксально, что текст и рисунок, представляющие единое образование, не связаны между собой непосредственно, поэт декларирует «относительную свободу рисунка от его поэтического аналога» [7:29]. По наблюдению Е. Григорьевой, основанного на заметках Н. Львова и А. Оленина, можно выделить три типа рисунков: распространяющие, повторяющие и свертывающие текст [7:31-32]. В силу такого различного подхода державинский текст практически всегда не тождественен рисунку, хотя отдельные словесные образы дублируются изобразительными.

Сложная взаимосвязь вербального и визуального реализуется в поэзии Г. Державина, посвященной Екатерине II. Традиционалистское художественное сознание эпохи, мыслящее готовыми образами, часто представляло государыню в облике Минервы, с атрибутикой правосудия, законности и власти. Эту линию изображения императрицы фиксирует в знаменитом «парадном» портрете Д. Левицкий, где реалистическая манера, свойственная художнику, уступает место аллегориям и эмблемам. Г. Державин, включающий описание этого портрета как экфразы в стихотворение «Видение мурзы», также отдает дань эмблематике, повторяя детали портрета императрицы «в виде законодательницы в храме богини Правосудия». В тексте стихотворения акцентирована божественная природа монархини: «сошла со облаков жена», «и жрицей очутилась / Или богиней предо мной» [9:161-162], что в виньетах, обрамляющих текст, изображается через небесное сияние, озаряющее фигуру Фелицы, ее антикизированное одеяние. Бессмертная слава императрицы, небесный характер ее власти представлен эмблемой уробороса, который «несется в поднебесную с именем великой царевны» [9:159].

Подобную рецепцию образа Екатерины наблюдаем в других стихах Г. Державина и рисунках к ним. Так, в оде «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (1780) начальная виньета изображает Екатерину в образе римской богини, «с копьем и щитом в руках» [10:40], сопровождаемую аллегорическими фигурами Человеколюбия и Истины. В содержательном аспекте рисунку соответствует 4-я строфа стихотворения, практически полностью дублирующая содержание текста. Эмблематичность рисунка имеет свой источник: им стал барельеф сенатской залы, придуманный Н. Львовым и выполненный известным скульптором Я. Рашетом, что свидетельствует об экфрастичности поэтического творчества Г. Державина. Рисунок в конце оды, изображающий Флору, которая посылает Зефира навстречу государыне, не соотносится непосредственно с текстом стихотворения, но коррелирует с образом самой монархини. Образ Флоры выражает общее, неконкретизированное описание весенней природы, данное в произведении, тогда как носителем и дарительницей весны, пробуждения и благодати выступает Екатерина, увиденная посредством соляной символики: «Возвратись, светило наше!» [9:97]. Зефир вербально изображен как «приятный ветер полдневный», тогда как его аллегорический облик несколько отступает от традиции: вместо крылатого младенца – крылатый юноша, рассыпающий цветы.

Рисунок к оде «Изображение Фелицы» (1789), в противоположность названию, также изображает императрицу как Минерву, расширяя, тем самым, границы текста. Аллегорическая картина в основном совпадает с 6–7-й строфами оды: Екатерина одета в «доспехи, брони златы», на ней блистает «пернатый шлем», зефиры-путто развевают ее волосы. Под всадницей крутится «белый бодрый конь», а Россия в виде седого старика Норда (Севера), «падши на колена», подносит ей скипетр и венец. На рисунке присутствует и аллегорическое изображение военной славы – трофейное оружие и лавровый венок, который в сочетании с образом орла читается как победы русского оружия под предводительством российской Минервы. Финальная виньета также представляет собой аллегорическое изображение доминирующего положения России на политической арене эпохи (победы над Турцией и Швецией) и прямо соотносится с 47-й строфой стихотворения: «На сребролуно государство / Простри крылатый, сизый гром; / В железнокаменное царство / Брось молнии и поставь вверх дном; / Орел царевнин бы ногою / Вверху рога луны сгибал; / Тогда ж бы на земле другою / У гладна льва он зев сжимал» [9:291-292].

Божественная природа императрицы, обусловленная сакрализацией монархов, свойственной русской одической поэзии, также отрефлексирована в «семиотическом проекте» (Т. Смолярова) [4] Г. Державина. Так, в «Кантате» (1789) начальная виньета представляет изображение «российского божества, означающее все добродетели и все достоинства» [9:306]. На рисунке изображена женская фигура, полулежащая на пьедестале, представляющая, судя по внешнему облику и атрибутике, российскую монархиню. Шлем на ее голове символизирует военные победы, лавровый венок – военную славу, «руль правления» – власть, лира в руках – любовь к искусствам и наукам, сидящий рядом орел – Россию. Таким образом, хотя императрица и не названа прямо, рисунок связан с текстом кантаты посредством темы стихотворения – похвал Екатерине, которые расточает поэт: «Щедрот источник, Россов радость, / Посланница и друг небес» [9:305], «О наша мать! сердец царица! / О ангел, а не человек! / О кротка Севера денница! / Сияй и озаряй нас век» [9:306]. Божественная природа императрицы, заявленная в рисунке, акцентируется и в тексте кантаты: «ангел, а не человек».

Эту же тенденцию наблюдаем в рисунке к оде «Надгробная императрице Екатерине II» (1796), где монархиня представлена в образе «бессмертного луча, начало свое в вечности имеющего» [9:790], который освещает эмблематические «полсвета», а крылатые Гении, обладающие атрибутикой военного дела, наук и художеств, украшают этот луч цветами. Снова акцентируется небесная, божественная природа Екатерины. Скорбящий север, традиционно изображенный в облике древнего старца, рыдает о монархине, но эмблематичность образа разрушается одной деталью: повернувшись спиной и краем глаза наблюдая за происходящим, он вытирает слезы рукой. Этот вполне человеческий жест в сочетании с рефреном стихотворения многократно усиливает скорбь поэта, выступающего от лица всего народа: «Се в гробе образец царей! / Рыдай... рыдай... рыдай о ней» [9:790]. Виньета в концовке оды визуализирует образ Екатерины как справедливой законодательницы посредством эмблематики: на рисунке изображены весы, которые «основанием своим имеют блистательный источник правоты» и книга, символизирующая свод законов, увенчанная масличным венком («благодетельный успех»).

В оде «На кончину императрицы Екатерины II и восшествие на престол императора Павла I» (1799) виньеты не равнозначны тексту: они иносказательно повествуют о смерти императрицы, тогда как сама ода большей частью посвящена Павлу I. Начальный рисунок представляет «распростертого от печали орла», под крыльями которого «на кипарисной ветви и лакриматории (слезном сосуде) лежит императорская корона» [11:266]. Вторая часть рисунка изображает душу в облике молодой крылатой женщины, возносящуюся к открывшейся на небесах двери, представляющей, по слову поэта, «недра бессмертия». Эмблематическая составляющая образов очевидна: геральдический орел, лакриматорий и кипарис как аллегория скорби, невесомая крылатая сущность как аллегория души. Финальная виньета не проясняет своего

адресата. Она может быть отнесена как к образу Екатерины, так и к образу Павла: держава как аллегория царской власти, лежит на цепи, которая соединяет юг и север, символизирующей географическую протяженность России, и висящая из-под нее хартия с надписью, звучащей как эмблематический девиз: «Полсвета содержу» [11:266], вполне применимый к российскому императорскому дому.

Образ императрицы коррелирует с образом Бога и в оде «Фелица» (1782), где она демиургически творит «свет из тьмы», освещает равно праведных и грешных, у ее трона «добродетели сияют». Рисунок к оде, по замыслу Г. Державина, должен был представлять орла, встречающего царевича Хлора при храме мудрости и бессмертия. А. Оленин, автор виньеты, сохраняет образ сияющего храма на горе и орла как геральдического символа России, но вводит в изображение образ Фелицы, акцентируя адресата оды. Это позволяет «увидеть» в образе Екатерины не только божественную, но и человеческую природу: «Народ счастливый и блаженный / Великой бы ее нарек, / Поднес бы титулы ей священны; / Она б рекла: “Я человек”» [9:289].

Подобная дуальность в рецепции образа императрицы наблюдается и в стихотворении «Приношение монархине» (1795), где виньета рефлексивует образный ряд поэтического текста. Фелица «с высоты эфирной» благосклонно смотрит на киргизского мурзу, посвящающего ей свою лиру. Рисунок и текст структурированы по вертикали: вознесенная Фелица с аллегорическими атрибутами Екатерины (лавровый венец, руль правления, «полсвета», геральдический орел) и высокой, «небесной» лексикой (Поэзия, истина, Бог, престол, добродетель, «небесная улыбка», благоволение) противопоставляются коленопреклоненному мурзу на фоне вросшего в землю дома, определяемого лексикой земной, смертной («алчный червь», «гробовые обломки», «прах костей»). Эмблематические элементы функционируют здесь наряду с реалиями и автобиографическими деталями. Так, орел, «терзающий ехидну», аллегоризирует злобу, иллюстрирует строку: «как мне была и есть ты от клевет спасеньем» (в первоначальном варианте – «от злобы ты спасеньем») [9:715], имеющую явно автобиографический характер. И, несмотря на небесную природу императрицы, она все же человек и тем самым близка поэту.

Таким образом, вербальная и визуальная компоненты образа Екатерины II в художественном сознании Г. Державина тесно связаны, но не тождественны. Поэт изображает императрицу аллегорически в облике Минервы, посредством эмблематических образов и атрибутики. Акцентируется ее божественная природа, но элементы автобиографизма и отдельные детали рисунков и текстов позволяют одописцу увидеть в монархине человеческую натуру.

### **Литература:**

1. Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина / Е.Я. Данько // XVIII век: статьи и материалы. – М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1940. – Т. 2. – С. 166-247.
2. Петрова Е.И. Иллюстрации к Анакреонтике Г. Р. Державина. Замысел и история создания / Е.И. Петрова // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. – М.: Наука, 1987. – С. 379-395.
3. Ларкович Д.В. Экфрасис и проблема творческой интермедийности в поэзии Г.Р. Державина / Д.В. Ларкович // Искусство и образование. – 2010. № 1 (63). – С. 42–55.
4. Смолярова Т. Зримая лирика. Державин / Т. Смолярова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.
5. Державин Г.Р. Сочинения : в 9 т. : с объяснительными примеч. Я. Грота / Г.Р. Державин. – СПб.: Издательство Императорской Академии наук, 1864–1883. – Т. 6. Переписка (1794 – 1816) и «Записки». – 1871. – 905 с.
6. Шайтанов И.О. Поэтическое открытие природы / И.О. Шайтанов // Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М.: РГГУ, 2010. – С.303–365.

7. Григорьева Е.Г. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е.Г. Григорьева. – М.: Водолей Publishers, 2005. – 232 с.
8. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
9. Державин Г.Р. Сочинения : в 9 т. : с объяснительными примеч. Я. Грота / Г.Р. Державин. – СПб.: Издательство Императорской Академии наук, 1864–1883. – Т. 1.: Стихотворения. Часть I. – 1864. – 812 с.
10. Эмблемы и символы / Вступит. ст. и комм. А.Е. Махова. – М.: Интрада, 2000. – 368 с.
11. Державин Г.Р. Сочинения : в 9 т. : с объяснительными примеч. Я. Грота / Г.Р. Державин. – СПб.: Издательство Императорской Академии наук, 1864–1883. –Т. 2. Стихотворения. Часть II. – 1865. – 736 с.

#### **Анотація**

### **А. КИСТАНОВА. ОБРАЗ КАТЕРИНЫ II У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ Г. ДЕРЖАВИНА: ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ**

Стаття присвячена емблематичній складовій російської культури кінця XVIII століття, а саме свідомій інтенції Г. Державіна включити свої твори в риторичний контекст епохи, наділивши їх емблематичними віньетами. У статті розглядаються вірші, присвячені Катерині II, аналізуються співвідношення поетичних текстів та емблематичних малюнків, досліджується роль та функція емблем та специфіка їх художньої реалізації в поезії «співака Феліци».

**Ключові слова:** алегорія, малюнок, текст, емблема.

#### **Аннотация**

### **А. КИСТАНОВА. ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Г. ДЕРЖАВИНА: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ**

Статья посвящена эмблематической составляющей русской культуры конца XVIII века, а именно осознанной интенции Г. Державина включить свои произведения в риторический контекст эпохи, снабдив их эмблематическими виньетами. В статье рассматриваются стихотворения, посвященные Екатерине II, анализируется соотношение поэтических текстов и эмблематических рисунков, исследуется роль и функция эмблем и специфика их художественной реализации в поэзии «певца Фелицы».

**Ключевые слова:** аллегория, рисунок, текст, эмблема.

#### **Summary**

### **A. KISTANOVA. CATHERINE II IN G. DERZHAVIN'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS: VERBALIZATION AND VISUALIZATION**

The article is devoted to emblematic component of the Russian culture of 18th century, that is G. Derzhavin's conscious intention to include his works into rhetorical context of the epoch having supplied them with emblematic vignettes. The article focuses on the verses dedicated to Catherine II: correlation between poetic texts and emblematic pictures is analyzed; role and functions of emblems and specificity of their artistic realization in G. Derzhavin's poetry are investigated.

**Key words:** allegory, picture, text, emblem.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры имени профессора О. Мишукова Херсонского государственного университета*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА В КНИГЕ А. НАЙМАНА «СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ»**

Одной из задач А. Наймана в мемуарно-автобиографической книге «Славный конец бесславных поколений» является художественное исследование эпохи, освещение культурной общности, создание обобщенного портрета поколения. Именно в этом ключе рассматривает творчество А. Наймана М. Абашева. По мнению исследовательницы, для писателя «осуществление задачи персональной идентификации возможно только через идентификацию групповую, через то, что психологи называют «мы-идентичностью». Ему равно необходимо осмыслить как себя в поколении, так и поколение – в истории литературы» [1, с. 135]. А. Найман нацелен на своего рода его «оправдание» своего поколения, на художественное исследование того, благодаря чему поколение, родившееся «бесславным», затем должно получить признание и утвердить себя в культурном процессе. Эта задача является мемуарной по своей природе, что подтверждает высказывание виднейшего исследователя мемуаристики А. Тартаковского: «Мотивы мемуаротворчества в целом весьма разнообразны, но исторически изменчивы и в разные эпохи далеко не одинаковы. Их диапазон колеблется от целей внутренне-интимных (потребность разобраться в прожитой жизни, извлечь из нее уроки в назидание детям и близким, укрепить преемственность семейных традиций и т.п.) до вызванных жизнетрепещущими общественными интересами, когда мемуары пишутся ради сведения счетов с былыми политическими противниками, самооправдания в глазах современников, утверждения мемуаристом своей роли в событиях прошлого и т.д.» [7, с. 23]. Решение этих задач именно в мемуарах приобретает в восприятии читателя особую убедительность благодаря документальной составляющей жанра, его фактографичности и установки на достоверность, а возможность художественных обобщений связывается с авторской интерпретацией документального материала, с реализацией (по Л. Гинзбург) особого мемуарного мышления – от частного и конкретного к обобщению [3].

Важным аспектом в изучении культурной специфики эпохи является социокультурный. Художественному исследованию подвергается определенный срез общества – творческая интеллигенция вне зависимости от профессии (описаны писатели, актеры, режиссеры, художники). Назовем те срезы социокультурного художественного исследования, которые актуализированы в произведении. Доминирующее положение занимает изучение субкультуры творческой интеллигенции, причем той ее части, которая была близка андеграунду и диссидентству, но не только. Далее, в «Славном конце бесславных поколений» пунктирно, но все же описано функционирование литературы как социального института (работа издательств). Посредством описания переводческой деятельности затрагивается проблема национальной специфики литературы и возможного их диалога, «понимания» либо «непонимания» друг друга. Наконец, отдельно и последовательно изучается проблема существования и соотношения «московской» и «ленинградской» художественных культур в их связи с социальным контекстом, ментальностью, традициями жителей определенного знакового места.

Главным, как мы уже отмечали, становится изучение субкультуры творческой интеллигенции. Субкультура, в понимании современных исследователей, это «общность именно картин мира, своеобразный «сгусток» норм, идей, ценностей и идеалов в общем поле культуры, к которому, как к магниту, притягиваются и отдельные личности, и целые группы, разделяющие эти ценности» [2, с. 88]. В самой же картине мира, формируемой субкультурой, реализуются общие нормы, возникает образец – образ человека, достойного подражания, складывается ретроспективно-ценностная ориентация (воспоминания, картины прошлого) и своя мифология.

Все эти параметры соблюдаются А. Найманом при создании собственной версии субкультуры интеллигенции 60-70-х годов. В качестве позитивного ориентира выступает наиболее авторитетная в кругу близких автору поэтов (И. Бродского, Д. Бобышева, Е. Рейна) Анна Ахматова. Взаимоотношения кумира и молодых поэтов (впоследствии получивших знаковое прозвище «ахматовских сирот»), ревнивому описанию большей или меньшей близости с великой поэтессой и даже ссор на этой почве посвящены многие страницы воспоминаний А. Наймана, особенно показателен рассказ о соперничестве между А. Найманом и И. Бродским в литературном портрете И. Бродского, обсуждение смысла и статуса понятия «любимый ученик».

Роль ретроспективно-ценностных ориентиров играет вся поэзия Серебряного века, а также мифология и стиль поведения литераторов того времени. В «Славном конце бесславных поколений» тщательно отбирается и соответствующим образом интерпретируется материал, подтверждающий близость творцов той эпохи и поэтической молодежи описываемого круга. Причем акцентируется даже внешнее сходство. Так, А. Найман неоднократно подчеркивает, что его фотографии обнаруживали признаваемое всеми, даже А. Ахматовой и иностранными студентами, сходство с поэтами Серебряного века.

Наиболее подробно в произведении описаны «общие нормы», то есть стиль поведения, обычаи, установившиеся в кругу творческой интеллигенции. Показателен подбор материала. Автор неоднократно и подробно описывает то, что называют жизнью богемы. С какой целью отобраны именно такие эпизоды не объясняется. Но смеем предположить, что этот выбор направлен на акцентирование раскованности творческой личности в противовес регламентированному существованию общества времен «застоя», что он является воплощением идеи свободы творческой личности, имеет отношение как к характеристике типа творческого поведения вообще, так и к позиционированию протестного поведения поколения, сформировавшегося в либеральные времена «оттепели» и затем зажатого запретами и давлением эпохи «застоя». Описание богемной жизни вполне соответствует и общему авантюристскому, неморализаторскому (автор обещает «заткнуть фонтан морализирования» [6, с. 123]) тону повествования. В качестве яркого примера приведем главу «Москвичи в Ленинграде и ленинградцы в Москве», кульминацией которой становится описание пирушки авторов журнала «Юность» (уже давно не юных, но прославленных и легко узнаваемых новичком – автобиографическим героем). Завершается вечеринка совершенно абсурдно с точки зрения простой логики, но показательно с позиций норм богемной субкультуры. В разгар пьяного веселья в компании появляется новая напросившаяся гостья – это соблазненная шумом соседка, мать с младенцем. «Появление младенца приводит всех в какое-то неистовство, все, даже самые немощные, задвигались, вскочили, кинулись к маме, протягивая руки. Давай расчищать середину стола, крайние бутылки давай грохаться на пол. И вот младенец уложен в центре, между стекол, окурков, огрызков, шевелит ручками-ножками, и над ним наклоняются, колеблясь, носы, клыки, клоки волос, слюнявые рты. Ну Босх» [6, с. 115].

Знаменательно, что в интерпретации отсутствует морализаторское осуждение, скорее, акцентируется зрелищность происходящего и, при всей его экзотичности, типичность. Именно типичность призван подтвердить набор одноплановых эпизодов, отражающих богемные нравы. Они соединены различными рассуждениями, например, о странностях творческого по-



ведения (описание эпизодов полунического дачного отдыха молодых поэтов, «беззаботной актерской праздничности» труппы «Современника», ярких представлений, устраиваемых для себя захмелевшим Олегом Ефремовым и др.), о разных манерах и смысловых оттенках богемной жизни Москвы и Ленинграда («Нет, не сравниться нашему ленинградскому доморощенному безобразию со столичным. Могут быть и у нас всплески разнузданности, и мы не чужды культуре свинства, скажем, приходишь к приятелю на день рождения, звонишь в дверь, и он тебе открывает – в строгого покроя, в жилете, застегнутом на все пуговицы, в галстук той же расцветки, что и платочек из верхнего кармашка пиджака, но при этом в трусах и босой. Вроде бы разгул налицо, но проглядывается в нем какая-то мысль, преднамеренность, картинность. И какой-то всегда подтекст есть у такой ленинградской пьянки, и надрыв, никак до конца не уясняемый. А вот так чтобы от души, не ради свинства, а вследствие – за этим надо ехать в Москву» [6, с. 115]).

Отбор именно таких эпизодов объясняется повествователем своеобразно: тем, что такое было на самом деле, что это типично, и, наконец, писать о богемной жизни позволяет избранная им свободная жанровая форма («мы ведь не трактат сочиняет, не анализ проводим» [6, с. 115]). Интересует же, скорее всего, трудноопределимый «подтекст», «мысль», таящаяся в своеобразном, порой вызывающем поведении и нравах творческой богемы, разгадка смыслов подобного рода «перформансов». На это автор намекает, подсказывая читателю не обвинять его в «низком строе мыслей». Видимо, параллельно с изучением нравов интеллигентской субкультуры ставится задача «раскрепощения» жанра мемуаров, разрушение традиции писать чинно и лишь о приличном, позитивном. Об этом свидетельствует заявление повествователя, как бы предугадывающего негативную реакцию критика-ханжи. Заявляется о том, что можно было бы «перебить описание пьянки» (то есть низкое) рассказом о домашнем обеде с А. Солженицыным в доме у Чуковских или иными вполне пристойными эпизодами, скажем, беседой Давида Самойлова с юными ленинградцами Д. Бобышевым, Е. Рейном, И. Бродским, А. Найманом, в которой молодежь назвали впервые «школой». Однако, автор этих «перебивок» не делает и не уравнивает «сомнительный» мемуарный материал более традиционным, поскольку понимает важность первого: «про ребенка на столе», как заявляет повествователь, позабавнее, «на чуть-чуть, поинтереснее», даже пообщееинтереснее», чем про личное мнение поэта о литературе» (курсив А. Наймана). Автор моделирует понимающего читателя, который должен быть «не архивен юноша» [6, с. 116], а вполне раскрепощенный, человек, сам пытающийся разгадать «подтекст» нравов, манеры общения и поведения творческой интеллигенции. Заявления повествователя можно считать провокационными, поскольку в общей концепции книги «богемное» уравнивается высоким. Автор разграничивает «бытовое», «низкое» и высокое, он легко прощает творческой интеллигенции особенности повседневного, пусть даже очень экстравагантного поведения, но не прощает манипулирования со святым, со словом, то есть предательство высоких целей искусства. Об этом свидетельствует отбор эпизодов, например, повествование о том, что Ахматова и сам Найман часто прощали Бродскому различные «бытовые» грехи («коварство», сплети, гордыню, эгоизм и др.), поскольку ценили в нем великого и честного поэта. Точно так же Мария Петровых прощает «личное» Арсению Тарковскому, ценя в нем преданного своему делу поэта. Эта же мысль кроется и в интерпретации эпизода «бегства» (ночью, пешком, из загородного дома) И. Бродского и А. Наймана из компании писателей-приспособленцев. Обратим внимание, в каких именно случаях встречается столь часто отрицаемое автором «морализаторство». Это именно те эпизоды, в которых повествуется о попрании слова. В качестве примера приведем эпизод, в котором изображается торговля, произошедшая на дружеской встрече писателей (то есть «высоком» событии). Сторонами торга выступают: видный писатель, мэтр, в качестве заказчика и молодой бойкий литератор Лека Ипатьев в качестве возможного исполнителя, который за деньги должен написать под именем

нанявшей его знаменитости проходной сценарий. Обсуждение сделки воспринимается обеими сторонами как совершенно обыденное, часто повторяющееся событие из области «творческой индустрии». Описание циничного торга будит у повествователя по контрасту ассоциации с прекрасным, с истинным служением искусству, вспоминаются «Белая грива», «Красный шар» Ламрориса, «Аталанта» Виго, «Дорога» Феллини, произведения Годара и Алена Рене. Возникают авторские комментарии к словам князя Валконского из «Униженных и оскорбленных» о том, что литература – дело грязное, и эти слова опровергаются ссылками на высокие идеалы. Наконец, следуют рассуждения, которые сам же автор характеризует как «последний исповедальный взрыд» и «фонтан морализаторства» [6, с. 123]. Знаменательно, что в них профессиональная коммерческая сделка литераторов ставится в ряд смертных грехов и преступлений, особо осуждается ее публичность (во все времена «рабы» трудились втайне), что, видимо, связано с неприятием автором коммерциализации искусства и приравнено к торговле в храме («Что-то было недопустимое, невозможное, развратное в том, что переговоры с Лекой Ипатьевым какими бы шутками их не сдабривать, велись напоказ. Убивать, блудить и воровать нельзя не потому, что Моисей, со слов Бога, написал так на каменных досках, а потому что, делая так, ты открываешь то, проникаешь в то, что по определению от тебя и от всех закрыто: капсулу чужого духа, чужого тела, чужого дома» [6, с. 122]). Безусловно, этот эпизод имеет и идеологическое наполнение, поскольку характеризует «застойные» явления в жизни литературы и функционировании ее институтов.

К художественному исследованию субкультуры относится и характеристика «мифологии», создаваемой в данной среде. Собственно, мифологизирующие и демифологизирующие тенденции в воспоминаниях А. Наймана сливаются. С одной стороны, автор стремится разрушить ложные мифы, мешающие созданию истинной картины литературной жизни 1960-1970-х годов. Так, например, автор протестует против «максимального упрощения» судьбы И. Бродского, «сведения ее к схематичной легенде» [6, с. 213]. Сущность ее в том, что на живую биографию достаточно противоречивого поэта и человека И. Бродского накладывается (в понимании А. Наймана) архетип пушкинской судьбы, отражающий национальное представление о поэте вообще. То есть разрушается миф «Бродский – это Пушкин сегодня». К таким же разоблачаемым мифам относятся многочисленные истории о «последней любви» А. Ахматовой, а также многочисленные легенды об особой приближенности к гениальной поэтессе. Сохраняются в неприкосновенности легенды об, условно говоря, магических предметах, например, о галстук Б. Пастернака, якобы переданном И. Бродскому и бывшему на нем в момент церемонии вручения Нобелевской премии.

Творятся и собственные мифы. Например, в основе воспоминаний о «К.С.» лежит традиционный архетип праведника, бросившего мирские дела (поэзию) и ушедшего от мира (в данном случае живущего в миру, но как религиозный человек, отрешившийся от общества и соблазнов).

Присутствуют в произведении и мифологические оппозиции, структурирующие художественную картину мира и, соответственно, авторскую концепцию поколения. К оппозициям относятся «Запад» и «Восток». Культурным Западом оказывается Прибалтика («наш Запад») и даже сама европейская Россия, культурным Востоком – среднеазиатские республики (посещаемые героем в качестве литератора, переводчика), Восток он трактуется как коварный, почти непостижимый для человека иной культуры. К оппозициям относятся также «Ленинград» и «Москва», Ленинград оценивается как «свое», Москва – как культурное «чужое», диалог между этими полюсами часто бывает курьезным, высвечивает особенности сторон, остраивает их культурные традиции и не приводит к стиранию границ. В авторском мифе о поколении в центре картины мира оказывается Ленинград, «ленинградская» школа, ассоциирующаяся именно с этим городом и его культурой традицией (воплощенной в фигуре А. Ахматовой). Вершиной

же этого мира (или, как определяет повествователь, «фундаментом и одновременно шпилем все конструкции» книги) логично становится Иосиф Бродский и, разумеется, автор, претендующий на истинное понимание этой масштабной фигуры и всего поколения в целом.

Таким образом, А. Найман, изучая субкультуру творческой интеллигенции, создает собственную версию интеллигенции 60-70-х годов, где роль ретроспективно-ценностных ориентиров играет поэзия Серебряного века, а также мифология и стиль поведения литераторов того времени. Автор подробно описывает образ жизни, обычаи, установившиеся в кругу творческой интеллигенции, другими словами, жизнь богемы. В его интерпретации отсутствует морализаторское осуждение, скорее, акцентируется зрелищность происходящего и его типичность. Частная жизнь и литературный быт становятся ракурсами исследования культурной атмосферы и важным аспектом в автоинтерпретации и литературных портретах отдельных лиц и поколения в целом.

#### **Литература:**

1. Абашева М.П. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности / Абашева М.П. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
2. Введение в социологию искусства / [Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А.]. – СПб.: Алетейя, 2001. – 344 с.
3. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Гинзбург. – М.: Интрада, 1999. – 411 с.
4. Гусева Е.А. Мелодии и ритмы уходящего времени в автобиографической беллетристике (А. Найман «Славный конец бесславных поколений») / Гусева Е.А. // Література в контексті культури: зб. наук. праць. – Вип. 14. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2004. – С. 237–243.
5. Любимов М. О романах А. Наймана / Любимов М. // Ex libris НГ. – 2004. – 25 марта. – С. 4.
6. Найман А. Славный конец бесславных поколений / Найман А. – М.: Вагриус, 1998 – 576 с.
7. Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. / Тартаковский А.Г. – М.: Наука, 1991. – 288 с.

#### **Анотація**

#### **О. КЛИМЧУК. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ У КНИЗІ А. НАЙМАНА «СЛАВНИЙ КІНЕЦЬ БЕЗСЛАВНИХ ПОКОЛІНЬ»**

У статті розглядається художня інтерпретація культурної специфіки епохи 1970-х рр. у книзі А. Наймана «Славний кінець безславних поколінь». Художньому дослідженню піддається певний зріз суспільства – творча інтелігенція незалежно від професії: письменники, актори, режисери, художники. У статті послідовно розкриваються завдання А. Наймана: вивчення субкультури творчої інтелігенції, функціонування літератури як соціального інституту (робота видавництва), розкриття проблеми існування та співвідношення «московської» і «ленінградської» художніх культур в їх зв'язку з соціальним контекстом, ментальністю, традиціями.

**Ключові слова:** художнє дослідження, соціокультурний контекст, творча інтелігенція, культурна цілісність, портрет покоління, субкультура.

**Аннотация**

**О. КЛИМЧУК. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА В КНИГЕ А. НАЙМАНА  
«СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ»**

В статье рассматривается художественная интерпретация культурной специфики эпохи 1970-х гг. в книге А. Наймана «Славный конец бесславных поколений». Художественному исследованию подвергается определенный срез общества – творческая интеллигенция вне зависимости от профессии: писатели, актеры, режиссеры, художники. В статье последовательно раскрываются задачи А. Наймана: изучение субкультуры творческой интеллигенции, функционирование литературы как социального института (работа издательств), рассмотрение проблемы существования и соотношения «московской» и «ленинградской» художественных культур в их связи с социальным контекстом, ментальностью, традициями.

**Ключевые слова:** художественное исследование, социокультурный контекст, творческая интеллигенция, культурная целостность, портрет поколения, субкультура.

**Summary**

**O. KLIMCHUK. ARTISTIC INTERPRETATION  
OF THE SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT IN A. NAIMAN’S BOOK  
“THE GLORIOUS END OF THE INGLORIOUS GENERATION”**

The article deals with artistic interpretation of the cultural specificity of the 1970s where social and cultural aspect is important in A. Naiman’s book “The Glorious End of the Inglorious Generation”. The author carries out the artistic investigation of the definite section of the society – the creative intellectuals without reference to their professions: writers, actors, stage directors, artists. The article shows sequentially A. Naiman’s tasks: studying the creative intellectuals’ subculture, functioning of literature as a social institution (work of publishing houses), consideration of the problem of existence and correlation between Moscow’s and Leningrad’s artistic cultures in their connection with social context, mentality, traditions.

**Key words:** artistic investigation, social and cultural context, creative intellectuals, cultural integrity, portrait of generation, subculture.

**3. Теорія літератури**

**3. Теория литературы**

**3. Literary theory**

*ассистент кафедры  
документоведения и  
информационной деятельности  
Ивано-Франковского  
национального технического  
университета нефти и газа*

## **МАСКА ИМЕНИ В СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Исследования функционирования антропонимов в структуре художественного текста свидетельствуют, что особенности реализации номинативной и идентифицирующе-дифференцирующей функции собственных имен неоднородны. Мысль о семантической и функциональной негомогенности антропонимической системы в лингвистической науке не является новой, привлекая постоянное внимание ученых-ономастов (Ю.А. Карпенко, Е.С. Отин, В.М. Калинин, В.Н. Михайлов, Н.В. Мудрова, А.В. Суперанская). Полагаем, что в аспекте воплощенных (А. Гардинер), индивидуализированных (А.А. Белецкий), индивидуальных (А.В. Суперанская) ИС (имен собственных) необходимо рассматривать и такой разряд антропонимов, как имена-«маски» со стабильной семантикой. Информативная и функциональная значимость маскированных ИС в тексте произведения – отдельная проблема, исследование которой дополнит представления о значимости онимной лексики в пространстве художественного текста и в изучении его лингвистики.

Разумеется, что имена-«маски» денотативно соотнесены с вымышленными образами. В смысловом отношении такие поэтонимы вплетены в текстовую ткань и являются «инструментом» решения задач художественного свойства. На первый взгляд представляется, что они генетически восходят к «говорящим» именам, поскольку этот класс поэтонимов формируется в диахроническом аспекте, связанном с культурно-национальными стереотипами. Эта информация отражается в коннотациях, которые отображают отношения ассоциативно-образного основания с культурой. Однако, как свидетельствуют исследования древних европейских литератур, изначально действующими лицами художественных произведений были легендарные исторические идеализированные герои, названные историческими именами. Вымышленные герои, нареченные вымышленными именами (в том числе «говорящими»), встречаются крайне редко. В русской литературной традиции, например, как утверждает Д.С. Лихачев, вообще отсутствует «открыто вымышленный герой». Парадокс заключается в том, что, несмотря на историчность, «реальность» каждого имени героя, «в каждом из изображаемых исторических лиц авторы пытались воплотить идеалы эпохи <...>. Поэтому в образах Александра Невского или Меркурия Смоленского авторы изображали не столько те черты, которые были свойственны этим реальным лицам, сколько те именно качества, которые должны были бы у них быть как у представителей определенной социальной группы или определенной категории святых (святой-мученик, святой-воин, святой-аскет и т. д.)» [1, с. 107-126]. С появлением «бытовой личности» (в XVII в.), нового типа литературного героя – безвестного, непримечательного и узнаваемого (вспомним евегуман'а Дж. Джойса), безымянность действующего лица открыла возможности для широчайших обобщений.

Ученый подчеркивает, что с приходом в литературу действующих лиц низкого общественного положения «историческое» имя постепенно утрачивало свое «документальное» значение и воспринималось читателями как вымышленное. Поиски новой художественной образности, как свидетельствуют исследования Д.С. Лихачева, привели к созданию «вообра-

жаемого» героя литературы нового времени, с вымышленным именем и вымышленной биографией, но «реального» для читателя. Таким образом, историческое, конкретное имя героя было связано с абстрагирующими приемами выявления идеалов эпохи, тогда как безымянные герои оказываются тесно связанными с реальной жизнью своего времени. Появление таких безымянных героев, героев с вымышленным именем, обладавших «характером», индивидуальностью, «судьбой» («молодец», «бедный», «крестьянский сын», «девица», «купец», «честный дворянин», «ревнивый муж»), привело впоследствии, как представляется, к возникновению «говорящих» имен, которые прямо характеризовали персонажей или указывали на их морально-этические качества (например, Шеридан: *Backbite, Snake*; Байрон: *Showman, Rackrhyme*; Крылов: *Честон, Храброн*), психологические особенности (*Безмозгов, Пустолоб*), профессию (*Цифиркин*), поведение, внешность и т. д.

Изучение роли и значения «говорящих» имен имеет достаточно давние традиции. К сожалению, в современных лингвистических концепциях до сих пор не достаточно учитывается мысль Ю.Н. Тынянова, высказанная им еще в 1921 году. В работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» [4] ученый указывает на один из гоголевских приемов «живописания людей» – прием маски. Речь идет не только о внешних проявлениях «масочности», но и об ИС этих героев, которые ученый рассматривает как «словесные маски».

Ю.Н. Тынянов отмечает наличие в текстах Н.В. Гоголя пяти вариантов имен-«масок»: 1) раздвоенные имена (*Бобчинский, Добчинский*); 2) парные имена (*Иван Иванович, Фома Большой, Фома Меньшой*); 3) имена с инверсиями (*Кифа Мокиевич, Мокий Кифович*); 4) имена с фонетическими повторами, которые «закрепившись на звуке» (*Акакий Акакиевич*); 5) имена, созданные при помощи вещной метафоры (*Коробочка*) и более сложного приема – «закрепление несовпадающей по роду словесной маски, что дает гораздо более комический эффект. В фамилиях этих важна их формальная сторона» (*Земляника, Яичница*) [4, с. 203]. Гоголевские ИС «суть маски, резко определённые, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий» <...>. Маски могут быть и недвижимыми, «заплывшими» – *Плюшкин, Манилов, Собакевич*; могут обнаруживаться и в жестах – *Чичиков*» [4, с. 204].

Исследование «масочной» антропонимии Гоголя продолжил В. Набоков, дополнив наблюдения Ю.Н. Тынянова. Писатель подчеркивает, что фамилии, изобретаемые автором, «в сущности клички, которые мы нечаянно застаем в тот самый миг, когда они превращаются в фамилии...» [2, с. 60]. Сквозник-Дмухановский, Хлопов, Манилов, Собакевич и т. д. Есть у Гоголя и имена-гибриды, которыми маркируются «бесформенные или еще не сформировавшиеся люди», «эти эфирные создания потоком низвергаются на страницы», напоминая «интонацию и стилистику джойсовского «Улисса»...». Вероятно, появление имени Джойса в этом гоголевском контексте неслучайно.

Известно, что языкотворчество ирландского писателя ознаменовалось созданием нового экспериментального языка, в том числе и в области ономастики. Для джойсовской антропонимии значима имплицитная семантика поэтонимов, которая является существенным элементом поэтики писателя, его идиостиля. Мы уже отмечали, что понимание текстов Джойса требует особого отношения к его антропонимике, необходимость «ключей», позволяющих декодировать «утаенные» имена в произведениях писателя [7, 8], тем более, что одни и те же героини-персонажи выступают под разными именами. Так, в своей последней книге «Поминки по Финнегану» Дж. Джойс нарекает своих героев различными «вариантами» имен, в том числе аббревиатурами и цифрами. К примеру, полное, нетрансформированное имя главной героини – Анна Ливия Плюрабель (*Anna Livia Plurabelle*) – встречается единожды [6, с. 215]. В основном она именуется как *Anna, Anne, Ann, An, Nann, Nancy, Livia, Livy, Liv, Lif, Liffey, Life, ALP, Alp, Apple, Lamp* и даже под «именем» 566 (половина 1132 – одно из «имен» Финнегана).

Использование своеобразных «утаенных» имен, которые, полагаем, можно рассматривать как имена-«маски», характерно в большей степени для литературы XIX – начала XX века. Скрытые имена активно используются Пушкиным, Гоголем, Чеховым. У Пушкина встречаются герои «барон W», «княгиня Г.», «генерал Р.», «г-н А.», «Б\*\*» [3, т. 5, с. 400, 396, 397 388, 399]. Героини «Пиковой дамы» названы А.С. Пушкиным «княжна Полина \*\*\*», «Графиня \*\*\*». Прием утаенного имени использует и А.П. Чехов. К примеру: «Это N.N., известный тульский шулер, привлечённый к суду по делу Y-го банка» [5, т. 4, с. 388]; «Лёля NN, хорошенькая двадцатилетняя блондинка...» [5, т. 2, с. 350].

Буквы «Б», «А», «Р» не являются ни словом, ни лексемой, поскольку не обладают самостоятельным лексическим значением. Знак «\*\*\*» нельзя назвать даже буквой. Однако если попытаться убрать эти «не слова» и «не лексемы» из художественного текста, то он потеряет всю свою игровую сложность. Персонажи, лишившись указания на «утаенное» имя, обезличатся, потеряют свою индивидуальность. А ведь герои Гоголя, Пушкина, Чехова, Набокова, Джойса претендуют на имя, то есть на индивидуальность, неповторимость. Одновременно знаки «Б.» и «\*\*\*», играя роль мнимого имени, создают установку на возможную тайну, на нечто такое, что заставляет повествователя засекретить подлинные имена. Безымянность и претензия на имя, интрига и, шире, атмосфера провинциальной жизни – все это было бы невозможно без имен-«масок» «Б.» и «\*\*\*». Находясь в коммуникативной позиции условного, утаенного имени, маскированное имя актуализирует смысловую интригу. Подобные смысловые особенности характерны и для литературных псевдонимов, которые мы также рассматриваем как имя-«маску». Такое имя провоцирует вопрос: «Кто ты?» Не случайно в русской литературе встречаются своеобразные антропонимы-«ответы», использовавшиеся в практике изобретения творческих литературных имен: «Не скажусь» (П.Д. Боборыкин), «Угадай» (В.А. Скрипицын).

Маскированные поэтонимы представляют собой разнообразные варианты именования. Наиболее распространенными, как представляется, являются следующие.

1. Контрфакция – приписывание текста «другому» автору. Полагаем, что в этом случае как имя-маску можно рассматривать псевдонимы авторов художественных произведений. Эти имена являются продуктами индивидуального имятворчества, сочиняются самими носителями языка, демонстрирующими собственную изобретательность: Барон Брамбеус (О.И. Сенковский). Майор Бурбонов (Д.Д. Минаев), Марко Вовчок (М.А. Маркович), Козьма Прутков (коллективный псевдоним А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых). Такое имя обозначает творческую личность, является знаком авторства, средством выделения одного из многих, является вербальным знаком творческой индивидуальности, уникальности.

2. Именованье фиктивных нарраторов, от имени которых ведется повествование (Белкин, Рудый Панько). Позиция фиктивного повествователя, автора под «маской» актуализирует феномен игрового поведения, является попыткой выйти из мира привычного существования, поиграть в иную судьбу или представить себя частью другого мира.

3. «Масочные» имена персонажей, связанные с определенной художественной культурной традицией, имеющие глубокие архаические истоки и ставшие символическим языковым знаком. Например, имена-«маски», равняющиеся персонажам: в русской народной культуре – Петрушка, во французской низовой культуре и комедии дель арте – Арлекин, Пьеро, Пульчинелла. Эти маски, оформившиеся на основе традиций народного театра, представляют собой зрелище карнавального типа, нашедшие свое отражение в «культурной памяти» последующих эпох. Имя-маска, получившее стабильную семантику, обозначает маски персонажей с четко выраженными функциями.

4. Имена-«маски» персонажей, связанные с конкретным художественным замыслом, функционирующие в двух вариантах маскирования. Во-первых, как свернутые характеристики



героев-персонажей: Коробочка, Собакевич, Скотинин. Во-вторых, как «заместители» официального имени. Так, например, в известной книге В.П. Катаева «Алмазный мой венец», героями являются поэты и писатели 20-30-х годов XX века, с которыми судьба свела автора, каждый персонаж назван зашифрованным именем, именем-«маской»: Птицелов (Э. Багрицкий), Командор (В. Маяковский), Королевич (С. Есенин), Синеглазый (М. Булгаков), Щелкунчик (О. Мандельштам), Ключик (Ю. Олеша). Прием маскирования позволяет автору расширить границы личной свободы, перейти на более независимый тип отношений с читателем и теми героями, которые скрыты под маской имени. В этом случае имя-«маска» обретает свойства знака для личного права на собственное мнение о герое.

Книга Катаева рассчитана на внимательного, хорошо образованного читателя, который способен «дешифровать» имена известных писателей по предоставленным автором цитатам, названиям произведений, фактам биографии героев книги.

Итак, имя-«маска», обладая «эффектом языкового воздействия» (Е.Г. Фоменко), представляет собой уникальную, значимую ономастическую единицу. Маскированные ИС – это сложные языковые знаки, аккумулирующие культурную информацию, функционирующие как свернутые диахронические национально-культурные макротексты, хранящиеся в памяти коллектива. Осуществляя свое прямое назначение номинации героев, маскированные антропонимы при этом всегда выполняют функцию ключевых слов в произведении, поскольку всегда содержат определенный подтекст.

#### Литература:

1. Лихачев Д.С. От исторического имени литературного героя к вымышленному // Человек в литературе Древней Руси / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1970. – С. 107-126.
2. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков: Пер. с англ. Предисловие Ив. Толстого. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
3. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти т. / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит, 1975.
4. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к истории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. – М.: Наука, 1977. – С. 198–227.
5. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12-ти т. / А.П. Чехов. – М.: Худож. лит, 1955.
6. Joyce James. Finnegans Wake. – Suhrkamp. Germany, 1975. – 631p.
7. Шлапак И.М. Антропонимия Джойса в аспекте «открытого произведения» Умберто Эко / И.М. Шлапак // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XLVII. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2009. – С. 115-120.
8. Шлапак І.М. Ім'я в мовній картині світу Джеймса Джойса (на матеріалі книги «Finnegans Wake») / І.М. Шлапак // Східнословянська філологія: Збірник наукових праць. – Вип. 13. – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2008. – С. 185-191.

#### Анотація

### І. ШЛАПАК. МАСКА ІМЕНІ У ЗМІСТОВНО-СМИСЛОВОМУ ПРОСТОРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті розглядається явище імені-«маски» як художнього прийому із арсеналу художньої поетики. Імена-назви денотативно не співвіднесені з реальними людьми, а є специфічною трансформацією власних назв у просторі літературного тексту. Семантика маскованих антропонімів формує певний «горизонт очікування». Семантична двоплановість такої власної назви не тільки називає персонаж, характеризує його, але й моделює ономастичний простір художнього світу.

**Ключові слова:** антропонім, ім'я-«маска», семантика, художня поетика, ономастичний простір.

**Аннотация**

**И. ШЛАПАК. МАСКА ИМЕНИ В СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

В статье рассматривается явление имени-«маски» как художественного приема из арсенала художественной поэтики. Имена-маски денотативно не соотносены с реальными людьми, а представляют собой специфические трансформации собственных имен в пространстве литературного текста. Семантика маскированных антропонимов формирует определенный «горизонт ожидания». Обладая семантической двуплановостью, такое имя собственное не только называет персонаж, характеризует его, но и моделирует ономастическое пространство художественного мира.

**Ключевые слова:** антропоним, имя-«маска», семантика, художественная поэтика, ономастическое пространство.

**Summary**

**I. SHLAPAK. NAME'S MASK IN CONTENT-SEMANTIC SPACE  
OF THE LITERARY TEXT**

The article deals with the phenomenon of name-„mask” as the artistic technique in the arsenal of artistic poetics. Names– masks are not denotatively correlated with real people, but present some specific transformations of personal names in the literary text. Semantics of „mask” anthroponyms creates a certain „horizon of expectation”. With a semantic equivocation this kind of names not only calls the character, describes it but creates an onomastic space of the artistic world.

**Key words:** anthroponyms, name-„mask”, semantics, artistic poetics, onomastic space.

доктор філологічних наук,  
професор, завідувач кафедри  
теорії і методики викладання  
гуманітарних дисциплін  
Херсонської академії  
неперервної освіти

## DISCOVERISM УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ (ДИСКУСІЙНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД РОМАНОМ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО)

У стратегічно всеохопному творі «Воля до влади», змонтованому з різних нотаток Ф. Ніцше й уперше опублікованому по смерті мислителя (1901), вербалізовано одну з його ключових, найзначущих макротез: «...Мовив би я: ні, саме фактів не існує, а лише *інтерпретації*» [4, с. 224]. Німецькому філософові вдалося передчути тенденцію кардинального посилення ваги інтерпретаційних акцентів, ракурсів і версій, що виявилася інтелектуальним атрибутом ХХ ст. і щільно опікає мисленнєвий розвиток ХХІ ст.

До числа найбільших і найзатребуваніших соціумних очікувань нині зараховуються ті, що несуть у собі, у своєму єстві ресурс інтерпретаційної новизни. Якщо макротезу Ф. Ніцше концептуально радикалізувати й довести до граничного завершення, то матимемо наступні формули-максими. Формула перша, так би мовити, прагматична: фактом нині є така його інтерпретація, що сприймається як сколки достеменної, живої реальності. Йї формула друга, умовно кажучи, теоретична: інтерпретацією є не будь-який погляд, а лише неординарний, оскільки тільки він живить, надихає, стимулює процес мислення і виступає головною його ознакою.

Макротеза Ф. Ніцше про абсолютність і всевладність інтерпретацій підкріплюється стислим коментарем, що має вигляд напівпояснення-напівдоповнення і суттєво розширює її (макротези) смислову територію: «Оскільки взагалі слово «пізнання» має смисл, світ можливо пізнати: але його може бути *потрактовано* й іншим чином, він не має якогонебудь одного смислу, проте незчисленні смисли» [4, с. 224]. Положення про «незчисленні смисли» глобального світу цілком актуально продовжується новочасною доктриною поліінтерпретаційності навколишнього простору. Множинність інтерпретацій передбачає і провокує потребу в оновленому, модернізованому потрактуванні реалій, що видавалися давно зрозумілими й раніше відкритими. Сучасний погляд на події, процеси, тенденції, явища і персоналії – особливо такі, що стосуються минувшини, має бути оснащений оптикою у стилі дискавері (Optics in the style of Discovery), що ретранслює та оприявнює інтелектуальну стратегію, яку варто окреслити й означити як дискаверизм.

Михайло Слабошпицький своїм романом «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» (К.: Ярославів Вал, 2012) заявив про розробку й інсталювання модернізованої інтерпретаційної оптики, що стосується часового пласту, ментальних колізій і помітних персоналій кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Його спроба розповісти під позатрадиційним кутом зору про життєво-психологічний простір навколо енігматичної персони М. Коцюбинського заслуговує всебічного вивчення насамперед крізь призму дискаверизму, що й зумовлює актуальність теми даної статті.

Мета дослідження – з'ясувати фактори, які визначають discoverism українського простору як інтелектуально-художню домінанту роману Михайла Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші».

Це роман-полімонолог, оскільки текст скомпоновано за принципом партитури монорозповідей, на кількість яких указує авторська ідентифікація жанру – *«біографія, оркестрована на дев'ять голосів»*. З-поміж персонажів лише двоє є суто умовними – це Біограф і Жінка, що забажала лишитися невідомою. Решта – реальні фігуранти українського літ-, політ- і літполітпроцесу: Володимир Самійленко, Михайло Могилянський, Володимир Леонтович, Євген Чикаленко, Сергій Єфремов, Володимир Винниченко і, безперечно, сам Михайло Коцюбинський.

Функцію фактичної зав'язки виконує класична любовна конфігурація, представлена персонами Михайла Коцюбинського, його дружини Віри Устимівни й Олександри Аплаксіної. Мономовці, що розмірковують над поведінкою учасників цього любовного трикутника, більш чи менш відверто сходяться на тому інтерпретаційному підсумку, що головна його дійова особа – сам письменник і що інакше з ним не могло й бути, іншого не могло й статися. Головне питання, яке вони формулюють, звучить у цілком життєво-філософському ракурсі: чому цей трикутник склався, оформився, уможливився, зреалізувався в почуттєвих фабулах Михайла Коцюбинського?

Одна з інтерпретаційних версій, висловлених у «голосі»-розділі, який я позначив би як *«Михайло Могилянський»-3*, має наступну семантику: *«Це пристрасне поривання чоловіка від збуднено-прісних стосунків туди, де є змога пережити прекрасний спалах свіжого почуття, сповненого невимовної ніжності і краси. Це – як своєрідне омолодження, гаряче збентеження крові. Еміграція в молодість»* [5, с. 258]. Таке пояснення є широким, універсальним і по-своєму доказовим: кохання досвідченого і сімейного письменника як протест проти тиранії побуту й дамоклового меча прожитих років. У «голосі» Могилянського доволі прозоро бринить пояснення нового кохання аргументом, ба навіть джокером загальнолюдського чинника.

Проте, думається, причини інтимного відчуження від дружини й постання закоханості в значно молодшу Шурочку Аплаксіну є сенс шукати передусім у більш особистісних вимірах – у потаємних психологічних файлах М. Коцюбинського. Його не просто вибаглива, а гіпервибаглива натура не приймала і не могла прийняти безваріантну статику життя, явлену невмолімою розміреністю і «розписаністю» існування. Його натурі праглося кожен день переживати як перший і ніколи не бачений, кожну дрібничку відчувати, пізнавати як окрему захоплюючу й самоцінну історію, кожну зустріч – особливо інтимну – переводити у розряд найпосутніших духовних знаків і символів. Його натура потребувала граничної насиченості різноманітними емоціями, густими почуттями, контрастними станами, одне слово, максимальної наповненості очевидним (зовнішнім) і прихованим (внутрішнім) життям. Причому насиченості-наповненості до краю, по вінця, до межі, а категорії пере-насиченості/-повненості життям для неї, схоже, не існувало. Це потверджується спогадами Могилянського, який підкреслював, що натурі Коцюбинського була властива *«невичерпна жадоба зміни вражень, повноти життя»*, що *«жадоба вражень, жадоба бачити, чути щось нове помічалася з кожної розмови з Михайлом Михайловичем»* [3, с. 84]. Інтимні взаємини з Шурочкою Аплаксіною стали для нього віднайденням того способу існування, що забезпечував і гарантував йому якнайтонше і якнайпроникливіше відчуття життєвого простору, віднайденням животворної та продуктивної інтенсивності буття. Проте інтимне життя відомого чоловіка є лише одним із субсюжетів «роману голосів» від Слабошпицького, і далеко не найпосутнішим. Головне в романі попереду – обсервація ознак і якостей, виразно прикметних поведінковому еству Михайла Коцюбинського.

У розділах-«голосах» виокремлюються його поведінкові особистісні властивості, що постали зі стосунків з оточенням і вкарбувалися у пам'яті сучасників. Чи не найперша з них – замкнутість, застібненість душі на всі гудзики, тяжіння до внутрішньої герметичності. У монологічному розділі *«Михайло Коцюбинський»-2* ця особливість його природи озвучена

такими словами: *«Я завжди остерігався випинати свою персону напоказ... Та й стільки всякого носиш у собі – подеколи безнадійно дріб'язкового, курйозного, комічного, зовсім приватного, – що аж страшнуvато уявити, як хтось раптом усе те дізнається»* [5, с. 52]. Так, залишилося чимало згадок і фіксацій того, що Коцюбинський практично завжди тримав відстань між собою і співрозмовником, знайомцем, приятелем, що він не підпускав іншу людину до обсервації свого внутрішнього «я», так би мовити, з близької відстані, проте романна думка-самохарактеристика «остерігався випинати свою персону напоказ» потребує уточнення.

Насправді Коцюбинський був зовсім не проти того, щоб «випинати свою персону напоказ». Тільки це стосувалося виключно його зовнішнього явлення. Можливо, чи то інтуїтивно, чи то свідомо він навіть був зацікавлений у тому, щоб привернути до себе увагу, зосередити її на своєму зовнішньому образі й тим самим відтінити зазвичай старанно приховувані внутрішні, психологічні тональності. Спостереження, що підтверджують полемічність положення про невивиставляння письменником «своєї персони напоказ», містяться в нарисі Миколи Чернявського «Червона лілея. Спогади про Михайла Коцюбинського», видрукуваному окремою книжкою в Херсоні 1920 року: *«Кожна художня індивідуальність – самотна. І Коцюбинський почував себе самотним. Та тільки він не любив самотности, тікав од неї.*

*У його була цілком жіноча вдача, і та вдача вимагала, щоб хтось оцінював її красу, ніс їй свою офіру. Найтяжчою мукою для такої вдачі буває, коли не помічають її краси, або свідомо ігнорують її. Коцюбинський завжди повинен був бути на людях. Щоб його бачили, щоб про його говорили, щоб він почував на собі чийсь очі, щоб чув своє ім'я в чужих вустах...»* [6, с. 8-9]. Демонстративна частина у його образі, очевидно, була зумовлена самою природою, самою психологічною суттю Коцюбинського. Соціумна присутність і, відповідно, гостра відчутність її для вразливої натури письменника були дуже важливими, ба навіть незамінними умовами його життєвого існування і творчого розвитку. А що соціум у його креативно-енігматичній персоні побачить, що прочитає, що, врешті, виявиться спроможним збагнути – це вже проблеми виключно його, соціуму, з яким Коцюбинський був зовсім не проти, щоб по-серйозному і різноаспектно пограти. Позаяк гра – зокрема гра «на/ при людях», поведінкова гра – також один із «каналів» продуктивного насичення й урізноманітнення життєвого існування.

Ще одне положення, яке постійно озвучується-інтерпретується в «голосах»-розділах книжки, стосується делікатності й тактовності Михайла Коцюбинського, що оприявнювалися в акцентованій коректності його соціумної поведінки. У розділі «Євген Чикаленко»-1 цей лейтмотив викладено у максимально ясному й однозначному формулюванні: *«У спілкуванні зі всіма він був незмінно доброзичливий і лагідний. Цього ніхто не заперечить»* [5, с. 125]. Звісно, для такого тлумачення образу митця знайдеться чимало документально підтверджених фактів. Урешті, його тактовність відзначена багатьма мемуаристами. Окремі епізоди виходу Коцюбинського за межі коректності, толерантності «голосами» роману переважно потрактовуються як непритаманні, ба, навіть, неприродні для особистості письменника. Усе це зумовило інтерпретаційну версію, за якою в романних «голосах» Михайло Коцюбинський постає персоною зваженої, витриманої і підкреслено коректної соціумної поведінки. Так, безумовно, загалом і було. Тільки, думається, для проникнення в психологічні потаємни письменника продуктивніше було б увагу зосередити не так на його вербальній поведінці, як на співвідношенні його внутрішнього емоційного інтер'єру та їх форм зовнішнього вираження. А тут, думається, постає проблема, над якою доцільно поміркувати ретельніше.

Безсумнівно, Коцюбинський жив напрочуд повнокровним і багатозвучним емоційним життям, у його чуттєвому естві нуртували найрізноманітніші тони й обертони – від лагідно-мінорних до пристрасно-патетичних, від епічно-медитативних до вибухово-нищівних, його настроєвий мелос не знав і не міг знати кордонів. Але «Коцюбинський усередині» й «Коцюбинський назовні» – це доволі контрастні іпостасі, сформовані його надзвичайно

тонким відчуттям людської природи, психології українського соціуму і законів міжособистісної комунікації. Притаманні йому вроджений такт, уміння розбиратися в людях, дар орієнтації в поведінкових і комунікативних ситуаціях спрямовував Коцюбинського на фільтрування власних емоцій і психологічних поривань, на формування і вироблення такої соціумної поведінки, яка б спиралася на засади пластичності й неконфліктності. Саме це слугувало підставою в «голосі»-розділі «Сергій Єфремов»-1 означувати, що письменник був *«завжди вельми обережний, мудрований у фразах, коли не хоче прямо сказати якусь не дуже приємну річ»* [5, с. 62-63]. Він свідомо, ба навіть концептуально прагнув не ускладнювати стосунки там, де цього можна було не робити, або ж не ускладнювати їх настільки, щоб потім із них не можна було більш-менш безболісно вивільнитися, виплутатися. Він прекрасно усвідомлював, що неконфліктність – особливо на тлі рельєфно строкатих і амбітно конфліктних українських характерів – етично виграшна й морально «прибуткова» (та й не тільки морально) поведінкова стратегія. Звідси й численні спогади сучасників про зовнішньо-явлену, зовнішньо-поведінкову елегантність, стильність, вишуканість, імпазантність, якими Коцюбинський неначе підкреслював свою дистанційованість від навколишнього поліконфліктного соціуму.

Формування зовнішньої іпостасі антиконфліктної особистості – важливий складник соціумної практики. Проте постійно тримати себе під контролем, безперервно виконувати функції цензора своїх власних вчинків у фізичному сенсі дуже непросто, подекуди неможливо, й тому в Коцюбинського час від часу траплялися виходи за межі прагматично комфортної поведінкової оболонки, що зафіксовано в окремих мемуарах. Один з таких спогадів належить Михайлу Могилянському. Описана ним конфліктна ситуація згадується в романі «Що записано в книгу життя...», проте наведу фрагмент саме спогаду, бо у першоджерелі міститься одна вкрай значуща деталь: *«Мова зайшла про Ф. Сологуба, і Михайло Михайлович чомусь з невластивою йому різкістю висловив свій негативний погляд на його творчість. Не все приймаючи в Сологубі, я заперечив оцінку Михайла Михайловича й високо поставив «Дрібного біса». Михайло Михайлович чомусь втратив звичайну свою рівновагу, в очах йому блимнув такий невластивий йому злий вогник роздратування, в голосі прозвучала легенька нота особистої ворожості, коли він послався для зміцнення своєї думки на думку Горького в бесіді з ним. Соромно, але, признаюсь, я відповів так само: злий вогник роздратування блимнув у очах, в голосі прозвучала легенька нотка особистої ворожості...»* [3, с. 82]. Непевна, якщо не розгублена форма «чомусь» – стосовно Коцюбинського – не тільки не випадково, а й абсолютно закономірно передуює вислову *«втратив звичайну свою рівновагу»*. Письменник майстерно проводив свою поведінкову партію і зумів переконати майже всіх своїх сучасників у безваріантній органічності своєї внутрішньої неконфліктності, уявлення про яку він сам і витворив, сформував. Передаючи романним голосом Михайла Могилянського цей факт зіткнення, Михайло Слабошпицький не додав одну промовисту деталь, один психологічний штрих, що міститься в тих же спогадах Могилянського. Після зіткнення *«Михайло Михайлович забалакав про щось інше, а через хвилину засоромив, звернувшись до мене з прибільшеною ласкавістю, в якій звучало прохання вибачити йому...»* [3, с. 82]. Коцюбинський відчув, що контроль за ситуацією, за власним соціумним образом було втрачено. Необхідно було якомога швидше поновити свій status quo неконфліктної особистості, що він і постарався зробити. Цей мікроконфлікт завершився цілком керованим і оперативним кроком – нейтралізацією і виправленням ситуації, що могла трохи зіпсувати послідовно сформований і акуратно підтримуваний імідж.

Поодинокий факт, як відомо, ще може не бути оприявленням тенденції. Тому наведу фрагмент спогадів Михайла Жука, в якому він розповів про один з візитів Коцюбинського, який зайшов до нього, щоб роздивитися його малюнки, і про психологічні відтінки діалогу, що стався між ними. У нарисовому спогаді «Погасле світло» М. Жук розповів про цей епізод із збереженням прямої мови письменника, оскільки саме вона посилює ефект достовірності,

створює ситуацію мемуарної точності, достеменності: *«Я одкриваю йому центр роботи своїх літніх вакацій, великий малюнок-акварель «Біле й чорне». Закінчено тільки правий і лівий бік акварелі, а сама середина ще не зроблена, і я пояснюю її словами. Він слухає й дивиться, дивиться не абияк, а почуваєш, що ціла його душа тут, що він переживає все і зв'язує у своїй уяві недокінчене з викінченим.*

*– Мене дратує ця чорна квітка, от тут, з правого боку ... – різко кидає Михайло Михайлович.*

*Мене наче уколів хто. Не його увага або незгода з комбінацією фарб, а саме його різкий, трохи грубий тон у голосі. Він миттю помічає це і поспішає викреслити грубе місце.*

*– Я, може, помиляюся, з мене поганий критик, і краще, коли ви мене не будете слухать»* [1, с. 193].

Маючи від природи, за словами Могілянського, «артистичну натуру», Коцюбинський яскраво демонстрував арт-соціумну поведінку, провідним постулатом якої було максимальне уникнення зовнішніх конфліктів і конфліктних ситуацій, майстерно замасковане під психологію органічної внутрішньої неконфліктності. Якщо ж такі «проколи» траплялися – а вони не могли не ставатися, – одразу докладалися зусилля до викреслювання «грубого місця» і підтримки назовні пропонованого, інстальованого образу власної позаконфліктності. Ця поведінка викликала доволі поверхове, «глянсове» і явно неадекватне уявлення про його реальну внутрішньо-емоційну суть і не тільки не була її оприявленням, а й не могла нею бути.

Достеменна фактура внутрішнього життя Михайла Коцюбинського – темпераментного, гострозорого, позбавленого солодкавого декору «для соціуму» й «соціумного вжитку» – прорвалася в його короткій, але разом із тим ледь не вибуховій рецензії «Філянський. Лірика», в якій письменник дав волю своєму критичному мисленню. Якщо не всю, то принаймні часткову. А нуртування такого мислення зазвичай не виставлялося на привселюдний огляд, це було недемонстративною частиною його насичено-напруженого «життя-не-для-соціуму». Компактна за формою, вона явила імпульсивно-стихийне багатство іронічних тональностей, що приховано буяли в психологічному естві Коцюбинського й нарешті ожили у загострених висловах-образах, дошкульних висловах-характеристиках на кшталт *«коли читач не боїться за своє здоров'я та за свіжість голови, нехай прочитає вірші на стор. ...»* [2, с. 336] або *«будемо мати надію, що в день останнього суду господь бог простить поетові його гріхи і не згадає його віршів»* [2, с. 335]. У рецензії прозвучало стільки життєтворного скепсису, органічної іронії, різкої дошкульності, живого критичного пафосу, скільки цього всього може бути в людини, в якій повнокровно буяє вся здорова – не дистильована і не тим паче не регульована – насиченість життєвих емоцій. Випадки виходу за межі артистично-пластичної соціумної поведінки, що «голосами» роману Михайла Слабошпицького потрактовуються як невластиві, нехарактерні для натури письменника, є якраз оприявленням симфонічності його природи, в якій виразно звучали найрізноманітніші душевні та настроєві композиції. Різниця між Коцюбинським-внутрішнім і Коцюбинським-зовнішнім дає підстави для припущення, що за своєю ментальною природою, за психологічною натурою він належав до категорії людей-геймерів і що грати – власними манерами, образом, поведінкою – для нього означало більш повноцінно реалізовуватися в житті.

У романі виокремлюється й потрактовується ще одна характерно стабільна властивість Коцюбинського – постійні скарги на службу в статистичному бюро. У розділі «Біограф»-3 відзначається, що Коцюбинський *«в листах до Михайла Могілянського, Євгена Чикаленка, Михайла Грушевського й Володимира Гнатюка може нарікати, що йому так погано пишеться, що служба забирає всі сили й що він не дуже вдоволений художнім рівнем того чи того твору»* [5, с. 104]. У розділі «Михайло Могілянський»-2 «службовий мотив» знову актуалізується і варіюється: *«У багатьох листах Михайло Михайлович нарікав на дві речі. Перша – немила серцю*

робота, яка висотує з нього всі сили й не лишає їх для літературної праці» [5, с. 209]. Для звучання такої спрямованості «голосів» є достатні фактологічні підстави. Навіть уважно спостережливий Михайло Жук, і той у своєму нарисі-спогаді занотував про Коцюбинського, що «він змучений роботою у статистичному бюро» [1, с. 191]. При цьому в романі Слабошпицького аналітично зауважується, що далеко не все, що Коцюбинський вимовляв і промовляв у своєму поліформатному спілкуванні, варто приймати на віру, що його репліки й фрази про важкість його земської служби виглядають своєрідним ритуалом і їх не слід сприймати буквально. У творі цілком аргументовано подається інша інтерпретація специфіки роботи письменника у статистичному бюро Чернігівського губернського земства й обґрунтовується, що вона була, м'яко кажучи, не вельми обтяжливою.

Проте у потрактуванні характеру служби Коцюбинського варто піти ще далі й мовити, що робота в статбюро для нього носила настільки вільний, гранично розкутий і – не побоююсь цього слова – не обов'язковий характер, наскільки це нині навіть важко уявити. Могилянський у своїх спогадах про Коцюбинського розповідав, що, «бувало, заходиш до нього, особливо влітку, до статистичного бюро й шпаціруєш з ним годину по старому парку, що був при будинку, в якому містилось бюро.

– Михайле Михайловичу, може, я вам заважаю? Може, маєте нехайну працю?

– Та ні, я б сказав, походімо з чверть години... – і за бесідою не помічаємо, як проходить і чверть, і половина, й три чверті години, й година...» [3, с. 81].

Розвиваючи інтерпретаційний погляд, що час від часу звучить у «голосах» роману, які вмотивовано ставлять під сумнів скарги Коцюбинського на важкість своєї служби, є достатні підстави мовити радикальніше: робота письменника у статистичному бюро чернігівського земства проходила в лояльних і комфортних умовах, а невдоволення нею – один із незамінних атрибутів його соціумно сценічної поведінки. Людина – це вистава, і вистава життєво пролонгована в часі. Зазвичай це, як мінімум, подвійна вистава: одна та, дія якої відбувається в надрах і нетрях людського ества, друга та, що свідомо розігрується на кону прискіпливого публічного огляду. В Коцюбинського була ще й третя вистава – та, постановка якої здійснювалася в його творах. І кожна з цих вистав була необхідною для повнокровності його життєіснування. Обсервуючи ставлення письменника до своєї служби в статбюро, варто не забувати й ту обставину, що сама його психологічна фактура увиразнювалася яскравою суперечністю – з одного боку, вона не могла існувати, дихати, реалізовуватися без соціумної уваги й соціумного чинника, з другого – в ній жив і потребував вивільнення ген «вільного художника», якому могла видаватися травматичною сама лише думка про необхідність хоча би періодичного виконання своїх службових, себто соціумних обов'язків.

З-поміж проблем, що інтенсивно інтерпретуються в романі Михайла Слабошпицького, виділяється «проблема сина». «Голоси» роману неодноразово вихоплюють з минулого персоналію Юрія Коцюбинського і намагаються поглянути на неї крізь призматику батькових цінностей. І згадують переважно період Юрієвої участі у воєнних подіях в Україні 1918–1920 років, причому в доволі емоційних тонах. Якщо експресивність «моноголосів» С. Єфремова і В. Леонтовича виглядає цілком умотивованою – вони говорять як свідки й фігуранти соціополітичних процесів тих часів, то підвищена емоційність Біографа, що усім своїм нарративом прагне утверджувати себе в амплуа уважного аналітика життєдіяльності Михайла Коцюбинського, сприймається як перенесення клейнодів публіцистичного нарративу в сферу суто дослідницьких підходів та інтересів. Публіцистично заангажоване питання, виражене «голосом» Біографа: «Чи опинився б при живому батькові Юрій Коцюбинський там, де він опинився? Чи став би він червоним командиром, який розстрілював сторожтерзаний Київ?» [5, с. 14], – фактично провисає в тексті роману. Воно звучить настільки емоційно, що нейтралізує об'єктивістську, інтерпретаційно неупереджену стилістику обсервації проблеми «цінності батька – доля сина».



Думається, сенс звернення до особистості Юрія Коцюбинського міг бути якраз у тому, щоб запропонувати нову й логічно вмотивовану версію того, як і чому він обрав радикальну модель свого життєвого самоздійснення, які мотиви привели його до вступу в РСДРП 1913 року, які обставини зумовлювали розвиток його адміністративно-політичної кар'єри від посади народного секретаря військових справ у структурі українського радянського уряду через дипломатичну діяльність у Австрії та Польщі, через посади голови Держплану, заступника голови Раднаркому УСРР до арешту і страти за участь в «українському троцькістському центрі». Думається також, що при розгляді піднесення й занепаду службово-керівної кар'єри Юрія Коцюбинського зовсім не зайве було б послуговуватися мисленнєвою максимом Бенедикта (Баруха) Спінози – *non ridere, non lugere, neque detestari sed intelligere* (не сміятися, не плакати, не ненавидіти, але розуміти), що б вивело «проблему сина» за межі експресивно-публіцистичного наративу й надало їй акцентованої інтелектуальності звучання.

Можливо, був би сенс зазирнути в особистісно-душевний простір Юрія Коцюбинського, зануритися в нюанси й особливості його психологічного єства. Можливо, замість зовнішньо-емоційних оцінок-характеристик та оцінок-присудів, що висловлюються «голосами» роману, був би сенс подати «зрізи» внутрішнього самовідчуття й саморозуміння Юрія. Не виключно, що до симфоніки «голосів», які звучать у романі і розвивають його фонічну партитуру, був би сенс додати й синівський «голос», показати його у зіставленні з батьковим «голосом» і батьковими цінностями. І це був би не тривіальний художній крок, і це була б чи не найоригінальніша архітектонічна фішка «голосової» оркестровки твору Михайла Слабошпицького.

У романі можна було б інсталиювати, обґрунтувати, розглянути й таке кардинальне питання: чи не містилися в генотипі Коцюбинських ті якості, що за психологічних, ментальних, соціополітичних реалій початку ХХ ст. урешті й зумовили соціумну поведінку та ціннісний вибір Юрія? Інакше кажучи, чи не була життєва модель Юрія закладена в життємисленні, життєповедінці його батьків і, відповідно, чи настільки вже непрохідна прірва між «долею сина – цінностями батька», як на цьому наполягають романні «голоси»? Такий проблемно-інтерпретаційний ракурс цілком уможлиблюється одним з передфінальних фрагментів, де наведено спогад Миколи Чернявського про ситуацію, яка вразила його під час зустрічі з Коцюбинським 1906 року, коли вони разом з Чернігова добиралися пароплавом до Києва: *«Пізно в-ночі ми зійшли в каюту й лягли на відпочинок. І тут, лежучи на ліжку, Коцюбинський повів розмову про одну знайому нам родину. Молодший член цієї дуже дружної родини, палка, екзальтірована дівчина, кинулась тоді в огонь революції, а доля звела її з людиною, що мала, очевидно, дуже примитивні погляди на кохання взагалі й на обов'язки мужчини до об'єкта свого кохання й наслідків його – з-окрема. Розбита морально, з зруйнованим здоров'ям, дівчина вернулась до батьків і ті берегли її тепер, як свою душу, дожидаючи нового пришестьця в світ боротьби й зради, туги й печалі...*

*Обоє ми близько знали цих людей. Знав я, що між Коцюбинським і батьком тієї родини тлів і жеврів давній затаєний антагонізм. Знав і основи того антагонізма, й тільки жалкував, що він єсть і неможно його знищити. Бо тут зустрівались два протилежні світогляди й характери»* [6, с. 28]. Чернявський зауважив, що *«Михайло Михайлович... видимо радів горю свого знайомого»* [6, с. 28] і що на цьому ґрунті між ними відбулося різке зіткнення. *«Більше ж ту ніч ми не сказали ні слова. На душі було важко й неприємно. На ранок Коцюбинський заспокоївся, але був сухий і коректний: у його в серці ще жевріло вороже темне чуття»* [6, с. 30].

Згадуючи, що *«тоді, на Десні, радів Коцюбинський лихові свого ближнього»* [6, с. 31], Микола Чернявський у нарисі, написаному в Херсоні й датованому 21 лютим 1918 року, невдовзі перейшов до долі сина, завершивши цей субсюжет сентенційно-пафосною інструментовкою: *«Не умудрило ще тоді його життя. Не боявся він, що й над ним, як над кожним, доля може виректи своє pollice verso. І коли він сам не попав під ніготь долі, як зайва й непотрібна літера,*

*то це тільки його щастя... А хто повів на Київ темних людей проливати кров братів своїх, руйнувати національну будівлю, до якої творчих рук докладав і Михайло Михайлович, як не син його Юрко?*

*Юрко, син славетного батька, на зразок Юрка Хмельницького...*

*Ах, це ж далеко гірше, ніж нещасне кохання чистої ідеалістично настроєної дівчини!»*  
[6, с. 32].

«Голоси» біографічно-психологічного роману розмірковують, безперечно, не лише над життєвою партитурою і багатоголоссям прози Михайла Коцюбинського. Кожен з них, за винятком хіба що «моноголосу» Біографа, розмірковує і про власні перипетії – житейські й не тільки. А розповідаючи про себе, «голоси» додають смислових штрихів, композиційних деталей та інтонаційних фарб до образу інших своїх сучасників, до ескізного, але від того не менш виразного зображення своєї доби. Фонікою «голосів» намічено й окреслено проблему, що претендує на статус суто/ одвічно/ безнадійно української, – це проблема гостроти, а нерідко й непримиренності стосунків між представниками національної меритократії (тут у значенні «інтелектуалітету»). У розділі «Володимир Леонтович»-2 озвучується думка про те, що категорія особистого, амбітно особистого в українській ментальності зазвичай виявлялася сильнішою, точніше, діяльнішою за категорію загального, загальносоціумного й що від цього передовсім потерпала справа, на яку елементарно не вистачало життєвого й історичного часу: *«Як це завжди в нас, українців, буває, стільки сил тратимо на з'ясування стосунків та залагодження конфліктів, що вже мало їх залишається для роботи»* [5, с. 286]. «Голоси» роману відтворюють, здається, нескінченну конфігурацію міжособистісних протистоянь та ускладнень, у якій Грінченко демонстративно конфліктував із Грушевським, Чикаленко мав не менш глибокі зіткнення з Грінченком, Петлюра системно критикував Винниченка, Винниченко вів ледь не війну з Єфремовим, Чикаленко й Винниченко з постійною періодичністю різко полемізували одне з одним, Леонтович критично оцінював персоналію і творчість Винниченка, а Винниченко не надто прихильно ставився до Коцюбинського. *«Одне слово, внутрішня війна (часто без будь-яких правил) чи не усіх із усіма»,* – як стисло підсумовано в розділі «Євген Чикаленко»-1 [5, с. 150].

Якщо ж до цього долучити спостереження й висловлювання узагальнюючого ґатунку на кшталт тих, що уведені в «голосові» розділи-партії «Володимир Винниченко»-2 і «Михайло Коцюбинський»-3 – а це, відповідно: *«Все на світі можу уявити, але не можу уявити, щоб українці раптом обклалися книжками й почали там шукати всі премудрості. Набагато легше уявляється, як вони натхненно пліткують та поїдають один одного. Якщо нас самих послухати, то ми такі патріотичні і такі едуковані, що рівних нам немає у всьому світі, а насправді все виглядає якраз навпаки»* [5, с. 220] та *«Вельми не люблять у нас тих, хто щось робить і хто якогось успіху в роботі досягає. Більших ворогів нам, аніж ми самі, немає... Колись хтось дослідить, скількох українців утопили українці, заоблікує жертви української жаби, скаже про місце й значення в нашій історії такого фактора, як заздрість – чи не першого нашого почуття. Чи, може, не тільки нашого?»* [5, с. 242-243], – то стає очевидним, що своїм романом Михайло Слабошпицький виокремив і розпочав інтерпретаційне студювання такого делікатного й стратегічно гостроактуального аспекту, як деструктивні складники і проблемні зони української ментальності. У «голосах» роману живе відчуття того, що маркування й розгляд цих складників, зон має безсумнівну прагматичну мету – мінімізацію їхніх впливів у процесі паністоричного самоутвердження нації, розуміння того, що не говорити про них означає гранично уповільнювати, а то й унеможливлювати достеменний розвиток українського суспільства, що коли деконструктивне явище назване, вичленоване, то воно втрачає свою максимальну поширеність і дієспроможність.

Discoverism не є «переоцінкою всіх цінностей», як було інстальовано формулами, афоризмами й текстовими сегментами стратегічно радикальної «Волі до влади», де майже

тотальна критика форм, стадій, фундаментальних категорій інтелектуальної цивілізації (християнської свідомісної і буттєвої моделі, інертності європейського протестантизму, ключових положень Канта, Шопенгауера, Дарвіна, Конта, інституту моралі як протиприродної умовності, традиційного контенту понять «форма», «ідея», «мета», одне слово, «нашої нездорової Європи» [4, с. 74] незмінно переходить у їхнє масштабне заперечення, в якому вся минула історія людства фактично виголошується пропедевтичним етапом-кроком до справжньої, достеменною історії, що лише повинна нарешті зреалізуватися. Discoverism є науково-філософською практикою з максимальною увагою до минулого – проте без його культивування й абсолютизації. Discoverism не заперечує і тим паче не відкидає минуле, він вибирає, всотує, «перетравлює» його – проте це таке вибирання минулого, що модернізує, осучаснює його, оскільки минуле ніколи не проходить повністю, а різними своїми гранями живе в наступних процесах, явищах і поколіннях. Discoverism відкриває минувшину, історію для цієї самої історії, відкриває новими інтерпретаціями, іншою трактувальною оптикою, новочасними поглядами й тлумаченнями. Discoverism є не лише новим, наступним, черговим відкриттям, здавалося б, безваріантно знайомих персоналій і неодноразово прочитаних реалій минулого, але й концептуальним переформатуванням сучасності та моделюванням вірогідних, імовірних, гіпотетично можливих ейдосів майбутнього. Discoverism – це філософія глобального відкриття, це мисленнєва стратегія локальних і камерних відкриттів, це постійний інтелектуальний рух, що позначений як мірою, так і безміром радикальності – і який водночас завжди тримає в пам'яті те, що було зроблено, досягнуто раніше.

Й тоді з періодичною стабільністю з'являтимуться книги на кшталт роману Михайла Слабошпицького «Що записано в книгу життя...», в яких робитимуться спроби наново відкрити і вдихнути свіже життя в те, що присипане архівним пилом стереотипності, й найбільш вразливими місцями яких виявляться добросовісне тиражування шаблонних поглядів та оцінних суджень. Й тоді під оновленим, трансформованим кутом зором час від часу постійно поставатимуть і Михайло Коцюбинський із сином Юрієм, і Володимир Винниченко, і Сергій Єфремов разом з іншими учасниками-персоналіями життєво-творчого процесу, і події та тенденції національної літератури, культури, історії, і явища світового значення. Філософія дискаверизму підтримує світ у його нескінченному складно-організованому розвитку, позаяк допоки світ розвивається інтелектуально – він просувається вперед, рухається у напрямку перспективи завтрашньої історії.

#### **Література:**

1. Жук М. Погасле світло / М. Жук // Спогади про Михайла Коцюбинського / упоряд., післямова та прим. М.М. Потупейка. – 2 вид., доп. – К.: Дніпро, 1989. – С. 191-197.
2. Коцюбинський М. Філянський. Лірика // Твори: в 2 т. / М. Коцюбинський – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 2. – С. 335-337.
3. Могилянський М. Людина великої культури / М. Могилянський // Спогади про Михайла Коцюбинського / упоряд., післямова та прим. М.М. Потупейка. – 2-е вид., доп. – К.: Дніпро, 1989. – С. 80-86.
4. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей. / Ф. Ницше. – М., 1994. – 352 с.
5. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші: Біографія, оркестрована на дев'ять голосів. / М. Слабошпицький – К.: Ярославів Вал, 2012. – 352 с.
6. Чернявський М. Червона лілея. Спогади про Михайла Коцюбинського. / М. Чернявський. – Херсон: Видання кооперативного т-ва «Українська Книгарня», 1920. – 34с.

**Анотація**

**Я. ГОЛОБОРОДЬКО. DISCOVERISM УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ (ДИСКУСІЙНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД РОМАНОМ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО)**

У статті викладено дискусійні спостереження над романом Михайла Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші». Теоретичною основою дослідження є концепція дискаверизму, яка інтерпретується як новітній варіант герменевтики.

**Ключові слова:** дискаверизм, новаторство, роман.

**Аннотация**

**Я. ГОЛОБОРОДЬКО. DISCOVERISM УКРАИНСКОГО ПРОСТРАНСТВА (ДИСКУССИОННЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД РОМАНОМ МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО)**

В статье изложены дискуссионные наблюдения над романом Михаила Слобошпицкого «Что записано в книгу жизни: Михаил Коцюбинский и другие». Теоретической основой исследования является концепция дискаверизма, которая интерпретируется как новейший вариант герменевтики.

**Ключевые слова:** дискаверизм, новаторство, роман.

**Summary**

**Ya. GOLOBORODKO. DISCOVERISM OF THE UKRAINIAN SPACE (DISCUSSION OBSERVATIONS OVER THE NOVEL BY MYKHAYLO SLABOSHPYTSKY)**

Discussion observations over the novel by Mikhaylo Slaboshpytsky «What was written in the life book: Mykhailo Kotsiubynsky and others» are written. The theoretical basis of research is the conception of discoverism, which is interpreteded as the newest variant of germenevtic.

**Key words:** discoverism, innovation, novel.

*преподаватель  
общеуниверситетской  
кафедры мировой литературы  
и культуры имени профессора  
О. Мишукова Херсонского  
государственного университета*

## К ВОПРОСУ О ФОРМАХ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ

Проблема автора, а также соотношения автора и создаваемого им текста, несмотря на многочисленные исследования, является одной из наиболее сложных, неоднозначных и вместе с тем актуальных в современном литературоведении. Она включает в себя решение вопросов об авторе как субъекте творчества и объективации авторского сознания в структуре, языке художественного произведения.

Цель нашей работы – уточнить содержание понятий «лирический субъект», «лирический герой», «ролевой герой», «лирический повествователь», «лирическое я» в поэтических текстах.

Авторское сознание – «это категория литературоведческого анализа, выражающая мироотношение писателя, которое воплощается в художественных образах произведения, всей его структуре» [9]. Следует также отметить, что авторское сознание является своеобразной писательской оценкой изображенного в произведении.

Рассматривая формы авторского сознания в поэтических текстах, уместно упомянуть об эстетическом принципе «внеаходимости» М. Бахтина, так как, на наш взгляд, данный принцип является одним из ключевых для разграничения форм авторского сознания с собственно автором. Согласно исследователю: «Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой» [2, с. 164]. Важно отметить, что данная позиция не является позицией постороннего и равнодушного наблюдателя. М. Бахтин акцентирует внимание на том, что именно позиция «внеаходимости» является подлинно авторской, так как только отстранившись от самого себя автор может создать цельные образы героев в их сложной жизненно-событийной взаимосвязи без привнесения авторской субъективности.

Наиболее широким из рассматриваемых нами понятий является «лирический субъект». Согласно «Словарю литературоведческих терминов», «лирический субъект» является любым проявлением авторского «Я» в стихотворении, что является основным отличием «лирического субъекта» от «лирического героя». Термин также трактуется как степень присутствия в стихотворении автора, воплощенный в стихотворении взгляд на окружающий мир самого поэта, его система ценностей, отраженная в языке, образах [12].

По мнению И. Кузнецовой, «лирический субъект», в отличие от «лирического героя», «понятие более широкое, обозначающее всякое «я» поэтического текста, минимальное условие лирического высказывания» [9].

Одним из наиболее устоявшихся терминов в литературоведении является термин «лирический герой». Это понятие впервые был введено Ю. Тыняновым в статье «Блок», посвященной творчеству поэта. Исследователь пишет: «Блок – самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом лирическом герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ» [13, с. 118]. Данная статья сделала термин «лирический герой» общеупотребительным. По

мнению ученого, «лирический герой» – это «посредник, миф о поэте, созданный им самим. Личность поэта при этом обладает идеальным содержанием, отвлеченным от приобретенного жизненного опыта» [там же, с. 119].

В своем исследовании «О лирике» Л. Гинзбург связывает термин «лирический герой» с характерными чертами. Литературовед указывает, что у настоящего «лирического героя» есть облик, читатель с легкостью может представить либо вообразить его. На наш взгляд, интересным является мнение исследовательницы относительно двуплановости «лирического героя»: «Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника... Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта» [4, с. 128].

Таким образом, Ю. Тынянов и Л. Гинзбург сходятся во мнении, что «лирического героя», несмотря на его близость к писателю, все же нельзя отождествлять с личностью самого автора. В то же время Л. Гинзбург наделяет «лирического героя» внешностью, психологизмом и двуплановостью.

Следует отметить, что с двуплановостью «лирического героя» согласна и И. Роднянская. Литературовед пишет, что «лирический герой» – это «...своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластичной определенности (облик, «повадка», «осанка»)» [11, с. 185]. Кроме того, интересным является замечание исследовательницы о том, что для сознания читателя «лирический герой» является некой легендарной правдой об определенном поэте.

Наиболее авторитетным исследователем в разработке концепции авторского сознания является Б. Корман. Характерно, что литературовед пишет о «лирическом герое» как об особом типе сознания, при этом подчеркивая, что «лирический герой» «...является и субъектом, и объектом в прямо-оценочной точке зрения. Лирический герой это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром» [8, с. 39]. Кроме того, литературовед провел одно из наиболее крупных исследований темы условных лирических персонажей. Развивая идеи М. Бахтина, В. Виноградова, Л. Гинзбург, Г. Гуковского, Б. Корман создал целостную, системную концепцию выражения авторского сознания. В своей работе «Лирика Некрасова» Б. Корман предложил типологию форм выражения авторского сознания: «Основными субъектными формами выражения авторского сознания являются автор, автор-повествователь, лирический герой и герой ролевой лирики» [7, с. 42]. Каждая форма объединяет определенную группу стихотворений.

Художественные особенности лирики с «ролевым героем» как проявлением авторского сознания сформулированы Б. Корманом так: «Сущность «ролевой» лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними» [8, с. 42].

Б. Корман обращает особое внимание на стилистическую специфику ролевой лирики, отличающую ее от лирики автопсихологичной: «В произведениях ролевой «лирики» стилистически окрашенное слово несет однозначно характеристическую функцию: оно помогает соотнести образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой. В лирических же стихотворениях, где выступают автор-повествователь, собственно автор или

лирический герой, сочетание и смена разнородных стилистических элементов передают сложное движение авторской мысли и чувства» [там же, с. 47].

Опираясь на типологию Б. Кормана, С. Бройтман выделяет «лирического повествователя», «лирическое Я», «лирического героя» и «ролевого героя». Исследователь предлагает разграничивать формы авторского сознания следующим образом: «Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и «геройный» планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и «собственно автор», ближе к героическому (почти совпадая с ним) – герой ролевой лирики; промежуточные положения займут лирическое «я» и лирический герой» [3, с. 144].

Соглашаясь с Б. Корманом, наиболее однозначной формой авторского сознания С. Бройтман называет героя «ролевой» лирики, так как субъект, которому принадлежит высказывание «открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому» [3, с. 145].

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что «автор-повествователь» или же «лирический повествователь» является внесубъектной формой авторского сознания, так как в данных поэтических текстах высказывание принадлежит третьему лицу и субъект речи грамматически не выражен.

Иной формой авторского сознания является «собственно автор», согласно Б. Корману, и «лирический повествователь», по С. Бройтману. Последний в своих трудах делал акцент на некой тождественности данных понятий. «Лирическое я» – это некий повествователь, который существует только в лирике. С одной стороны, мы можем соотнести «лирическое я» с автором, так как именно автор является его основанием, но, с другой стороны – «лирическое я» очень далеко отходит от автора в рамках лирического стихотворения. Главным отличием «лирического я» от «лирического героя» является то, что «лирическое я» «не существует в качестве самостоятельной темы» [4, с. 165]. То есть является неким способом виденья мира, который воплощается в художественном тексте.

Среди грамматических категорий «лирического я», следует обратить внимание на грамматически выраженное лицо, которое, однако, не является объектом изображения. В подобных стихотворениях присутствуют такие местоимения как «я» или «мы». Согласно же И. Анненскому, «лирическое я» – «это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [1, с. 102].

Рассматривая проблему форм авторского сознания в современном литературоведении, следует упомянуть диссертационные работы А. Губайдуллиной, А. Ильенкова, Т. Малыгиной. Так, в своей работе «Поэзия Федора Сологуба: принципы воплощения авторского сознания», А. Губайдуллина опирается на поэтапную методику авторского сознания в лирике, предложенную Б. Корманом. Основными принципами воплощения авторского сознания литературовед считает автобиографический миф. Авторское сознание рассматривается исследователем как автобиографизм, выраженный: 1) в узнаваемых биографических реалиях; 2) в автоцитации, автокоммуникации, сюжетной лейтмотивности; 3) в родственности этических позиций героя и автора. «Лирическое я» рассматривается в контексте стремления к диалогу с «другим», при этом внимание акцентируется на наличии в лирике Ф. Сологуба нескольких носителей одного сознания, что порождает феномен двойничества. А. Губайдуллина утверждает, что двойник у поэта «дружествен и жизненно необходим лирическому я» [5, с. 19].

А. Ильенков в работе «Лирическая трилогия Александра Блока: Формы авторского сознания», предлагает ввести понятие «автора-собеседника» для тех случаев, когда субъект речи прямо обращается к адресату, и тем самым автор включает самого себя и собеседника в рамки художественного мира произведения. В данном исследовании ключевыми категориями для

литературоведа являются категории «автора», «лирического героя» и «ролевого персонажа». Исследователь различает три группы стихотворений, «каждая из которых связана с определенным типом сознания, являющимся вариантом сознания авторского, и в каждой из которых возникает особая картина мира» [6, с. 16].

Следует также отметить работу «Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова» Т. Малыгиной, в которой рассматривается соотношение субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания, анализируются процессы становления и изменения лирического субъекта К. Фофанова, его мировоззренческой эволюции, которая «находит отражение не только на содержательном уровне его произведений, но и на структурно-композиционном, в частности, в стихотворениях с личной и повествовательной формами высказывания» [10, с. 13]. В центре внимания исследователя анализ поэтических текстов К. Фофанова в собственно повествовательной лирике и «ролевой» лирике.

Таким образом, несмотря на обширный массив авторитетных и новейших работ, проблема форм авторского сознания в поэтических текстах требует дальнейшего подробного исследования. Наиболее полной, на наш взгляд, является классификация форм авторского сознания, предложенная Б. Корманом, и дополненная С. Бройтманом. Теоретический аспект вопроса о формах авторского сознания в поэтических текстах является плодотворной почвой для дальнейших исследований форм авторского сознания в идиопоетиках.

#### **Литература:**

1. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик / И. Анненский // Книга отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 102–103.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
3. Бройтман С.Н. Лирический субъект / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. // Введение в литературоведение. – М.: Издательство Высшая школа, 1999. – С. 141–153.
4. Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 320 с.
5. Губайдуллина А.Н. Поэзия Федора Сологуба: принципы воплощения авторского сознания: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Губайдуллина. – Томск, 2003. – 21 с.
6. Ильенков А.И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А.И. Ильенков. – Екатеринбург, 2002. – 20 с.
7. Корман Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – Ижевск, 1978. – 390 с.
8. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Ижевск, 1992. – С. 39–54.
9. Кузнецова И.А. Поэт и лирический герой: дуэль на карандашах [Электронный ресурс] / И. Кузнецова // Литературная критика. – 2004. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2004/3/kuz9.html>
10. Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т.В. Малыгина. – Орел, 2005. – 21 с.
11. Роднянская И.Б. Лирический герой / И.Б. Роднянская // ЛЭС. – М.: Наука, 1987. – С. 185.
12. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] / [под ред. С.П. Белокурова]. – М.: Наука, 2005. – Режим доступа: [http://literary\\_criticism.academic.ru/](http://literary_criticism.academic.ru/)
13. Тынянов Ю.Н. Блок / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 118–123.



**Анотація**

**М. САХНЕВИЧ. ДО ПИТАННЯ ПРО ФОРМИ  
АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У ЛІРИЦІ**

Стаття присвячена проблемі визначення форм авторської свідомості у ліриці. В роботі розглядаються такі форми авторської свідомості, як «ліричний герой», «рольовий герой», «ліричне я», «ліричний суб'єкт». Простежується становлення та трансформація поняття «ліричний герой» з моменту його виникнення у літературознавстві 20-х років ХХ століття до сучасних досліджень. Особлива увага приділяється аналізу типології форм вираження авторської свідомості, що була запропонована Б. Корманом та згодом розвинута С. Бройтманом.

**Ключові слова:** авторська свідомість, «ліричний суб'єкт», «ліричний герой», «рольовий герой», «ліричний оповідач», «ліричне я».

**Аннотация**

**М. САХНЕВИЧ. К ВОПРОСУ О ФОРМАХ  
АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ**

Статья посвящена проблеме определения форм авторского сознания в лирике. В работе рассматриваются такие формы авторского сознания, как «лирический герой», «ролевой герой», «лирическое я», «лирический субъект». Прослеживается становление и трансформация понятия «лирический герой» с его возникновения в литературоведении 20-х годов ХХ века вплоть до современных исследований. Особое внимание уделяется анализу типологии форм выражения авторского сознания, предложенной Б. Корманом и впоследствии дополненной С. Бройтманом.

**Ключевые слова:** авторское сознание, «лирический субъект», «лирический герой», «ролевой герой», «лирический повествователь», «лирическое я».

**Summary**

**M. SAHNEVICH. TO THE QUESTION  
OF THE FORMS OF THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN LYRICS**

The article is devoted to the problem of determining the forms of the author's consciousness in lyrics. The essence of the article is based on such forms of the author's consciousness as lyrical hero, role-playing hero, lyrical «I», lyrical subject. Formation and transformation of the concept lyrical hero is observed with the beginning in the literary criticism of the XXth century up to the modern research. Particular attention is paid to the analysis of the typology of forms of the author's consciousness expression proposed by B. Corman and subsequently developed by S. Broytman.

**Key words:** author's consciousness, lyrical subject, lyrical hero, role-playing hero, lyrical narrator, lyrical „I”.

*кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри німецької філології Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка*

## **ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РОМАНУ ВИХОВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ПОШУКИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ XVIII – XIX СТ.**

Більшість літературознавців дотримуються думки, що вперше формулювання дефініції «роман виховання» з'являється у праці німецького літературознавця Х.Ф. фон Бланкенбурга «*Versuch über den Roman*» («Дослідження роману») (1774) [2, с. 4]. У цьому трактаті дослідник пропонує розрізнити епопею та роман, проголошуючи останній поетичним жанром. Х. Ф. фон Бланкенбург стверджує, що власне суспільні умови визначають «обличчя» жанрів, наводячи як приклад античний епос. Вчений уперше розробив оригінальну теорію німецького просвітницького роману виховання та вбачав завдання авторів просвітницької прози у художньому зображенні процесу виховання й етапів становлення головного героя. Основою романного жанру для нього стала «внутрішня історія» людини [2, с. 4]. З огляду на те, що трактат Х. Ф. фон Бланкенбурга був написаний як реакція на дискусії навколо «Історії Агатона» (1766-1767) К.М. Віланда, цей твір досліджується найбільш прискіпливо. Крім «Агатона», до особливого жанрового різновиду Х. Ф. фон Бланкенбург також зараховує «Історію Тома Джонса, знайди» англійського письменника Г. Філдінга (1749). Цікаво, що в цьому ж контексті дослідник згадує і надзвичайно популярні в той час сентименталістські епістолярні твори С. Річардсона «Памела, або Винагороджена чеснота» (1740) та «Клариса, або Історія юної леді» (1748-1749).

Поряд із високою оцінкою роману К.М. Віланда Х.Ф. фон Бланкенбурга варто згадати і думку його попередника Г.Е. Лессінга, який у «*Die Hamburgische Dramaturgie*» («Гамбургська драматургія») (1767) зауважив, що не може не згадати твір, який є «першим і єдиним романом для мислячої людини з класичним смаком». Як вважав Г.Е. Лессінг, німецький читач, якому більше до вподоби французькі еротичні романи, просто не здатний по-справжньому оцінити великий твір К.М. Віланда [8, с. 256].

Ідеї Ф. Бланкенбурга та Г.Е. Лессінга знайшли апріорне продовження в листуванні Й.В. Гьоте та Ф. Шиллера, особливо в тій його частині, яка стосувалася обговорення роману «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*» («Роки навчання Вільгельма Майстера») (1796). У листі до Й.В. Гьоте від 8 липня 1796 року Ф. Шиллер виокремлює ознаки роману виховання на основі вражень від прочитання твору частинами, які йому надсилав автор. Так, він застерігає критиків від того, щоби вважати Майстера головним героєм, адже у творі він є не суб'єктом подій, а об'єктом. Оточуючий предметний світ є втіленням спонук, а Майстер є лише збірним образом реципієнта. Ф. Шиллер приходиться до важливого для нас висновку, що роман, подібний до гьотівського, не передбачає «головного» героя як такого, оскільки основна увага приділена сюжетним вузлам і сконцентрована довкола можливих вагомих чинників, які впливають на становлення особистості [6, с. 287].

Але діалогія про Вільгельма Майстера викликала щире захоплення не у всіх без винятку сучасників Й.В. Гьоте. Так, Новаліс критикував «Роки навчання Вільгельма Майстера», вважаючи роман доволі прозаїчним, адже в ньому знищується романтичне, поезія природи та чудесне. Для Новаліса він – «перетворена в поезію міщанська та сімейна повість». Разом з

тим, Новаліс вважає «Вільгельма Майстера» претензійною книгою, яка є сатирою на поезію та релігію. Через це твір Й.В. Гьоте перетворюється на фарс [9, с. 142-143].

С. Гайжюнас справедливо зауважує, що проблема виховання людини хвилювала не лише німецьких письменників, а й тогочасних професійних філософів [2, с. 4]. Так, філософ Г.В.Ф. Гегель наголошував, що сучасний йому роман, попри те, що характеризується різноманітністю характерів, станів, взаємостосунків, а також широким фоном цілісного світу, все ж позбавлений самобутнього поетичного світу. Цей твір пропонує прозаїчне, спрощене бачення повсякденності. Текстовій реальності властива колізія між поезією серця й прозою стосунків, а конфлікт вирішується комічно або трагічно: герої підкоряються пануючим у суспільстві правилам або ж перемагають їх заміною прози на красиву мистецьку дійсність [4, с. 273-274].

Г. Гегель протиставляє героїв лицарських романів і сучасних йому персонажів романної прози, наголошуючи на кардинальній зміні характеру лицарства. Сучасні лицарі як «... індивідууми зі своїми суб'єктивними цілями, своїми любов'ю, честю, шанобливістю або своїми ідеалами виправлення світу протистоять існуючому ладові, прозі дійсності, яка ставить на їхньому шляху перепони» [3, с. 154]. Ці «сучасні» лицарі змушені боротися з прозаїчним світом, який зовсім не відповідає їхнім високим вимогам і чинить перешкоди у вигляді суспільних умовностей та інститутів, як-от сім'я, громадянське суспільство, держава та її закони, професії тощо. Лицарі хочуть докорінно змінити цей світ несправедливості і влаштувати власний – більш досконалий.

Проте для трансформації світу потрібні знання – ця боротьба розпочинається з навчання, здобуття освіти, виховання майбутніх «реформаторів» оточенням і середовищем ... і на цьому завершується. Навчання та виховання, за Г. Гегелем, закінчується тим, що молода людина зазнає краху ідеалів і все-таки знаходить собі місце у ворожому світі. Герой врешті-решт завойовує серце коханої дівчини, обіймає якусь посаду, адаптуючись таким чином до суспільних ієрархічних стосунків, одружується і стає типовим обивателем. На його подругу теж очікує певна типова роль взірцевої дружини і матері. Грандіозним планам новітнього «лицарства» не випадає збутися – ця думка Г. Гегеля про сучасний йому роман фактично окреслює ідейну основу європейського роману виховання.

У філософських працях Й.Г. Гердера, особливо в «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» («Ідеї філософії історії людства») (1784-1791), розмірковування над аспектами виховання займає одне з чільних місць. Мислитель обстоював те, що основна мета та місія призначення людини полягає у вихованні гуманності, а решта життєвих потреб підкорюються цій високій меті та ведуть до неї. «Все слід виховувати: розумова здатність повинна стати розумом, тонкі почуття – мистецтвом, захоплення – благородною свободою і красою, спонукальні сили – гуманізмом, і ми або нічого не знаємо про своє призначення, і Бог, створивши всі наші зовнішні та внутрішні задатки, обдурих нас (таке богохульство взагалі безглузде), або ж ми можемо бути впевнені в меті, як впевнені в Богові та власному існуванні» [5, с. 131]. Й.Г. Гердер з жалем констатує, що більшість людей – тварини, тваринне тягне їх до землі, а це є наслідком того, що належним чином не було виховане почуття гуманізму.

Розум, за визначенням німецького філософа, є поєднанням вражень і практичних навичок душі, своєрідна сума виховання всього людського роду. Своє виховання людина завершує самостійно, вдосконалюючи себе на прикладах інших – так як формує себе художник-початківець, споглядаючи і вивчаючи чужі полотна. Саме на принципі самовиховання базується історія людства, яка по суті є традицією формування особистостей, неперервним ланцюгом виховання людського роду. Людськість тісно пов'язана з обставинами життя конкретного індивіда: виховання пов'язане з батьками, друзями, народними традиціями та з родоводом загалом [5, с. 229].

Й.Г. Гердер вирізняє сім основоположних принципів, на основі яких можливе виховання справжньої людини: відразу до війни та позірнього геройства, зневага до так званого «держав-

ного мистецтва», культивування просвітницького патріотизму й водночас почуття справедливості до інших народів, правдиві принципи торгівлі та корисна діяльність і праця [7, с. 95-98]. Як бачимо, зневага до стрижневих засад консервативного суспільства формує справжню людину у візії німецького мислителя.

У науковий дискурс термін «Bildungsroman» впровадив К. Моргенштерн у трьох працях, написаних у 1820-х рр. – «Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane» («Про дух і контекст ряду філософських романів») (1817), «Ueber das Wesen des Bildungsromans» («Про сутність роману виховання») (1820), «Zur Geschichte des Bildungsromans» («До історії роману виховання») (1824) [14-16]. У студіях К. Моргенштерна розглядалися проблеми становлення та генези німецького роману виховання й наголошувалося на тому, що внаслідок специфічної організації сюжету, в якому визначальним є процес формування героя, твір здатний впливати й на виховання читача. Вершиною жанру роману виховання дослідник вважав «Роки навчання Вільгельма Майстера» [15, S. 55-56].

Велику роль цього твору Й.В. Гьоте у становленні німецького роману виховання відзначав також і відомий німецький філософ В. Дільтей, який фактично ввів термін «Bildungsroman» у науковий обіг. В. Дільтей підкреслював, що «Вільгельм Майстер» мав більший вплив на тодішню молоду генерацію письменників, ніж доробок Г.Е. Лессінга, Ф. Шиллера чи інші твори Й.В. Гьоте: «...до цього дня жоден інший твір нашої великої епохи не вплинув настільки глибоко на письменницьку фантазію нашої нації, як цей роман. Я хотів би романи, які складають школу Вільгельма Майстера (бо схожа мистецька форма Руссо вже не впливала на них) назвати романами виховання. Твір Гьоте зображує освіту людини на різних ступенях, у різних формах та у різних епохах» [11, S. 282]. Таким чином, В. Дільтей об'єднав авторів романів виховання під назвою «школа Вільгельма Майстера». Поряд із творами «школи Вільгельма Майстера» В. Дільтей виокремлює ще два типи роману виховання. Сюди він зараховує романи таких письменників-романтиків, як В. Г. Вакенродера, Новаліса, Л. Тіка, Ф. Шлегеля і романи про митця, як от «Зелений Генріх» Г. Келлера. Як і Ф. Шлегель, К. Моргенштерн і Г. Гегель, В. Дільтей зіставляє фази розвитку природного світу і ступені розвитку героя роману виховання, акцентуючи при цьому увагу на його духовному переродженні. Також він наголошує на ролі оповідача, який домінує в цьому жанровому різновиді [13, S. 120-121].

У книзі «Erlebnis und Dichtung» («Переживання і поезія») (1905) вчений обґрунтував низку положень, важливих для розуміння його концепції роману виховання. На думку В. Дільтея, «Hyperion oder Der Eremit in Griechenland» («Гіперіон, або Відлюдник у Греції») (1797-1799) Ф. Гьольдерліна є одним з тих романів виховання, які з'явилися в Німеччині під впливом відомих творів французького письменника Ж.-Ж. Руссо. Саме сюди він зараховує «Титана» Жан-Поля, «Мандри Франца Штернбальда» Л. Тіка, «Генріха фон Офтердінгена» Новаліса. Надалі під впливом романів про Вільгельма Майстера Й.В. Гьоте автори ставили у центр молоду людину, що у щасливій необізнаності вступає в доволі суворе життя, шукає споріднені душі, зустрічає дружбу і любов, але мусить боротися з жорсткими реаліями світу, загартовуючись через життєвий досвід, зрештою знаходить себе і усвідомлює власні завдання у світі.

Як вважає дослідник, завданням Й.В. Гьоте було відтворити історію становлення людини, яка шукає своє місце у світі. На відміну від Майстера, герой Ф. Гьольдерліна мав героїчну натуру, яка весь час прагнула діяти, але врешті-решт знайшла себе у власних роздумах і творах. Так, на переконання В. Дільтея, романи Й.В. Гьоте та Ф. Гьольдерліна виражають індивідуалізм певної культури, яка обмежена сферою інтересів приватного життя, вони зібрали усі риси німецького роману виховання, акумулювавши дух свого часу, та завуальовану владу ідеалів в молодих німецьких душах, які були готові до боротьби із застарілим світом у всіх його проявах.

В. Дільтей підкреслював, що у німецьких романах виховання «завжди є певна схожість з біографічними романами, враховуючи, що вони теж описують життя героя від дитинства й

шкільних років. Цей внутрішній погляд на життєвий шлях приводить до того, що значні моменти зображені у типовій формі. Найдосконаліший приклад подібного віддзеркалення – «Том Джонс» Г. Філдінга. Проте роман виховання відрізняється від більш давніших біографічних романів тим, що відтворює свідомо і творчо загальнолюдське у життєвому шляху конкретної людини [12, S. 393-394]. Роман виховання, як вбачав В. Дільтей, завжди тісно пов'язаний із психологією розвитку Г.В. Ляйбніца, з його ідеєю природного, співзвучного внутрішньому стану душі. Втілення цієї ідеї зустрічається в «Емілі...» Ж.-Ж. Руссо, який був надзвичайно читаним у Німеччині, та в ідеалах гуманізму, що набули популярності в той час завдяки працям Г.Е. Лессінга та Й.Г. Гердера.

За В. Дільтеєм, у романах цього різновиду закономірний розвиток героя розглядається на прикладі життя індивіда, кожен з його рівнів має свою цінність, але водночас є й основою вищого рівня досконалості. Непорозуміння та конфлікти у житті героя роману виховання стають необхідними етапами на шляху індивіда до зрілості та гармонії. Такий оптимізм розвитку особистості В. Дільтей вбачає у «Вільгельмі Майстері» Й.В. Гьоте, бо *«цей роман, як і інші твори романтиків, позначений незгасним блиском життєвої радості»* [12, S. 395].

Перший теоретик романного жанру в українському літературознавстві І. Франко у статті «Влада землі в сучасному романі» (1891) запропонував шість етапів розвитку романного жанру в літературі: давній грецький роман, християнський роман, лицарський роман, гумористичний роман, «плоско-гумористичний злодійський» і дидактико-сентиментальний романи, гумористичний роман і повчальний роман (на цьому етапі виникають перші зразки психологічного та педагогічного роману. До нього вчений зараховує «Вільгельма Майстера» Й.В. Гьоте, який «показує розвиток характеру героя і закінчується пропагандою масонства»), суспільно-психологічний і реалістичний роман XIX ст. [10, с. 176-180]. І. Франко не дає чіткого визначення роману виховання (у термінології ученого – «педагогічний роман»), втім, услід за німецькими літературознавцями вершиною цього етапу вважає саме роман Й.В. Гьоте.

Таким чином, генеза студій над романом виховання у XIX ст. продемонструвала відхід від уявлень про цей жанровий різновид як питомо німецький та відкрила перспективу його дослідження в інших літературах – насамперед, французькій та англійській. Своєрідним підсумком цих розвідок є висновки В. Дільтея про наявність щонайменше п'ятих типів романів виховання – перші два представлені «школами» Ж.-Ж. Руссо та Й.В. Гьоте. В українському літературознавстві вперше поставив проблему роману виховання І. Франко, але більш докладно почали її розглядати лише в 90-х роках XX ст., про що мова йтиме у наших наступних роботах.

### Література:

1. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Гайжюнас С.В. Роман воспитания: (Динамика жанровой структуры) / Гайжюнас Сильвестрас Владиславович. – Вильнюс: Шяуляйский педагогический институт им. К. Преикшаса, 1984. – 52 с.
3. Гегель. Сочинения / Гегель ; под ред. А. Деборина и Д. Рязанова. – Москва; Ленинград: Гос. социально-экономическое изд-во, 1929–1958. – Т. 13 : Лекции по эстетике. Кн. 2; пер. Б. Г. Столпнера. – 1940. – 362 с.
4. Гегель. Сочинения / Гегель; под ред. А. Деборина и Д. Рязанова. – Москва; Ленинград: Гос. социально-экономическое изд-во, 1929–1958. – Т. 14: Лекции по эстетике. Кн. 3; пер. П. С. Попова. – 1958. – 440 с.
5. Гердер И.Г. Идеи к философии истории; пер. и примечания А.В. Михайлова / Иоганн Готфрид Гердер. – М.: Наука, 1977. – 704 с. – (Памятники исторической мысли).

6. Гете И.-В. Переписка : В 2-х т. / И.-В. Гете, Ф. Шиллер ; пер. с нем. и коммент. И.Е. Бабанова. – М.: Искусство, 1988. – (История эстетики в памятниках и документах). – Т. 2. – 1988. – 540 с.
7. Гулыга А.В. Гердер; [изд. 2-е, дораб.] / Гулыга Арсений Владимирович. – М.: Мысль, 1975. – 181 с. – (Мыслители прошлого).
8. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Готгольд Эфраим Лессинг. – Москва; Ленинград: Academia, 1936. – 456 с. – (Классики эстетической мысли).
9. Новалис. Фрагменты ; пер. Т.И. Сильман / Новалис // Литературная теория немецкого романтизма: документы под ред., со вступ. статьей и комментариями Н.Я. Берковского ; переводы Т.И. Сильман и И.Я. Колубовского. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 121–146.
10. Франко І. Влада землі в сучасному романі // Зібр. тв.: У 50-ти т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 28. – 1980. – С. 176–195.
11. Dilthey W. Leben Schleiermachers / Wilhelm Dilthey. – Berlin : Druck und Verlag von Georg Reimer, 1870. – I. Band. – 542 S., 145 S.
12. Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung : Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin / Wilhelm Dilthey. – Achte Auflage mit einem Titelbild. – Leipzig und Berlin : Verlag b. g. Teubner, 1922. – 482 S.
13. Dilthey W. Der Bildungsroman (1906) / Wilhelm Dilthey // Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans : hrsg. von Rolf Selbmann. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – S. 120–122.
14. Morgenstern K. Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane (1817) / Karl Morgenstern // Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans : hrsg. von Rolf Selbmann. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – S. 45–54.
15. Morgenstern K. Ueber das Wesen des Bildungsromans (1820) / Karl Morgenstern // Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans : hrsg. von Rolf Selbmann. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – S. 55–72.
16. Morgenstern K. Zur Geschichte des Bildungsromans (1824) / Karl Morgenstern // Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans : hrsg. von Rolf Selbmann. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – S. 73.

#### **Анотація**

### **О. ЧИК. ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РОМАНУ ВИХОВАННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ПОШУКИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ XVIII – XIX СТ.**

У статті досліджено генезу студій над романом виховання у XIX ст. у німецькому літературознавстві, філософії та естетиці (праці Х.Ф. фон Бланкенбурга, Г.Е. Лессінга, Г.В.Ф. Гегеля, Й.Г. Гердера, К. Моргенштерна), яка продемонструвала відхід від уявлень про цей жанровий різновид як питомо німецький і відкрила перспективу його дослідження в інших літературах – насамперед, французькій та англійській.

**Ключові слова:** жанр, роман виховання, виховання, німецька література.

#### **Аннотация**

### **О. ЧИК. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XVIII – XIX В.**

В статье исследована генеза студий над романом воспитания в XIX в. в немецком литературоведении, философии и эстетике (работы Х.Ф. фон Бланкенбурга, Г.Е. Лессинга, Г.В.Ф. Гегеля, И.Г. Гердера, К. Моргенштерна), которая продемонстрировала отход от представлений об этой жанровой разновидности как истинно немецкой и открыла перспективу ее исследования в других литературах – прежде всего, французской и английской.

**Ключевые слова:** жанр, роман воспитания, воспитание, немецкая литература.

**Summary**

**O. CHICK. GENRE CHARACTERS OF THE BILDUNGSROMAN: THEORETICAL SEARCH IN THE LITERARY CRITICISM OF THE XVIII – XIX CENTURY**

The article studies the genesis of studies on the Bildungsroman in the XIX century in the German literature, philosophy and aesthetics (works of Ch.F. von Blanckenburg, G.E. Lessing, G.W.F. Hegel, J.G. Herder, K. Morgenstern), which has demonstrated a deviation from the ideas of this genre varieties as a truly German, and opened the prospect of studies on the material of other literatures – mainly the French and the English ones.

**Key words:** genre, Bildungsroman, up-bringing, German literature.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры имени профессора О. Мишукова Херсонского государственного университета*

## РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Центральной проблемой, широко обсуждаемой исследователями современной драматургии является кризис, который переживает эта область искусства и театр в целом, а также особенности его преодоления, наметившиеся новые пути развития, формирование новой эстетической системы.

Нестабильное состояние драматургии соотносится рядом ученых с общими закономерностями переходного периода, а также изменившимся социокультурным контекстом. Он отразил смену идеологических установок, социальные потрясения, экономические трудности (мешающие работе издательств и театров), обнищание людей и коммерциализацию искусства, что существенно повлияло на трансформацию вкусов зрителей и спровоцировало быстрое устаревание многих художественных форм. Общую модальность размышлений литературоведов и критиков о сложившейся в драматургии ситуации передают слова И. Мотроненко: «Безвременье. Система рухнула, хоть политическая, хоть эстетическая, а какова пришедшая на смену – о том говорить сегодня рано. Исторический разлом все еще виден довольно отчетливо, пыль, стоящая над судьбоносным хаосом, пока не осела окончательно» [1, с. 303].

Изменения, происходящие в драматургии, соотносятся с общими процессами, отразившимися также в прозе и в поэзии. Среди них: художественное исследование новой реальности, поиск форм для воплощения данной задачи, создание моделей героев, смелое экспериментирование. Так, С.Я. Гончарова-Грабовская констатирует: «Социокультурная ситуация конца XX века оказала существенное влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе старое и новое, утвердился эстетический плюрализм, проявившийся в многозначности культурных явлений. Обновление эстетической парадигмы русской литературы, ее традиций, языка, стиля, жанровых моделей отразилось и на поэтике драмы. Смена ценностных ориентиров вызвала переосмотр прежних идеалов и норм, вследствие чего драматурги предложили свои версии жизни, своих героев» [2, с. 3].

Несмотря на схожесть общих процессов в литературе переходного периода, исследователи все же склонны утверждать, что кризис переживается драматургией и театром более драматично, чем иными сферами культуры. Как отмечает М. Громова, еще до недавнего времени сложно было ответить на вопрос о том, существует ли новейшая драматургия [3, с. 225]. «Убеждение, что новой драмы не существует, создавалось ее затянувшимся отсутствием не только на сцене, но и в печати. С начала перестройки перекрылись многие каналы доступа к ней» [3, с. 230]. По словам А. Казанцева, характеризующим ситуацию 1990-х, «театр наш висит в воздухе, ни на что не опираясь. Как призрак... Основы нет...» [4, с. 4].

Главным критерием измерения глубины кризиса и степени его преодоления в большинстве работ является наличие в определенный период оригинальных современных пьес. По мнению ученых, как раз в 90-е годы очевидным стало их отсутствие, что расценивается как самая низкая точка падения в динамике современной драматургии. Так, И. Мотроненко оце-



нивает 1990-е как «паузу» в развитии, заметим, затянувшуюся дольше, чем в прозе и поэзии, а уже 2000-е годы рассматриваются как время существенного оживления драматургии. «Отметим, что и социальные метаморфозы оказались также весьма болезненными для театра и драматургии.

В результате возникла продолжительная пауза, которая заняла, примерно, 7–10 лет (с года распада СССР). В этот период переформирования театра востребованной оказалась в первую очередь русская классическая драматургия, которая была сформирована в буржуазном обществе, и проблематика денег, социального неравенства, краха иллюзий и других реалий раннего капитализма оказалась годной для того, чтобы быть созвучной новому времени и даже обнаружить свою непреходящую актуальность. Особенно вписались в нравы новой России пьесы А.Н. Островского и А.П. Чехова» [1, с. 303]. Исследователь даже приводит статистические данные относительно репертуара театров, доказывая тот факт, что в 1990-е новых произведений театры не ставили, но уже к началу 2000-х начинает доминировать современная пьеса, оттесняя постановки классики, в чем литературоведу видится явный симптом оздоровления драматургии и театра. Это же разрыв в развитии фиксирует и А. Казанцев: «Можно сколь угодно замечательно ставить классику. И будет успех. Но только сегодняшнее слово, сказанное со сцены открыто, ясно и талантливо, может дать импульс новому движению театра» [4, с. 5].

На схожих позициях стоит и М. Громова. Она также говорит о «роковой паузе в традиционном для русского театра единении современной драматургии и сцены» [3, с. 226]. Сущность этого кризисного перерыва в развитии видится литературоведу в отсутствии современных пьес, преобладании в театральном репертуаре классики, причем не только русской (что отмечалось в работе И. Матроненко), но и мировой, а также текстов западных «абсурдистов и парадоксалистов». Но особенно болезненным симптомом предстают режиссерские интерпретации классики, зачастую грешащие поверхностным экспериментаторством: «Действительно, чем, как не отсутствием современных пьес, можно было объяснить тиражирование спектаклей, например, по произведениям Чехова (в репертуаре только московских театров значились одновременно несколько «Чаяк» и «Вишневых садов»)? Причем, по мнению авторитетных театроведов, далеко не все эти спектакли являлись «новым прочтением», «сенсационным открытием» неизвестных сторон, новых глубин «неисчерпаемого Чехова» (Станиславский). Не отсутствием ли современной отечественной литературы для сцены диктовалось очевидное пристрастие к Шекспиру и западному авангарду» [3, с. 226].

Не оспаривая самого факта кризиса, отметим явную недооценку исследователями роли классики в гармонизации процессов смены идейных и художественных приоритетов. Именно классические тексты становятся медиаторами между художественной топикой и непонятной действительностью, традицией и нарождающейся новой художественной системой. Эта особенность важна в рамках исследуемой темы, поскольку перекодировка классики уже в оригинальных произведениях – римейках, травестиях, пастишах, продолжениях, на наш взгляд, во многом продолжает данную функцию медиации.

Кроме того, целый ряд постановок (например, «Грозы» в ТЮЗе Перми, режиссер М. Скоморохов; «Про Чайку» А. Бакши в московских театрах, «Отелло» в театре г. Советска [5]) построены на принципе осовременивания классического текста, что не только меняет известное произведение, но и превращает его в своеобразную острающую оптику, сквозь которую рассматриваются сегодняшние проблемы и, в частности, переходное мировосприятия человека рубежа XX–XXI веков. В этом плане показательна концепция статьи И.П. Уваровой «Драма как повод», смысл которой в том, что инсценировки классических текстов в 1990-е–2000-е годы отражают специфику переживания современного кризисного состояния культуры, в особенности, попытки остранить и осмеять тревогу от произошедших в обществе перемен, а также ожидания грядущих катастроф, характерного для периода завершения крупного этапа

истории – века и тысячелетия. Исследовательница утверждает: «Страшное» <...> оказавшись в поле метасцены, сегодня, точнее вчера, подверглось осмеянию. Но, очевидно, все эти случаи, взятые из театрального процесса достаточно произвольно (на самом деле их должно быть гораздо больше), прямо связаны с милениумом, с периодом великого перехода, независимо от того, осознавал ли до конца это режиссер или единая тенденция образовалась стихийно» [5, с.320]. Этот же процесс осовременивания классики происходит и в многочисленных перекодировках, в частности, в интеллектуальных римейках. «В римейках появляются персонажи-симулякры в качестве «копий» оригинала, но эти «копии копий» четко выявляют черты личности современника. Так, М.Угаров в пьесе «Смерть Ивана Ильича» («Облом-off») в главном герое видит категорию лишних людей, девиз которых – «Добрый человек живет в бездействии и покое» полностью дискредитируется девизом Штольца «Дело надо делать». Новый Обломов «наследственно» пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нашего времени. <...> Захар, поминая своего барина, говорит, что после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акционеры, сегодня правят бал Штольцы, утверждая себя в рыночной экономике. Таков вывод, диктуемый реальностью. Но автор – на стороне Обломова, а не тех, кто «делает деньги». Так жизнь продиктовала «смену героев» в драматургии, отразив ее стремление к адекватному постижению мира» [6, с.34-35]. Не вступая в дискуссию с исследовательницей относительно концепции пьесы-переделки (она будет проанализирована во втором разделе), отметим важную теоретическую позицию – римейк рассматривается как способ не только актуализации классики, но и художественного постижения современности, путь к созданию новых образов героев, соответствующих времени может лежать через переосмысление образов традиционных, отражающих код национальной культуры. Все это свидетельствует о том, что временной промежуток 1990-х, когда доминировали постановки классики и, отметим, были написаны многие интеллектуальные переделки, нельзя считать периодом упадка, это специфическая и закономерная фаза динамики современной драматургии, когда она как бы сосредотачивалась перед новым подъемом в развитии, что, собственно, и произошло в 2000-е.

Вернувшись к концепциям драматургии рубежа XX–XXI веков, отметим, что описываемая литературоведами «пауза» в развитии находится в их теоретических построениях между двумя «пиками», взлетами активного творчества и театральной жизни. Первый видится в «перестроечное» время, когда были востребованы политическая и историческая драма на волне переосмысления судьбы страны (пьесы М. Шатрова, И. Дворецкого, Ю. Эдлеса, ранее не ставившиеся произведения А. Солженицына), а также широкое распространение получили произведения на тему нравственности. Ярчайшим явлением этого периода стали также, по мнению ведущих исследователей (М. Громовой, С. Гончаровой-Грабовской, Н. Лейдермана, А. Зорина), пьесы, созданные в духе «черного реализма», отражающие «дно жизни», моделирующие такую картину действительности, которая ранее была невозможна в советской подцензурной литературе. Второй пик активности драматургии видится в 2000-е годы и связан с достижениями «новой новой драмы». Мнения исследователей расходятся относительно взаимосвязи этих двух всплесков в развитии драматургии рубежа XX–XXI веков. М. Громова считает, что опыт популярных в 1980-е политической драмы и «чернухи», а также откровенно публицистических произведений, отражающих дух «перестройки», в 2000-е годы не пригодился, кризис 1990-х как раз и объясняется тем, что «перестроечная «жестокая» драма и обличительная публицистика свое «отыграли», к авангардным играм интерес поостыл <...>» [3, с. 226].

С.Я. Гончарова-Грабовская, напротив, настоятельно подчеркивает связь этого «перестроечного» пласта драматургии с художественными поисками нового поколения писателей в 2000-е, хотя наследуется не все, то есть новый период как бы отсеивает и пересматривает опыт 1980-х, но не отвергает его. В концепции ученого подчеркивается, прежде всего, связь между «новой драмой» и «новой новой драмой», а конкретнее – влияние художественного опыта

Л. Петрушевской и Н. Коляды на молодых писателей, преемственность в развитии принципов «жестокости реализма», разработке ранее табуированных тем. «Безысходность, тотальное одиночество человека, абсурдность существования, жестокость среды и быта, натурализм – все это нашло продолжение в пьесах В. Сигарева, братьев Пресняковых, И. Вырыпаева, О. Богаева и др. «Духовными предшественниками» новой драмы стали абсурдисты и экзистенциалисты (М. Мамаладзе), непосредственное влияние на нее оказала и западноевропейская драма второй половины XX века. И это закономерно. Не случайно исследователи заговорили об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности» [6, с.5]. Таким образом, исследовательница акцентирует внимание не на принципиальных разрывах в тенденциях 1980-х, 1990-х и 2000-х годов, а на общей для всех этих периодов «перемене интонации» по сравнению с предшествующим этапом развития драматургии.

Многие исследователи отмечают кризисные явления уже в самих современных пьесах, то есть появившихся после «паузы» 1990-х годов. При этом предлагаются различные параметры рассмотрения этого феномена.

Наиболее принципиальный упрек заключается в том, что драматургам, особенно принадлежащим к молодому поколению, не удается создать в своих произведениях целостную концепцию действительности. Так, Ю. Корзов полагает, что произошедшая в 1980-х годах «утрата стабильности жизненных основ обернулась для драматургов невозможностью создания драматической концепции действительности» [7, с.203]. Заметим, что этот упрек можно адресовать ко всей литературе переходного периода, особенно его начального этапа, когда разрушена традиционная картина мира, а новая еще только начинает складываться, и данный процесс может быть достаточно долгим. Именно эту особенность отмечает А. Мережинская в статье, посвященной творчеству «поколения 90-х» и «двадцатилетних» (на материале прозы, драматургии и поэзии), подчеркивая, что основной задачей писателей является отражение и рефлексия собственного переходного мировосприятия [8]. В этом отношении молодые писатели продолжают традиции драматургов «новой драмы» 1980-х, которые, в свою очередь, во многом опираясь на традиции А. Вампилова, создали образ человека «промежуточного» поколения, обобщив его кризисное мировосприятие, противоречивость и «неуловимость» характера: «Зиловы прочно укоренились в жизни: их родственники летают во сне и на яву, проносятся в осеннем марафоне – современные Пер Гюнты, катящиеся по кривой, мимо семьи, работы, друзей» [9, с. 222]. Кроме того, целостная и даже единая концепция современности характерна для стабильных эпох, а переходным, напротив, присуща дискретная картина мира либо же одновременное сосуществование различных картин мира, отражающих множественные субкультурные явления. Эта особенность отмечалась как культурологами, так и литературоведами. Так, например, Н.А. Хренов отмечает: «Сопровождающий период перехода распад универсальной картины мира означает активизацию множества картин мира в их индивидуальных, групповых и субкультурных формах и картин мира в их художественном выражении, это делает художественную жизнь общества прихотливой и пестрой» [10, с. 145]. Причем это явление рассматривается как позитивное, как основа для диалога – «существующее в обществе множество субкультур порождает диалогизм и плюрализм художественной жизни» [10, с. 153].

Следующий аспект исследования кризисного состояния драматургии связан с общими процессами коммерциализации искусства, с его попытками соответствовать массовому вкусу. Во многочисленных критических работах это явление рассматривается как негативное, но вину за его распространение исследователи возлагают не на драматургов, а на дирекции театров и издательства (так, например, полагают В. Дмитриевский, анализирующий репертуар периода «перестройки» и М. Громова, видящая одну из причин кризиса, переживаемого драматургией именно в том, что хорошие пьесы зачастую не имеют шанса пробиться на широкие

сцены в связи с их некоммерческим характером). Заметим, что данное явление имеет более масштабный характер и связано с радикальными социокультурными переменами, в частности, с расширением круга «низового читателя» («Массовая культура начинает играть ту же роль, которую на рубеже XIX–XX веков играла культура демократическая, а творчество Чехова вытесняется в элитарную культуру» [11, с. 135]). Это явление обусловлено также возникшей конкуренцией литературы со стремительно развивающимися с кинематографом, телеискусством, радио, фотоискусством, компьютерной видеокulturой и др.

Исследователи довольно скептически относятся к драматургическим произведениям, в которых предпринимается попытка сочетать высокое искусство и коммерческий успех, полагая, что случаи подобного синтеза достаточно редки, хотя и представляют интерес с точки зрения социальной психологии как попытка медиации, сглаживания остроты переживания обществом социального кризиса. Примером может служить характеристика пьесы известного драматурга Н. Птушкиной «Пока она умирала», которую И. Мотроненко рассматривает как показательное явление, «лидера сезона», то есть самый популярный текст, высвечивающий к тому же общие тенденции вживания драматургии в рынок. Данная пьеса не оценивается в качестве произведения искусства. «Но если рассматривать комедию <...> как социо-культурный феномен, то сразу можно отметить главное – это ложь, подслащенная до уровня комикса, – порция театра – создает комфортную ситуацию внутри общественного кризиса. Ложная реальность, где деньги творят добро, а золушки получают награду, служит терапевтическим задачам умиления радикализма. Перед нами маленькая мыльная опера на русские темы. Ее цель – суггестия, внушение, терапия психосоматических проблем общества. Ничего общего с задачами настоящего искусства это не имеет» [1, с.306-307]. Знаменательно, что сама Н. Птушкина придерживается диаметрально противоположной позиции. С точки зрения драматурга, отказ учитывать вкусы и ориентиры массовой публики ведет в наше время к своего рода снобизму, отрыву от реальности, формирует «тягу к лабораторности», к появлению «экспериментальных пьес», достаточно «занудных» для массового зрителя. Отказ от учета тенденций массового восприятия, по мнению Н. Птушкиной, формирует «снобизм по отношению к зрительскому успеху, драматурги пытаются исключить из критериев оценки качества пьесы, мнение зрителей» [12, с. 151].

Фактически ставится задача создания таких произведений, которые, сохраняя качества высокой литературы, были бы привлекательны и для массового зрителя. Заметим, что эту же цель в наше время решают многие писатели-постмодернисты, особенно прозаики, например, В.Пелевин, В.Сорокин, В.Тучков, и это факт ученые отмечали (например, М.Берг, исследовавший факты использования постмодернистами принципов массовой литературы). Обозначенные радикально противоположные точки зрения свидетельствуют о том, что данная проблема стоит очень остро.

#### **Литература:**

1. Мотроненко И.В. В поисках новых текстов // Драматургия и театр: Сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Издательство Тверского государственного университета, 2005. – Вып 5. – С. 303-313.
2. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.). Учебно-методическое пособие. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003 – 68 с.
3. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. Пособие. / М.И. Громова. – 3-е изд., испр.– М.: Флинта, Наука, 2007. – 368 с. : ил.
4. Казанцев А. Новое пространство // Драматург. – 1993. – №1. – С. 3-8.
5. Уварова И.П. Драма как повод // Драматургия и театр: сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд-во Тверского гос. Университета, 2005. – Вып 5 – С. 314–320.

6. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Учебное пособие. – М.: «Флинта», «Наука», 2006. – 280 с.
7. Корзов Ю.И. и др. Современная русская литература: Пособие для студентов университетов / Ю.И. Корзов, Л.И. Шевченко, С.И. Заярная. – К.: Логос, 2003. – 328 с.
8. Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. – вып. XIII. – К.: БиТ, 2009. – С.262-283.
9. Любимов Б. Переходный возраст // Современная драматургия. – 1983. –№4. – С. 218-223.
10. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
11. Гусев В. А. Чехов и Б. Акунин: сколько чучел можно изготовить из одной «Чайки»? // Гусев В.А. Литература в ситуации переходности. – Днепропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету, 2007. – С. 161–168.
12. Птушкина Н. Вот-вот они появятся // Современная драматургия. – 2002. –№2. – С. 150–153.

#### Анотація

### А. САМАРИН. РОСІЙСЬКА ДРАМАТУРГІЯ МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ

У статті розглядаються актуальні проблеми вивчення драматургії кінця ХХ – початку ХХІ як художньо-естетичного явища перехідності. Автор зосереджує увагу на різних підходах і дискусійних проблемах щодо ідентифікації сучасної драми в парадигмі того або іншого типу творчості (реалістичного, постмодерністського, модерністського). Особливе місце займає аналіз постмодерністських стратегій перекодування класики й різні оцінки цього явища з боку літературознавців.

**Ключові слова:** криза, перехідність, деконструкція, деміфологізація, принципи постмодернізму, римейк, пастиш

#### Аннотация

### А. САМАРИН. РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА ХХ–ХХІ СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

В статье рассматриваются актуальные проблемы изучения драматургии конца ХХ – начала ХХІ как художественно-эстетическое явление переходности. Автор сосредоточивает внимание на различных подходах и дискуссионных проблемах относительно идентификации современной драмы в парадигме того или иного типа творчества (реалистического, постмодернистского, модернистского). Особое место занимает анализ постмодернистских стратегий перекодировки классики и различные оценки этого явления со стороны литературоведов.

**Ключевые слова:** кризис, переходность, деконструкция, демифологизация, принципы постмодернизма, римейк, пастиш

#### Summary

### A. SAMARIN. RUSSIAN DRAMATIC ART ON THE BOUNDARY OF THE 20TH – 21ST CENTURIES: PROBLEMS OF STUDY

The article focuses on the topical problems of study of dramatic art of the late 20th – 21st c. as artistic – aesthetic phenomenon of transition. The author concentrates on various approaches and debatable issues as to identification of the modern drama in the paradigm of different types of creative work (realistic, postmodernist, modernist). Analysis of postmodernist strategies of classics recoding and various opinions of literary critics on the subject take particular place.

**Key words:** crisis, transition, deconstruction, demythologization, postmodernism principles, remake, pastish.

*Seniour lecturer  
German and Roman  
Languages Translation  
Theory and Practice Department  
Volodymyr Dahl East Ukraine  
National University*

## STYLISTIC DEVICES USED TO EXPRESS SPATIALITY IN LITERARY DISCOURSE

The problem of spatiality studies refers to one of the domains of cognitive linguistics which believes that none of its categories (concepts) can be effectively studied apart from the context in which it is met. Set of backgrounds (psycholinguistic, cultural, historical, ect.) are taken into consideration. Quite problematic it seems to most of the scientists to trace spatiality in different literary works.

As the analysis of various scientific investigations shows, there is a strong opposition between those who believe that spatiality can be expressed in literature only on semantic level of separate lexical units and those considering it possible to point out exact stylistic devices aimed at (or partially related to) expressing the category of spatiality.

Regier briefly mentions that the human conception of space appears to structure other parts of the conceptual system through spatial metaphors, as the human experience of space is constrained by the nature of the human perceptual system [1, p. 4]. Lakoff and Johnson, similarly claim: “The structure of our spatial concepts emerges from our constant spatial experience, that is, our interaction with the physical environment”, although Cormac states that even the experiences of spatial orientation involve cultural presuppositions, which means that one cannot have a purely physical as opposed to cultural experience [2; 3].

Edelman says that the source domain serves as the background for structuring and understanding the target domain [4]. Thus we can turn our attention to the conceived space, together with its components, forming a whole system with landmark, trajectory, source, path and goal.

The domain of spatiality is a sphere of knowledge pointing to the position of things on an axis. An axis can be either horizontal or vertical. A horizontal axis refers to the linear arrangement of things, i.e. their positions on a baseline or in comparison to one another. A vertical axis refers to the plumb arrangement of things, i. e. their positions on an upright line. In terms of horizontal axis, spatiality includes three facets: front, middle and rear. Front is the position of something at the beginning. It refers to the part of something located opposite its rear. Middle is the position of something at the centre. It refers to the part of something located between front and rear. The position serves to encompass interaction or involvement between two or more entities, no matter if they are animate or inanimate. Rear is the position of something at the back. It refers to the part of something located opposite its front.

That is why the aim of this very article is to show how often the spatiality relations as well as spatiality concept itself find their reflection in the stylistic devices used in literary discourse. As the basis of our investigation we have picked up the novel “The Financier” by Theodore Dreiser. The choice of the literary work is obviously motivated: Dreiser is considered the most realistic of all the authors due to his realistic manner and quite scarce usage of stylistic devices and visible lack of lexical (synonymic) richness.

In our research, we would like to point out that spatiality category gets its objectivation through nouns. They are: place, spot, position, location, site, area, region, zone.

Their peculiar properties in the system of language means representing this concept are: maximal abstraction, informative deficiency, semantic variability, dependence on context. These proper-

ties have been pointed out because of syncretism of conceptual characteristics fixed in the meaning of these nouns.

Complex abstract character of 'space' concept is mostly shown in the meaning of the noun place. From this point of view noun place is the key word representing this concept. In speech the noun place can objectivate both the properties of 'object' concept and 'event' concept. It proves meaning instability of this word.

In core meaning of particular nouns in this group different properties of 'space' concept can be seen. Morphologic properties of 'space' concept form core meaning of the nouns area, zone, region. Topologic properties form the core meaning of such nouns as position, location, site.

The paragraph from "The Financier" we have picked up is filled with spatiality concept expression means: "He delighted to return to his wife in the evenings, leaving the crowded downtown section where traffic clamored and men hurried. Here he could feel that he was well-stationed and physically happy in life. The thought of the dinner-table with candles upon it (his idea); the thought of Lillian in a trailing gown of pale-blue or green silk – he liked her in those colors; the thought of a large fireplace flaming with solid lengths of cord-wood, and Lillian snuggling in his arms, gripped his immature imagination. As has been said before, he cared nothing for books, but life, pictures, trees, physical contact – these, in spite of his shrewd and already gripping financial calculations, held him." [5, p. 64].

So, the above mentioned paragraph contains strong opposition of, at least, four spaces:

- crowded downtown ↔ peaceful home (we may also say 'there' ↔ 'here');
- traffic clamored and men hurried ↔ dinner-table with candles & a large fireplace flaming with solid lengths of cord-wood & Lillian snuggling in his arms;
- books ↔ life, pictures, trees, physical contact;
- life, pictures, trees, physical contact ↔ shrewd and already gripping financial calculations.

This abstract is also rich in epithets: 'well-stationed', 'a trailing gown', 'immature imagination', 'shrewd and already gripping financial calculations'. It is also remarkable that such a 'pastoral' picture is strengthened with the comment on Frank's favourite colours at home: "... the thought of Lillian in a trailing gown of pale-blue or green silk – he liked her in those colors". As you know, 'pale-blue' and 'green' are calm colours, non-aggressive, not irritating the eye.

We would like to attract your attention to the word 'solid': 'a large fireplace flaming with solid lengths of cord-wood' and one more example: "...And Cowperwood liked this great solid Irishman." [5, p. 79].

"Strobik was abenchman of Henry A. Mollenhauer, the hardest and coldest of all three of the political leaders." [5, p. 96].

It is remarkable that the word 'solid' is mentioned in the text for 27 times, 22 out of which – in the description of people, as in the second example. And 'solid' in the understanding of Dreiser, has only positive connotation, while 'hard' and 'cold' in the depiction of politicians (sentence three) contains only negative connotation.

Another description of a person also has quite many peculiar details we would like to analyse: "One day he saw Lincoln – a tall, shambling man, long, bony, gawky, but tremendously impressive. It was a raw, slushy morning of a late February day, and the great war President was just through with his solemn pronunciamento in regard to the bonds that might have been strained but must not be broken. As he issued from the doorway of Independence Hall, that famous birthplace of liberty, his face was set in a sad, meditative calm. Cowperwood looked at him fixedly as he issued from the doorway surrounded by chiefs of staff, local dignitaries, detectives, and the curious, sympathetic faces of the public. As he studied the strangely rough-hewn countenance a sense of the great worth and dignity of the man came over him." [5, p. 69].

The above cited paragraph is spatial even in its smallest detail: Lincoln, an outstanding figure in the U.S. history, is depicted in outstanding, pathetic words with nothing, not a single detail to with-

draw our attention from him, his huge figure and his importance on the background of 'a raw, slushy morning of a late February day'. The expression 'solemn pronunciamento' is aimed at increasing the effect of solemnity of both his speech and the fact that he communicated with common people. As well as 'tremendously impressive' is the highest estimation for a person, especially the one that is 'shambling', 'long', 'gawky' and 'bony'.

Contrary to the depiction of such a huge and noble person as Lincoln we observe a description of a small, shy person, afraid of the slightest risk and of life on the whole: "Stener. He never had one in his life. On the other hand, he was not a bad fellow. He had a stodgy, dusty, commonplace look to him which was more a matter of mind than of body. His eye was of vague gray-blue; his hair a dusty light-brown and thin. His mouth – there was nothing impressive there. He was quite tall, nearly six feet, with moderately broad shoulders, but his figure was anything but shapely. He seemed to stoop a little, his stomach was the least bit protuberant, and he talked commonplaces – the small change of newspaper and street and business gossip." [5, p. 95].

This description gives an impression of nothing – as if it was some grey shadow (only the epithet 'dusty' is used twice within one sentence), but not a person. So, it is the representation of some empty space. "Emptiness" of this person is in each detail of his appearance: 'vague gray-blue (eyes)', 'dusty (look)', 'dusty light-brown and thin (hair)', non-impressive mouth; the way he behaves and what he says – 'talked commonplaces'. On the whole, the word 'commonplace' both as noun and adjective is used in the novel for 37 times. Even in this abstract we face it twice: 'He had a commonplace look' and 'talked commonplaces'. The litotes used here also contributes to the portrait of the man: "he was not a bad fellow".

In another description of a person – Lillian, Frank's first wife, the writer gives a very brief but precise characteristic not only of her appearance, but of her temper as well: "She was twenty-four as opposed to Frank's nineteen, but still young enough in her thoughts and looks to appear of his own age. She was slightly taller than he – though he was now his full height (five feet ten and one-half inches) – and, despite her height, shapely, artistic in form and feature, and with a certain unconscious placidity of soul, which came more from lack of understanding than from force of character. Her hair was the color of a dried English walnut, rich and plentiful, and her complexion waxen – cream wax – with lips of faint pink, and eyes that varied from gray to blue and from gray to brown, according to the light in which you saw them. Her hands were thin and shapely, her nose straight, her face artistically narrow. She was not brilliant, not active, but rather peaceful and statuesque without knowing it." [5, p. 39–40].

It is remarkable that the opposition of their characters is shown in every phrase used to depict Lillian: 'She was twenty-four as opposed to Frank's nineteen', 'She was slightly taller than he'; she is also described as a person that has neither character, nor mind that could compete with Frank's: 'certain unconscious placidity of soul, which came more from lack of understanding than from force of character', 'She was not brilliant, not active, but rather peaceful and statuesque without knowing it'. On the whole, Lillian is depicted as a well-done picture: nice and exquisite to admire, but not vivid, lacking the sparkle of life.

And in this very abstract we may observe the comparison of two descriptions, contradiction of two separate spaces and the way they are depicted: of the street and of the house: "He called at the house as directed, one cold, crisp February morning. He remembered the appearance of the street afterward – broad, brick-paved sidewalks, macadamized roadway, powdered over with a light snow and set with young, leafless, scrubby trees and lamp-posts. Butler's house was not new – he had bought and repaired it – but it was not an unsatisfactory specimen of the architecture of the time. It was fifty feet wide, four stories tall, of graystone and with four wide, white stone steps leading up to the door. The window arches, framed in white, had U-shaped keystones. There were curtains of lace and a glimpse of red plush through the windows, which gleamed warm against the cold and snow outside." [5, p. 74–75].



Here, in the description of the street, we meet such epithets that lack any artistic value being plain and exact: 'brick-paved sidewalks', 'macadamized roadway', but blended with the nature description they produce quite a different effect: 'powdered over with a light snow', 'set with young, leafless, scrubby trees'. When it again comes to the description of a building, the depiction again gains its sharp precision of figures, number of feet, floors, etc. Litotes is used to emphasize the author's opinion: '... it was not an unsatisfactory specimen of the architecture of the time', as it is characteristic of Dreiser: to provide some affirmative information through negative construction.

The whole description of the house gives the idea of space: it is really a spatial, large and huge house with plenty of place and floors in it. The description of this house is very symbolic – it is a symbol of long-lasting stability, welfare and power. The last metaphor: '...glimpse of red plush through the windows' adds much to this symbolism: 'plush' was always considered an expensive fabric. 'Red' here is a hint on the lack of the house owner's taste, lack of refinement in the family, as 'red' is a 'showing off' colour.

To conclude, we should say that out of the overall repertory of spatial terms, spatial dimensional terms are applied whenever a spatial axis is relevant, for example, because a spatial direction needs to be specified, or because alternative terms, such as distance expressions or those expressing in-between relations, are not contrastive in a situation requiring contrastivity, such as referential identification. In contrastive discourse tasks, perspectives are seldom mentioned explicitly, and *relata* are mentioned mostly if this enhances reference. Linguistic modifications seem to be more prominent in discourse tasks involving the description of a spatial relation rather than the identification of an object out of several possible candidates, where modifications only come into play if reference is otherwise not unambiguous. Spatiality in Th. Dreiser's "The Financier" is very restricted: every space has its limits, most of spatial descriptions deal with people and buildings, nature is described in rough, non-touching manner. Quite often space exists in the opposition: one space counteracts with another. Stylistic devices contributing to the concept of space are very rare, with epithets and simile prevailing.

We believe that further investigation on the issue can be conducted in the aspect of comparative analysis (firstly, of the whole "Trilogy Of Desire"; later on – in comparison with the works by other American as well as British writers of the XX century.

#### **References:**

1. Regier T. *The Human Semantic Potential: Spatial Language and Constrained Connectionism* / Terry Regier. – Aberdeen, MIT Press, 1996. – 259 p.
2. Lakoff G. *Metaphors we live by* / George Lakoff, Mark Johnson – London: The university of Chicago Press, 2003. – 277 p.
3. Cormac Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor* / Earl R. Cormac. – Aberdeen, MIT Press, 1995. – 477 p.
4. Edelman Sh. *Bridging Language with the Rest of Cognition: Computational, Algorithmic and Neurobiological Issues and Methods* / Shimon Edelman // Gonzales–Marquez et al.(eds.), *Methods in Cognitive Linguistics*, 2007. – P. 425–445.
5. Dreiser T. *The Financier* / Theodore Dreiser. – An Electronic Classics Series Publication, the Pennsylvania State University, 2007. – 517 p.

#### **Анотація**

### **I. БУРЦЕВА. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ПРОСТОРОВОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ**

У статті проаналізовано вживання різноманітних стилістичних засобів на позначення просторовості. Частотність конкретних стилістичних засобів розглянуто на прикладі роману Т. Драйзера «Фінансист».

**Ключові слова:** просторовість, категорія простору, стилістичні засоби.

**Аннотация**

**И. БУРЦЕВА. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ  
ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ**

В статье проанализировано употребление разнообразных стилистических средств обозначения пространственности. Частотность конкретных стилистических средств рассмотрена на примере романа Т. Драйзера «Финансист».

**Ключевые слова:** пространственность, категория пространства, стилистические средства.

**Summary**

**I. BURTSEVA. STYLISTIC DEVICES USED  
TO EXPRESS SPATIALITY IN LITERARY DISCOURSE**

This article deals with the usage of diverse stylistic devices expressing spatiality. Frequency of the exact stylistic devices usage is analysed on the basis of “The Financier” by Th. Dreiser.

**Key words:** spatiality, category of space, stylistic devices.

**4. Література зарубіжних країн**

**4. Литература зарубежных стран**

**4. Literary process:  
theoretical and historical aspects**

*кандидат филологических наук,  
докторант кафедры  
зарубежной литературы  
Харьковского национального  
университета  
имени В.Н. Каразина*

## ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНОГО ТЕКСТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Развитие современного литературного процесса в условиях глобализации, информационного взрыва и стремительного проникновения во все сферы жизнедеятельности человека средств массовой коммуникации требует и пересмотра основополагающих принципов исследования художественного текста в литературоведении. В 60-70-ых годах XX столетия возникает литературная теория, которая в отличие от академической теории литературы, переосмысливает традиционной понятия литературоведения (категория автора как источник смысла произведения, авторитетность классических канонов, возможность объективной интерпретации произведения). Введение понятия дискурсивности для определения характера социокультурного взаимодействия (исторический, политический, философский, культурологический, языковой и другие дискурсы) изменило топику современного мышления. Исследователи «поставили в центр динамическое исследование антиномий в личности и обществе, раскрыли конфликт как источник энергетики» [9, с. 12], используя художественный текст не только для интерпретации самого текста, но и для постановки на их материале актуальных антропологических, философских, социальных проблем.

Среди многих литературных теорий современности важное место занимает рецептивная критика Констанской школы (Х. Яусс, В. Изер), возникшая в 70-80-х годах прошлого века, которая имела междисциплинарный характер и стала продуктивным методом не только для литературоведческих, но и для историографических, философских, культурологических и других изысканий.

Предполагается, что изначально мертвый текст рождается только в момент обращения к нему читателя, который и создает смысл текста, редактируя при этом свою картину мира. В. Изер настаивает на том, что «литература занимается как раз тем, что было опущено, проигнорировано, вытеснено из картины мира ради того, чтобы стабилизировать наш мир разного рода институциями» [9, с. 40].

Существует два вида рецепции: прагматическая и эстетическая. И если история, юриспруденция, медицина, даже философия выбирают чаще всего прагматическую рецепцию («где, возникшие в прошлом интеллектуальные феномены используются последующими обществами напрямую для решения насущных социально-политических и социально-культурных проблем» [10, с. 8]), то литература совмещает оба вида.

В процессе анализа рецепции любого исходного текста учитывается не только социокультурный контекст реципиента, но и весь багаж литературного опыта читателя (У. Эко называет это явление «интертекстуальной энциклопедией» возможного читателя), который достаточно велик в век информационных технологий и доступности информации. Даже при новом прочтении, например, древних текстов современный читатель воспринимает их сквозь призму уже известных ему интерпретаций, созданных в более поздние эпохи. Это может быть пассивная рецепция (чтение переводной литературы или просмотр театральных постановок) и активная рецепция, которая порождает новый текст на основе авторской интерпретации реципируемого материала.

Для литературоведения интересен именно последний вид рецепции, позволяющий установить особенности межкультурной литературной коммуникации. Однако сегодня невозможно провести лишь синхронный срез в литературе для выявления зияний в картине мира современного человека и не учитывать диахронии развития того или иного текста, послужившего материалом для активной рецепции.

Обращаясь к анализу литературной рецепции античного наследия во французской литературе рубежа XX-XXI веков, исследователь, поставивший перед собой эту цель, неминуемо сталкивается с проблемой выявления причин именно такого читательского отклика на древние тексты. Решению данной проблемы способствует анализ диахронии рецепции античности во французской литературе, начиная с эпохи Средневековья. Это и стало предметом исследования в данной статье.

В «Словаре античности» термин «рецепция античности» трактуется как «эпизодическое, в большей или меньшей степени социально обусловленное, сознательное заимствование идей, материалов, мотивов из греко-римского культурного наследия, берущихся за образец с целью поставить его на службу собственным эстетическим, этическим, политическим и другим интересам» [8, с. 484]. Греко-римская культура, которая выдвинула новое понимание сущности человека как творца самого себя, а истории как процесса его самовыражения и самосовершенствования, была продуктивна для рецепции во все времена, но особенно актуализировалась в переходные эпохи, когда пересматривались ценностные ориентиры и создавалась новая мировоззренческая модель. Средневековье – это период в истории, когда формировались национальные культуры, создавались новая картина мира в условиях тотальной христианизации общества.

Рецепция античности в Средних веках достаточно хорошо изучена в отечественном литературоведении. Работы С. Аверинцева, М. Бахтина, М. Гаспарова, М. Грабарь-Пассек, Е. Костюхина, В. Лукасик, Е. Мелетинского, А. Маслова, А. Михайлова, С. Неретиной, И. Тронского дают возможность проследить взаимоотношения античности и средневековья на уровне актуализации определенного набора тем, мотивов, образов, позаимствованных у классической древности, установить характер и специфику этих взаимоотношений. Многие помогают прояснить исследования А. Гуревича, Е. Чиглинцева, А. Фоменка, О. Эксле, И. Эльфонда и других в области истории и культурной антропологии, поскольку восприятие античного текста неотделимо от социокультурного контекста реципиента. Резюмируя их научные изыскания, можно отметить, что все они дают картину восприятия античности в эпоху Средневековья, однако их анализ носит преимущественно междисциплинарный характер. Используя сравнительно-исторический, мифопоэтический, комплексный методы, непрописанным, а, следовательно, перспективным для дальнейших исследований становится дискурсивный анализ литературного диалога с позиции автор-текст-читатель, где автором выступает античность, а читателем – средневековый писатель.

Для понимания сути рецепции античности в Средневековье важно уяснить, что процесс этот начался задолго до 476 г. н. э., который номинально считается отправной точкой в исторической периодизации. (Однако уже С. Аверинцев заявляет, что «на вопрос, когда кончается античность и начинается Средневековье, не может быть однозначного ответа: переход от одной эпохи к другой – не катаклизм, который можно датировать таким-то годом, но процесс, длящийся веками» [1, с. 17]). Еще при переводе греческих текстов на латинский язык производился тщательный целенаправленный отбор адаптируемого материала с множеством обобщений, комментариев, составлением резюме, компиляций и антологий, пародий и травестий. То есть процесс рецепции носил синтетический характер, обрабатывая, обобщая и, следовательно, упрощая исходный текст. Завершающий этап рецепции античности в самой античности наблюдается в период заката Западной Римской империи, когда римские и варварские мыслители

пересматривают достояния греко-римской культуры под углом обретающего все большую популярность христианства. В таком многоступенчатом синтезированном виде античное наследие дошло до средневековых реципиентов.

Периодизация художественной обработки фонда греко-римской культуры европейской средневековой литературой, предложенная М. Грабарь-Пассек, достаточно условна в отношении Франции, хотя и может быть взята за основу. Согласно ей, выделяется три этапа рецептивного отклика [3, с. 184-185]:

1. конец V в. – вторая половина XI в. – медленное постепенное освоение античного наследия.

2. XII-XIII вв. – активная переработка этого наследия в оригинальных специфически средневековых формах и интерпретациях.

3. XIV-XV вв. – последние попытки ассимиляции античности, разворачивается обширная переводческая деятельность.

В. Лукасик указывает на недостаточность этой периодизации и размытость границ, упоминая, что в качестве аргументов своей позиции вергилианское и гораціанско-теренціанское возрождения, а также рыцарский роман [6, с. 13].

Однако, проанализировав работы вышеперечисленных исследователей, автор статьи может констатировать, что:

– историографы, правоведы и медики Средневековья прагматически реципировали античное наследие, выстраивая на его основе социокультурные и историко-правовые системы. Так, в основе естественно-научной дидактики лежит трактат Александрия (II в. н. э.) «Физиология»;

– наиболее продуктивной для молодого христианского мира была римская литература, поскольку греческая представляла аполлетом язычества и вольнодумства, а римская стала «мостом» между эпохами, приняв монотеистическую религию;

– на протяжении всего Средневековья христианство находилось с античностью в отношениях полярности – притягивания-отталкивания. С одной стороны, латынь как официальный язык церкви изучался исключительно по античным образцам, поэтому знакомство с наследием греко-римской классики было неизбежно. С другой же стороны пропагандировалось негативное отношение к древней литературе, так как этико-эстетическая миромодель предков противоречила христианской идеологии;

– наиболее продуктивными ввиду образцовости и чистоты латыни для средневековой рецепции становятся Вергилий, Гораций и Теренций, позднее Овидий. Однако, их рецепция была достаточно сложной и противоречивой. В случае адаптации и интерпретации Вергилия и Овидия развился процесс, который в современном дискурсивном литературоведении называется «перекодировкой социокультурного кода» (У. Эко), когда исходный код (творческое наследие античных авторов) под давлением «переключателей кода» – «идеологических пристрастий» (У. Эко) реципиента (нормы христианской морали, чуждые античности) видоизменяется. В результате этого в тексте «Энеиды» христианские теологи обнаружили в IV веке Мировую Душу, Святого Духа, бессмертие души, загробные наказания, и даже (по Августину) – заступничество святых. Перекодировка Овидия была не столь радикальной, ведь ему подражали не только из-за содержательной стороны его произведений, но и из-за великолепного владения формой и совершенства в изображении чувств и предметов, которого он достигал. Однако подмена была существенной, поскольку в XII веке возникает христианизированный вариант «Метаморфоз» Овидия, изданный Андреем Капелланом под названием «Ovide moralisé» («Морализированный Овидий»).

– женглерская поэзия, возникшая на основе искусства греческих мимов и гистрионов, синтезируя народно-фольклорные, мифологические и христианские мотивы формирует базу для дальнейшего развития литературы [4, с. 18].

– в противовес религиозно-морализаторской клерикальной литературе уже в IX веке возникает лирика вагантов или голиантов, «поэзия всех недовольных и свободомыслящих клириков, каких всегда было немало, начиная с первых веков феодализма» [4, с. 69]. В своей борьбе они опираются не на аскетический идеал, а на культ Вакха и Венеры, проповедуя упоение радостями жизни и эпикуреизм. Их творчество полно подражаний и реминисценций из Овидия, языческой римской поэзии, изученной в школе.

– возникновению рыцарского романа предшествуют многочисленные раннесредневековые обработки сказаний об Александре Македонском, Эдипе, «Энеиды» Вергилия. Античный цикл рыцарских романов состоит из «Романа о Трое», «Романа об Александре», «Романа об Энее», «Романа о Фивах» и других тематически сходных с ними текстов. Е. Маслов, аспектно затрагивающий в своем исследовании реализацию троянского цикла мифов в средневековом романе, справедливо замечает, что писатели ориентировались отнюдь не на Гомера как источника сказаний о Трое, а на Вергилия и ранних схоластов, поскольку первый не пользовался популярностью среди поэтов Средневековья, которые в большинстве своем не знали греческого [7]. Трансформацию героических образов античности можно проследить на примере судьбы образа Александра Македонского в литературе Средневековья. Е. Костюхин в выводах своего научного изыскания о Великом Александре отмечает: «Первоначально рассказ о походах Александра всецело подчинен средневековому историзму, причем история оценивается с морально-религиозной точки зрения. <...>. Затем усиливается авантюризм повествования, а Александриана постепенно сближается с рыцарскими романами (поэмы XII-XIII вв.). Заключительный этап развития – переход повествований об Александре в прозу, в «народную литературу», «народную книгу» (XIV-XVI вв.)» [5, с. 42]. Повествования о Трое, Энее, Александре в эпоху позднего Средневековья, по мнению И. Эльфонда [12], служило созданию политического мифа Франции, призванного утвердить абсолютную монархию. Династический миф (Галлия как королевство создана Франсионом, то ли сыном Приама, то ли потомком Энея, то ли даже сыном Гектора) для этих нужд использовал троянский цикл, подчас прибегая к откровенной фальсификации истории и королевский миф (существенно «обработанный», христианизированный и «причёсанный» образ Александра Македонского).

– В. Лукасик, анализируя античную мифологию в куртуазной поэзии позднего средневековья, указывает на наибольшую продуктивность для художественной рецепции мифологических образов Нарцисса и Пигмалиона. Исследователь отмечает, что «любовь как источник возвышающих душу страданий и любовь как средство продолжения рода: это два течения в поэзии французского позднего Средневековья. Они часто противоположны друг другу, иногда – разнонаправлены, а временами сливаются в оригинальный синтез» [6, с. 26].

Таким образом, беглый ретроспективный анализ разнородных работ по средневековой рецепции античности демонстрирует конфликтный, полемичный характер этого межлитературного дискурса. Говоря языком рецептивной критики, резонирование социокультурных кодов античности и христианского средневековья с доминированием последнего, невозможность отказаться от интертекстуальной базы греко-римского наследия приводит к не только к частичному перекодированию исходных сообщений-текстов, но и к смене «горизонта исторического воздействия» (Х. Яусс) новых текстов. То есть предвосхищает Возрождение, ведь конфликт всегда является мощным толчком развития.

#### **Литература:**

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью / С. С. Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С. 17-64.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

3. Грабарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / М. Е. Грабарь-Пассек. – М.: Наука, 1966. – 327 с.
4. История французской литературы : В 4-х томах : Т. 1 : От древнейших времен до революции 1789 г. / Под ред. В. М. Жирмунского. – М. ; Л. : Изд. АН СССР, 1946. – 811 с.
5. Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции / Е. А. Костюхин. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1972. – 192 с.
6. Лукасик В. Ю. Трансформация античной мифологии во французской поэзии позднего средневековья: (Школа Машо-Дешана и Школа Великих Риториков): Автореф. дис. ... к.филол.н.: Спец. 10.01.03 / Лукасик В.Ю.; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – М.: 2001. – 36,[1] с.
7. Маслов А. Н. Троянская война и античность в исторической беллетристике средневековья: «История разрушения Трои» Гвидо де Колумна в средневековой традиции: Автореф. дис. ... к.ист.н.: Спец. 07.00.03 / Маслов Артем Николаевич; [Нижегор. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского]. – Н. Новгород: 2003. – 28 с.
8. Словарь античности : Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
9. Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 344 с.
10. Чиглинецев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XXI вв. / Е. А. Чиглинецев. – Казань: Изд-во Казан. Гос. ун-та, 2009. – 290 с.
11. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Эко Умберто; Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.
12. Эльфонд И. Я. Эволюция династического мифа в культуре Франции позднего Средневековья / И. Я. Эльфонд // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти. – М., 2006. – С. 345-364.

#### **Анотація**

### **О. СЕМЕНЕЦЬ. ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНОГО ТЕКСТУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

У статті аналізуються особливості сприйняття античного матеріалу (міфи, художні тексти) в літературі Франції епохи Середніх віків. З огляду на здобутки сучасної літературної теорії (рецептивна критика, теорія читацького відгуку, актуалізоване прочитання) обґрунтовується специфіка активної рецепції середньовічними письменниками мифологічних, філософських і художніх текстів доби Античності.

**Ключові слова:** Середньовіччя, Франція, рецепція, міф, античність.

#### **Аннотация**

### **О. СЕМЕНЕЦ. ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНОГО ТЕКСТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

В статье анализируются особенности восприятия античного материала (мифы, художественные тексты) в литературе Франции эпохи Средних веков. С позиции современной литературной теории (рецептивная критика, теория читательского отклика, актуализированное чтение) обосновывается специфика активной рецепции средневековыми писателями мифологических, философских и художественных текстов Античности.

**Ключевые слова:** Средневековье, Франция, рецепция, миф, античность.



**Summary**

**O. SEMENETS. PECULIARITIES OF PERCEPTION  
OF AN ANTIQUE TEXT IN MEDIEVAL FRENCH LITERATURE**

In the article we analyse the peculiarities of perception of antique texts (myths, literary texts) in medieval French literature. From the perspective of contemporary literary philosophies like perceptive criticism, theory of reader response, selective reading, we give grounds for defining the peculiarities of active perception of mythological, philosophical, and literary texts of Antiquity by the medieval writers.

**Key words:** The Middle Ages, France, perception, myth, antiquity.

кандидат філологічних  
наук, доцент кафедри  
теорії та практики  
перекладу з англійської мови  
Херсонського державного  
університету

## ГНОСЕОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ТЕКСТУ АНГЛОМОВНОЇ БАЙКИ

Останні п'ять років у центрі уваги нашого наукового пошуку є англomовна байка як об'єкт не лише літературознавчої науки, а й нової лінгвокогнітивної парадигми знань [8; 9; 10]. У дисертаційному дослідженні було з'ясовано сутність композиційно-сислової структури англomовної байки, що надало нам можливість розкрити та пояснити не лише лінгвокогнітивні механізми створення комічного смислу, а й побудувати узагальнений образ людини [8].

Мета даної статті полягає у вивченні гносеологічних властивостей тексту англomовної байки, які поряд з її онтологічними властивостями окреслюють основні напрями розвитку зазначеного жанру.

Вивчення гносеологічних властивостей байки пов'язане зі змінами функціональних особливостей тексту байки. Так, досліджуючи чотири етапи розвитку байки як жанру, М. Гаспаров акцентує увагу саме на функціональному аспекті і з'ясовує першочергову функцію байки як передачу життєвого досвіду людини у формі конкретної життєвої обставини [6, с.8]. Це відбувається через те, що людина намагалася довести, наскільки корисним є підкорення життєвим законам, або чи варто дотримуватися порад більш досвідчених людей [11, с.104], тобто тоді, коли міфічне мислення людини підкоряється логічному, процесам виявлення реальних причин, наслідків, процесам вироблення узагальнень й формул закономірностей явищ життя [16, с.93]. Байка – це рудимент первісних стадій наведених процесів [там само]. У такому разі легше було описати події у подробицях. Диференціація поглядів щодо шкідливості / користі детального зображення подій мала прояв у функціональній особливості байки – щось пояснювати чи когось переконувати [11, с.104].

Праця «Роздуми про байку» Г. Лессінга об'єктивно мала велике значення для розвитку теорії байки і для її подальшої генези [13, с.107]. Байка перебуває на «спільній межі поезії й моралі», у зв'язку з цим різняться функції байки: розважальна (поетична байка) та серйозно-повчальна або дидактична функція (філософська байка). Проте, домінуючою функцією вважається морально-виховна через те, що байка має чітко стверджувати моральну істину, вона зорієнтована на пізнання світу [5, с.98]. Будь-яка розповідь може стати байкою, але за певних умов: про окремий епізод життя треба розповісти як про дійсний, тобто не порівнюючи його з будь-яким іншим, розповідь повинна бути наочним зразком для загального морального ствердження [там само, с.84].

Протягом багатовікового існування функція байки змінюється на тлі змін розвитку людського мислення (від параболічного до логічного): простежується домінування різних аспектів – дидактичного, образного, сатиричного. Байка щільно корелює з таким семантичним ореолом значень як діалектичне поєднання вигаданого та істинного, переконливість, моральне повчання, комічне, алегорія, з кожним з яких пов'язана певна функція байки.

Так, у давній Греції явно моралізаторське начало мало перевагу, і відносилася байка не до сфери літератури, а до філософії, риторичного прикладу, що є окремим фактом або системою фактів, аналогом тієї ситуації, про яку веде мову оратор, *риторичного* дискурсу (курсив У. Еко), котрий так само як і діалектичний, виходив із вірогідних посилок [19, с.124]. При цьому

робилися умовиводи неаподиктичного характеру на базі риторичного силлогізму, коли важливою була не стільки раціональна виразність, скільки поєднуючий ефект як техніка навіювання висловленої оратором думки [там само]. Ще Арістотель розрізняв два види риторичного прикладу. В одному випадку для підтвердження, обґрунтування, доведення певного положення, певної тези оратора наводяться факти, які дійсно мали місце в минулому. У другому випадку оратор наводить такі факти, які в дійсності ніколи місця не мали, а є чистою фікцією, цілковитою вигадкою самого оратора чи просто зразками літературної або фольклорної, зокрема міфологічної, традиції.

Байка вважалася найбільш властивою дорадчому красномовству, «оскільки за її допомогою ми або схилиємо слухача до чогось, або відхиляємо [6, с.37]». Байку слід використовувати як логічний доказ, розміщуючи її слідом за ентимемами (умовивід, скорочений до одного посилання і вивода) [7, с.436], тобто в структурному аранжуванні ораторської промови байка функціонувала у вигляді епілога, як «свідок», котрий завжди викликає довіру. Таким чином, байка виконує «службову» роль приклада [1, с.297], структурну ланку [6, с.231-233], яка входить до контекстуального оточення промови мовця.

Основні положення риторики було зорієнтовано на досягнення трьох головних цілей, а саме: навчити (*docere*), розважати, забавляти (*delectere*) та збуджувати, схвилювати (*movere*) [14, с.120]. Так, з першим компонентом діалектичної єдності категорії вимислу і правди – вигадкою – корелює здатність байки розважати, веселити, тобто її розважальна функція, оскільки «дотепні люди забавлялися їхніми (байкарськими) вигадками [4, с.258]». З другим компонентом цієї єдності – істиною, правдою – пов'язана здатність байки повчати. На думку М.В. Ломоносова, вимислами (вигадками) називаються пропозиції, котрих, дійсно, не було, проте, хоча й вони мали місце, то відбувалися певним чином [12, с.220].

У руслі *гносеологічного напрямку* першочерговою є *морально-дидактична функція* байки, яка залежить від узагальнення й типового загострення людських відносин, оскільки байка – це «екран, на який поетичним ліхтарем проектується образи людського життя [20, с. 180]». Виявлення та викриття негативних властивостей людини здійснюється шляхом використання алегорії – «лінзи», що надає можливість яскравіше та глибше побачити імпліцитно закладену думку [там само, с.177]. Лише в силу такої алегоричності байка слугує ілюстрацією певного життєвого положення. Так виникають два її плани: типове зображення ситуації [там само, с.177] (або текстовий план зображення) та прихований смисл (або імпліцитний план) [там само], моральне або політичне правило, «куля, яка має летіти прямо до цілі» [там само]. Текстовий план зображення міститься в семантичному значенні номінативних одиниць та знаходиться в асоціативному зв'язку з фольклорною поетикою. Імпліцитний план викликає асоціації конкретних реалій історичного побуту. Отже, зіткнення асоціацій різного порядку становить смислове навантаження тексту байки, завдяки чому ірреальний художній план байки наповнюється реальним історичним змістом.

Представники *структурно-семантичного напрямку* вважають, що *естетична функція* байки є цілком результатом фіксованої двокомпонентної будови байки, оскільки «...мораль.. – це уроки добродійності», а «байка – засіб пізнання людини, це те, що стоїть над історією, котра цікавиться лише подіями» [4, с.261]. Естетичне сприйняття тексту припускає напруження різних сил, як пізнавальних, так і чуттєвих [18, с.36]. Воно не обмежується ні тематичною інформацією тексту, ні засобами її вираження. Це цілісне сприйняття структури, яка є взаємодією змістовних та формальних елементів [там само]. В естетичній установці на текст байки діє презумпція семантичності всіх його елементів, як тематичних, так і формальних.

На думку Л. Виготського (*психолінгвістичний напрям*), ключовою функцією байки є *афектна (психологічна) функція* [5, с.90]. Дослідник відхиляє розуміння байки лише як жанру дидактичного, тобто питання морально-дидактичного аспекту змісту байки займає периферій-

ну позицію. Психологічною основою композиційно-сислової структури байки є суперечність дії персонажів [там само, с.102]. Вибір тварин не стільки пов'язаний з їхнім характером, стільки з тим емоційним забарвленням, яке притаманне кожній з них [там само, с.96]. Тварини – це найбільш зручні фігури, які утворюють необхідну для художньої дії ізоляцію від дійсності, вони начебто утворюють рамку, яка надає можливість не злитися з оточуючим середовищем [там само]. Байкарські персонажі є персоніфікацією своїх дій [там само, с.101]. Конкретність дії сприяє ізолюваності даного випадку від інших, посилює естетичну реакцію, афектну дію над реципієнтом [там само, с.112].

Основа структури байкарської розповіді відслідковується крізь призму зростаючого зіткнення двох несумісних планів: психологічного й смислового [там само, с.135]. Це протиріччя не лише логічне, а й афектне: читач зазнає переживання протилежних почуттів, які розвиваються з рівною силою та одночасно [там само].

На думку Ю. Стенника, таке протиріччя складає джерело розвитку сюжету байки [17, с.115]. Обидва плани поєднуються в одному акті (кульмінація / катастрофа), дії або фрази і, тим самим, оголюють протилежність, доводячи її до апогею, та разом з цим, розряджають двоїстість почуттів, що виникають в ході розвитку дії байки [5, с.138]. Так, у байці «Ворона та Лисиця» (І. Крилов) чим сильніші лестощі, тим сильніше знування. Лисиця насправді зовсім не лестить, вона знувається. Лисиця є володаркою положення і кожне слово лестощів звучить двоїсто: і як лестощі, і як знування [там само, с.115]. І лестощі, і знування містяться в одній фразі, котра поєднує два протилежних смислу в одне: «Голубушка, как хороша! / Ну что за шейка, что за глазки! / Какие перышки! Какой носок!» [там само].

Сатирична функція байки виникає як наслідок процесу карнавалізації, комічного обігравання базових концептів дискурсу, перенесення їх у сферу сміхового та як результат зміни серйозної тональності на комічну [15, с.128]. Остання виникає в результаті зіткнення основних персонажів – тварин, котрі мають індивідуальний характер, що створює смислове напруження, «маленьку драму» [2, с.78]. Байка має бути маленькою повістю, драмою, з поетично окресленими обличчями і характерами [там само, с.78]. У випадку заміни тварин людськими персонажами виникає «дійсна комедія» [там само]. Отже, тональність байки має бути суто сатиричною, це гостре і добродушливо-саркастичне висміювання, оскільки «сатира є поезія байки [3, с.228]».

Таким чином, гносеологічні властивості байки визначаються через аналіз модусу вигадки як способу художнього відображення дійсності та алегорії як результату використання образів тварин. Ми вважаємо, що використання наукових доробків гносеологічних властивостей байки є плідним при дослідженні комічної тональності як наслідку висміювання негативних характеристик людини.

Англомовна байка не є винятком, оскільки її розповідь поєднує і смішне, і серйозне. Гумористичним є описання тварин, які розмовляють та поводяться як люди, а сатиричним – проектування певних негативних ознак із світу тварин на світ людини. Отже, людина стає об'єктом комічного, хоча останнє не належить до її онтологічних властивостей.

Як свідчать результати семантичного й текстово-інтерпретаційного аналізу текстів англійських байок [8], гумор й сатира є складниками художнього концепту КОМІЗМ [9], а іронія та сарказм є доміантними засобами об'єктивації комічної тональності. Гумористичний і сатиричний види іронії розрізняються нами за функціями, способом й умовами реалізації [8]. Комічний потенціал гумористичної іронії, на нашу думку, виявляється через низку словесно-поетичних образів. Так, наприклад, у байці доби Середньовіччя [21, с.1608], при описі головного персонажу спостерігаємо проектування онтологічно споріднених ознак, якостей, властивостей, що притаманні сутності царини джерела на сутність царини мети, тобто йдеться про аналогове атрибутивне мапування: « *His comb, like a crenelated castle wall (1), / Red as fine coral*

(2), *stood up proud and tall. / His bill was black; like polished jet is glowed* (3), */ And he was azure-legged and azure-toed. / As lilies were his nails, they were so white* (4); */ Like burnished gold his hue, it shone so bright* (5)» [21, с. 1608]. У наведеному образі відбувається проєкція форми вала фортеці на форму гребеня півника (приклад 1), кольорів предметів навколишньої дійсності на кольори певних частин тіла (приклади 2, 3, 4, 5).

Дослідження взаємозв'язку між сатиричним змістом лексичної одиниці та її формою свідчить про те, що остання є самостійним і ефективним засобом утворення цього змісту. Суфікси *-ish*, *-ard*, *-eer* виражають оцінні конотації й додають презирливого забарвлення номінативній одиниці. Як показує аналіз фактичного матеріалу з метою осудження пороків людського суспільства використовуються афікси тільки з позитивною конотацією. Основними засобами створення оказіональних неологізмів виступають словобудова та словотворення (композиції, або композитні іменники). Сатирична словобудова здійснюється за допомогою суфіксів *-ism*, *-ist*, *-er* і префіксів *pro-*, *anti-*, *out-*. Лінгвістичною основою переосмислення слова є порушення внутрішньої валентності сполучуваних елементів. Оказіональне додавання афікса до лексичної основи слова, який характеризується валентністю, несумісною з її лексико-семантичними параметрами, призводить до затушовування первісного значення основи, розширення спектра її семантико-синтаксичних зв'язків, і, як наслідок, до зміни конотації. Так, наприклад, у байці доби модернізму «The Peacelike Mongoose» комічний смисл ґрунтується на зсуві референтного співвідношення іменників «*cobra*» (кобра), «*mongoose*» (мангуст) і викликаний перекинуттям валентності афіксів, згідно з якої вони сполучаються з основами, які виражають наступні поняття: людина, суспільні обставини: «*The word went around that the strange new mongoose was not only pro-cobra and anti-mongoose, but intellectually curious and against the ideals and traditions of mongooseism*».

Перспективним вбачаємо опис композиційних властивостей тексту англомовної байки.

### Література:

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Наука, 1966. – 458 с.
2. Белинский В.Г. И.А. Крылов // Избранные статьи. – М.: Детская литература, 1965. – С. 219 – 235.
3. Белинский В.Г. О классиках русской литературы. – М.: Детская литература, 1958. – 328 с.
4. Вольтер. Эстетика. – М.: Искусство, 1974. – 391 с.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 345 с.
6. Гаспаров М.Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). – М.: Наука, 1971. – 280 с.
7. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – 480 с.
8. Главацька Ю.Л. Композиційно-сміслова структура англомовної байки: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2008. – 20 с.
9. Главацька Ю.Л. Модель художнього концепту КОМІЗМ у текстах англомовних байок // Нова Філологія: Зб. наук. праць. – Запоріжжя: Вид-во ЗНУ, 2009. – Вип. 34. – С.45 – 50.
10. Главацька Ю.Л. Семантика текстової ситуації «світ людини – світ тварин» (на матеріалі текстів англомовних байок Дж. Тербера) // Науковий вісник ХДУ. Серія «Лінгвістика»: Зб. наук. праць. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – Вип. 9. – С. 144 – 148.
11. Кондильяк Этьенн Бонно де. О языке и методе; [пер. с фр. В.М. Богуславского]. – М.: Ком-Книга, 2006. – 175 с.
12. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1952– . – (Сочинения: в 9 т.). – Т. 7: Труды по филологии. – 1952. – 996 с.
13. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки. Німецька віршована байка ХІІІ – ХХ століття: [монографія]. – Харків: Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.

14. Сазонова Л.И. От басни барокко к басне классицизма // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С.118 – 148.
15. Самохина В.А. Функционально-коммуникативная стилистика текста: проблемы и пути решения // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: «Романо-германська філологія». – Харків: Константа. – 2006. – № 725. – С.125 – 129.
16. Селигеев С.А. Поэтика басни как философского жанра литературы в европейской и индийской литературной традиции // Учебные записки Туркменского университета. – 1964. – Вып. 34. – С.79 – 97.
17. Стенник Ю.В. О специфике жанровой природы басни // Русская литература. – 1980. – № 4. – С.106 – 119.
18. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
19. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию; [пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло]. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
20. Юнкельсон Н. О басенном жанре // Дальний восток. – 1957. – № 6. – С.176 – 180.
21. Chaucer J. The Canterbury Tales. The Nun’s Priest’s Tale // The Norton Anthology. World Masterpieces. – 6th ed. – N.Y., L.: W.W. Norton & Company, 1992. – P.1607 – 1621.

#### **Анотація**

### **Ю. ГЛАВАЦЬКА. ГНОСЕОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ТЕКСТУ АНГЛОМОВНОЇ БАЙКИ**

Стаття зорієнтована на вивчення функціональних властивостей тексту англomовної байки у сучасній науковій парадигмі знань. Увагу сконцентровано на двох напрямках дослідження гносеологічних характеристик тексту традиційної байки та англomовної байки зокрема. Відстежується зв'язок сатиричної функції байки з комічною тональністю.

**Ключові слова:** байка, функціональні властивості, риторичний приклад, модус вигадки, комізм, комічна тональність.

#### **Аннотация**

### **Ю. ГЛАВАЦКАЯ. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА АНГЛОЯЗЫЧНОЙ БАСНИ**

В статье рассматриваются функциональные особенности текста англоязычной басни в рамках современной научной парадигмы знаний. Внимание сконцентрировано на двух подходах исследования гносеологических характеристик текста традиционной басни и англоязычной басни в частности. Прослеживается связь сатирической функции басни с комической тональностью.

**Ключевые слова:** басня, функциональные особенности, риторический пример, модус выдумки, комизм, комическая тональность.

#### **Summary**

### **Yu. GLAVATSKA. GNOSEOLOGIC PECULIARITIES OF THE ENGLISH-AMERICAN FABLE’S TEXT**

The article focuses on investigation of functional characteristics of the English-American fable’s text within up-to-date linguistic paradigm of knowledge. Gnoseologic peculiarities of the traditional as well as the English-American fable are under the analysis of two approaches. The link between satirical function of the fable and comic tonality is highlighted.

**Key words:** fable, functional peculiarities, rhetorical sample, fiction modus, comic, comic tonality.

*кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода с английского языка Херсонского государственного университета*

## КРИТЕРИИ СТЕРЕОТИПНОСТИ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ)

Целью данной статьи является анализ критериев, позволяющих отнести главных действующих лиц приключенческих произведений к основным стереотипам, выделенным нами в ходе исследования, а именно – Герой и Антагонист.

Явление стереотипизации вызывает постоянный интерес в целом ряде социальных и филологических наук. Так, термин «стереотип» был впервые использован американским публицистом У. Липпманом для обозначения распространенных и укоренившихся в общественном мнении предвзятых представлений о различных социальных группах [16, с. 63, 103]. В социологии и культурологии, он определяется как привычный канон мысли, восприятия и поведения, образ, передающий определённые представления, расхождение истины, свойственные некоторой группе-носителю культуры, как смысловая и структурная основа для схематизированного и стандартизированного образа и представления об объекте, обычно обладающего высокой устойчивостью [8, с. 119, 211, 227]. В психологии, где под стереотипом понимается склонность воспринимающего субъекта легко и быстро заключать воспринимаемый объект в определённые категории в зависимости от признаков этого объекта, физические качества персонажа (в особенности, внешность); психоэмоциональные характеристики; интеллект; моральные качества и, как их следствие, социально-значимые черты и поступки.

Данные параметры являются составляющими элементами образа стереотипного персонажа, его литературно-художественного портрета. Выполненный анализ позволяет выделить константные стереотипные черты и признаки, которые мы объединяем в две основные группы: внешние признаки (далее – ВП) и этические признаки (ЭП).

**Внешние признаки**, исходя из определения литературного портрета как способа отображения внешности человека, представляют собой как черты лица, особенности фигуры, так и характерные позы, жесты, мимику [2, с. 894], и могут быть соответственно разделены на следующие вспомогательные подгруппы:

– **соматические признаки**. Среди значительного количества портретных деталей, относящихся к телу человека – лицо, волосы, уши, зубы, глаза, нос, губы, особенности фигуры, руки, пальцы и мн.др. – нами отобраны следующие: черты и цвет лица, глаза, рот, фигура (телосложение), руки. Данный выбор основан на частоте упоминания именно этих признаков в портретных описаниях СП. Исследование набора признаков внешности Героев и Антагонистов в разных произведениях показал, что изменчивы лишь те внешние черты, которые не представляют большой важности в передаче личностных свойств персонажа (например, цвет волос, их длина, размер стопы и т.п.). Произведенный анализ выборки, кроме того, подтверждает, что при восприятии человека, в первую очередь привлекают внимание его фигура, осанка и, в особенности, руки, которые во многом позволяют определить род деятельности человека. В то же время, проявления характера, духовного мира персонажа «отражаются прежде всего на лице, в частности, в его глазах, во взгляде» [2, с. 501];

– **кинетиические**. В данной группе представляется целесообразным объединить жестовое поведение и манеру речи персонажа, которые в художественном тексте выступают в единстве,

являясь компонентами единого деятельностного акта, имеющего определенные мотивы и цели [10, с. 7]. Под рече-жестовым поведением понимается вербальное поведение: собственно речь, её фонационные особенности и невербальное поведение: жест, мимика, поза и т.д., выражающие эмоционально-психическое состояние человека. Жест, гримаса могут стать своеобразным лейтмотивом, постоянно сопровождаая высказывания одного и того же персонажа (манера улыбки, смеха и т.п.). То есть отдельные кинемы, выявляющие какую-то определенную черту характера персонажа, при многократном использовании, функционируют как постоянный эпитет, реализуя так называемый принцип семантической сигнализации [5, с.86], который заключается в повторении кинетической детали вместо дескриптивных конструкций. Такой повтор сосредотачивает внимание читателя на отдельной характеристике персонажа и является сигналом для воссоздания в представлении читателя портрета персонажа. Таким образом, указания на речь и жест персонажа в художественном произведении выполняют ответственную характерологическую и композиционную функции, входят в систему оценок автора.

Под **этическими признаками** в данной работе мы, вслед за И. Коном [7], понимаем моральные качества, характер персонажа, его интеллект, т.е. внутренние личностные характеристики. Кроме того, описание моральных качеств предполагает и указание на обусловленную ими манеру поведения действующих лиц и на их межличностные отношения, которые в приключенческих произведениях отражают противостояние позитивного и негативного в нравственном облике персонажей.

Если ВП Героя и Антагониста классифицируются на «привлекательные» и «непривлекательные» с точки зрения автора произведения, то ЭП образуют оппозиции значительно более сложные (Основополагающие этические признаки отобраны согласно «Словарю по этике» [7] и подтверждены выборкой из проанализированных текстов.):

Моральные качества. Характер. Герой: доброта, щедрость, мужество, храбрость, благородство, справедливость, милосердие, самоотверженность, достоинство, проницательность, сдержанность, честность, принципиальность. – Антагонист соответственно: жестокость, жадность, трусость, предательство, несправедливость, беспощадность, вероломство, цинизм, агрессивность, лживость, пошлость.

Интеллект. Находчивость, мудрость, благоразумие. – Хитрость, ограниченность, тупость.

Манера поведения. Вежливость, тактичность, скромность, спокойствие. – Грубость, бестактность, бесстыдство, свирепость.

Межличностные отношения. Дружелюбие, сострадание, уважение. – Недружелюбность, бессердечие, равнодушие. – Уважение, почтительность, великодушие, гуманизм, искренность, бескорыстие. – Равнодушие, высокомерие, мстительность, бесчеловечность, корыстолюбие, эгоизм, зависть, тщеславие.

Таким образом, как Герой, так и Антагонист обладают набором отдельных, привязанных к единому стержню (положительному или отрицательному) внешних и этических качеств-признаков, которые, соответственно, также маркируются как положительные или отрицательные. В характеристиках внешности и поведения четко отражается аксиологическое отношение автора к изображаемым персонажам (либо в прямой речи содействующих лиц, либо непосредственно в авторской речи): принадлежность СП к определенному функциональному типу, с одной стороны, и дружелюбное/враждебное отношение к Герою/Антагонисту повествователя и остальных действующих лиц, с другой стороны, являются основными маркерами субъективной авторской оценки.

Согласно фактическому материалу, в большинстве случаев этические признаки передаются через внешние. Как показывает анализ использования позитивно заряженной эмоциональной, оценочной, эмоционально-оценочной и экспрессивной лексики в описании Героев, каждый подобный элемент, актуализация которого осуществляется в тексте произведения, на-



целен на выделение отдельного положительного качества персонажа. Примером может послужить следующее портретное описание Конвэя из романа И.Бачеллера «The Master of Chaos»:

*His face was interesting. ...It was a strong, inviting face that often wore a friendly smile. He had blond hair and clear blue eyes. That somehow told of the deep vitality behind them. Still, he was a distinguished person, set apart by his stature – a straight tower of bone and muscle six feet and an inch tall, deep and broad from neck to waistline. He had a mind as strong and agile as his body [12, p. 1].*

Мелиоративно заряженные эпитеты «strong», «interesting», «inviting»(face), «friendly»(smile), «clear»(eyes), «distinguished»(person), «straight»(stature) в сочетании с метафорой «a tower of bone and muscle» однозначно характеризуют Героя как исключительно красивого и сильного не только физически, но и морально (волевого, приятного в общении, дружелюбного и др.) человека, чей разум «так же крепок и проворен, как и его тело» («a mind as strong and agile as his body»).

Аналогично функционируют негативно заряженные языковые единицы, описывающие Антагонистов – «злодеев, коварных и безжалостных лиц» [1, с.77]. Например: *He had a dark heavy face, gloomy with the knowledge of much guilt and many sins [15, p. 17].*

Духовных интересов и потребностей у Антагониста нет, основа взаимоотношений с людьми – расчетливость: «Unmerciful, unrelenting, bringing pain and destruction to enemies» [23, p. 6] – именно такими эпитетами характеризуется персонаж в романе П.С.Рена «Beau Geste»; Герой, напротив, по ощущениям содействующих персонажей, излучает силу и безопасность, защиту:

*Only the comfort of his arms... Nothing more – only his strength and protection [23, p.13].*

Отвращение к нравственной позиции Антагониста, возмущение его эгоизмом, насмешка над его самовлюбленностью – все это принимает формы прямых авторских суждений, как, например, в следующих характеристиках персонажа романа Р.Сабатини «Captain Blood Odyssey»:

*A roaring, hard-drinking, hard-gaming scoundrel, his reputation as buccaneer stood high among the wild Brethren off the Coast. He also enjoyed the reputation of a Lovelace, and openly boasted of his victories among ladies [20, p.95].*

*As is common in many boasters, Hobart was a coward by nature, and stood in awe of titles [20i, p.19].*

В отрицательных образах так же, как и в положительных, резко подчеркнуты основные черты характера, их действия и поступки выполняют роль ”возбудителя положительных тем” произведения [1, с.77]. Именно против Антагонистов направлен дидактический пафос повествователя, что делает приключенческое произведение остро конфликтным, позволяет более полно раскрывать возвышенные свойства положительного персонажа. Так, если Герой традиционно объединяет в себе все возможные совершенства, то Антагонист обычно является средоточием противоположных моральных качеств и характеризуется набором крайне заостренных эгоистичных черт. К примеру, злобе, зависти отрицательного персонажа противопоставляется милосердие, сострадание Героя:

*Ruari’s eyes narrowed... Outrage, jealousy and envy erupted from his spirit [11, p. 286]; – Halldor’s eyes were full of mercy [11, p. 30];*

трусости – храбрость:

*«May I ask wha...what are your intentions?» Colonel Bishop at last asked trembling with fear [20, p. 162]; – «He is far from being a coward !» [20, p. 117];*

лицемерию – честность и искренность:

*Owen was filled with loathing for Rex’s laboured courtesy, his hypocrisy, the over-ripe flamboyance of his clothes, his supercilious smile [13, p. 24]);*

*There was such a ring of sincerity and truth in his voice, that it caught every bit of her attention and almost forced her acceptance [13, p. 31].*

Если Антагонист постоянно демонстрирует жестокость по отношению к окружающим, то Герой традиционно безобиден и великодушен:

*«Then die!» shouted Magua...with violence at the unresisting speaker and gnashing his teeth with a rage that could no longer be bridged (Cooper, 119); – There can be no danger apprehended from such a man... (Cooper, 65).*

Прагматика говорящего чрезвычайно ярко присутствует в описании персонажа художественного произведения. Примером может служить следующее портретное описание персонажа-Антагониста:

*He was a frail, watery-eyed, nervous little man with a huge nose that quivered in a futile indignation.... He had a nose like a flesh icicle that had begun to drip, and ears that consisted of bunches of limp pink tendrils that stirred with a feeble life of their own [17, p. 16-17].*

Пренебрежительное отношение автора к персонажу подтверждается уничижительными образными сравнениями «nose» – «flesh icicle that had begun to drip»; «ears» – «bunches of limp pink tendrils», а также негативно окрашенными эпитетами «frail», «nervous», «futile», «feeble», «watery-eyed».

Следующее описание Героя при помощи таких сравнений, как «keen as mustard», «hard as nails» в сочетании с характеристиками «soldier of the finest type», «thorough sportsman», «gentleman according to the exacting English standard», напротив, направлено на то, чтобы вызвать у читателя симпатии к персонажу:

*For the Beaujolais, Lawrence had a great respect and liking, as a French soldier of the finest type, keen as mustard, hard as nails, a thorough sportsman, and a gentleman according to the exacting English standard [23, p. 551].*

Как указывалось выше, внешность, рече-жестовое поведение, манеры персонажа обычно мотивируются внутренними психологическими качествами. Выборка свидетельствует, что у Героя обычно спокойный, чистый, приятный, выразительный голос:

*Calm, clear, pleasant voice [20, p. 15]. It was a pleasant musical voice [18, p. 195]. The voice was light, polite, assured... [22, p. 365].*

У Антагониста голос, напротив, – яростный, пронзительный, хриплый, неприятный:

*Shrill, furious voice [20, p. 9]. I heard his furious voice [14, p. 3]. The voice was unpleasant [22 p. 18].*

Стереотипный персонаж, его внешние и этические признаки выражаются как в речи повествователя, так и в репликах персонажей, содержание и объем которых варьирует от краткой номинации основных достоинств или недостатков, до более или менее развернутого синтетического комплекса, охватывают внешний и внутренний аспекты образа персонажа, где статическое описательное ядро дополняется динамическими повествовательными структурами. Как известно, данное свойство – непосредственно указывать на распределение авторских симпатий/антипатий относится прежде всего к портрету, который всегда оценочен [3, с. 137] в отличие от пейзажа и интерьера, где действующие лица произведения характеризуются опосредованно и оценка может быть выражена косвенными способами. Следовательно, наиболее четко стереотипность Героя и Антагониста в приключенческом художественном произведении проявляется в портретном описании, которое выступает как основной способ создания образа СП, и в котором эксплицитно проявляется отношение говорящего (пишущего) к изображаемому.

Продланное нами исследование позволяет предположить, что механизм образования СП связан с гипертрофированной значимостью определенных черт объекта, т.е. образ персонажа сводится к нескольким немногочисленным признакам. Признак – это отдельная оцениваемая характеристика объекта, в большинстве случаев подвергаются оценке не объекты (или типы объектов) в целом, а лишь их свойства или характеристики. Выявление у ряда персонажей повторяемых константных признаков, маркированных в зависимости от сюжетной функции

данного действующего лица, позитивной либо негативной оценкой, даёт возможность определить образы данных персонажей как стереотипы Героя или Антагониста художественного произведения.

#### Литература:

1. Балухатый С.Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика. – Л., 1927. – 202 с.
2. Галанов Б.Е. Искусство портрета. – М.: Советский писатель, 1967. – 206 с.
3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 168 с.
5. Ретунская М.С. Английская аксиологическая лексика. – Нижний Новгород, 1996. – 272 с.
6. Русина Н.А. Изучение оценочных эталонов и социальных стереотипов с помощью семантических измерений // Вопросы психологии. – 1981. – N.5. – С. 96-105.
7. Словарь по этике / Под.ред. И.С.Кона. – М.: Издательство политической литературы, 1983. – 445 с.
8. Тадевосян Э.В. Словарь-справочник по социологии и политологии. – М.: Политиздат, 2001. – 272 с.
9. Уфимцева А.А. Лексическое значение. – М.: Либроком, 2010. – 242 с.
10. Шелгунова Л.М. Указание на рече-жестовое поведение персонажей как средство создания образа в русской повествовательной реалистической прозе. – Волгоград: Волгогр.гос. пед.ин-т, 1979. – 80 с.
11. Abbey L. Dark Sun. – N-Y: New York Times, 1996. – 310 p.
12. Bacheller I. The Master of Chaos. – Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co, 1933. – 327 p.
13. Bennett L.G. A Wheel of Stars. – Lnd.: Harmondsworth, 1989. – 432 p.
14. Cooper J.F. The Last of the Mohicans. – N-Y, 1960. – 392 p.
15. Fleming I. Goldfinger. – N-Y: Berkley Books, 1984. – 262 p.
16. Lippman W. Public Opinion. – N -Y, 1922. – 422 p.
17. Massey S. Polmarran Tower. – Lnd.: A Troubadour Book, 1976. – 273p.
18. Niles D. Immortal Game. – N-Y, 1996. – 282 p.
19. O'Hara R. Media for Millions. – N -Y, 1961. – 489 p.
20. Sabatini R. Captain Blood Odyssey. – Lnd., 1961. – 255 p.
21. Taguiri R. Person Perception / Lindzey J., Aronson E. The Handbook of Social Psychology. – V.3. – N-Y, 1989. – 406 p.
22. Thomas C. The Bear's Tears. – Lnd.: Book Club Associates, 1985. – 490 p.
23. Wren P.C. Beau Geste // Five Classic Adventure Novels. – N-Y, 1941. – 412 p.

#### Анотація

#### Т. БОРИСОВА. КРИТЕРІЇ СТЕРЕОТИПНОСТІ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОЗИ)

Стаття присвячена явищу стереотипності в художньому англomовному творі на матеріалі роману пригод. Визначаються специфічні риси персонажів, які дозволяють віднести дійових осіб твору до позитивних або негативних стереотипів, а саме – Зовнішні (Соматичні та Кінетичні) та Внутрішні (Етичні). В статті аналізуються мовні лексико-стилістичні засоби втілення цих рис.

**Ключові слова:** роман пригод, критерії стереотипності, персонаж, лексико-стилістичні засоби, художній твір.

**Аннотация**

**Т. БОРИСОВА. КРИТЕРИИ СТЕРЕОТИПНОСТИ ПЕРСОНАЖА  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Статья посвящена явлению стереотипности в художественном англоязычном произведении на материале романа приключений. Определяются специфические черты персонажей, которые разрешают отнести действующих лиц произведения к положительным или отрицательным стереотипам, а именно – Внешние (Соматические и Кинетические) и Внутренние (Этические). В статье анализируются языковые, лексико-стилистические средства воплощения этих черт.

**Ключевые слова:** роман приключений, критерии стереотипности, персонаж, лексико-стилистические средства, художественные произведения.

**Summary**

**T. BORISOVA. CRITERIA OF STEREOTYPES  
OF THE CHARACTER IMAGE IN WORK OF LITERATURE**

The article deals with the phenomenon of stereotypes of the character image in the English adventure novel. Specific Somatic, Kinetic and Ethical stereotype features are defined and the analysis of lexical stylistic devices with the help of which these character features are expressed is presented.

**Key words:** adventure novel, stereotypes criteria, personage, lexical stylistic means, literature work.

*кандидат филологических наук,  
доцент кафедры зарубежной  
литературы Одесского  
национального университета  
имени И.И. Мечникова*

## ИМИДЖ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ЧТЕЦ»

Бернард Шлинк входит в немецкую литературу в начале 1990-х. Его роман «Чтец» (1995 г.), затронувший актуальную для немцев проблему вины и ответственности за преступления Второй мировой войны, переводится более чем на 30 языков и моментально оказывается в списке бестселлеров Европы и Америки. В Германии роман берлинского профессора правоведения входит в обязательную школьную программу и становится «самой успешной немецкой книгой последних десятилетий» [1, 197]. Такой интерес к творчеству непрофессионального писателя связан в первую очередь с обращением автора к «болезненной» теме немецкого прошлого, а также переосмыслением и корректировкой уже устоявшегося послевоенного имиджа Германии. Этот имидж был связан с комплексом «коллективной» вины и уже давно стал частью немецкого самосознания. Когда в 1980-е гг. в контексте «спора историков» стали актуальными дискуссии о «преодоленном» прошлом, Б. Шлинк говорил о невозможности забыть то, что «просвечивает сквозь настоящее» и является болевой точкой нескольких поколений. Имидж Германии, предлагаемый Б. Шлинком, интересен тем, что он смотрит на проблему глазами «второго поколения», т.н. «поколения детей», уже не ощущавшего личную причастность к нацистскому прошлому, но продолжающего испытывать чувство стыда за свою немецкость.

Имидж Германии, реализованный в литературном произведении, является предметом изучения имагологии – современной области компаративистики. Имагология, фиксируя черты национального взаимовосприятия, «реконструирует литературные образы стран и народов», созданные в национальном сознании и воплощенные в литературе [2, 1]. По определению Д. Наливайко, имидж представляет собой интегрированный этно- и социокультурный дискурс, отличающийся устойчивостью и продолжительностью» [3, 27]. Основными показателями имиджа, по мнению М. Кагана, следует считать проективность, обобщенность, наглядность, диалогичность [4, 15–27]. Важным свойством имиджа является его вторичность по отношению к действительности и его «искусственность». Во-первых, уже потому, что создателем имиджа выступает «автор со своей субъективностью, со своей культурой и ментальностью, своей идеологией и ангажированностью» [3, 32–33]. Во-вторых, имидж опирается не на реальность, а на наше представление о реальности («то, что мы хотим видеть») [5, 130–131]. Тем не менее, имидж претендует на соответствие действительности благодаря стремлению к типизации. Здесь следует обратиться к немецкому исследователю М. Фишеру, определяющему имиджи как «имаготипичные» высказывания о нациях, выражающие то, что типично для данной нации или национальной литературы [6, 20].

Выделив некоторые характерные черты имиджа, обратимся к ситуации, сложившейся в Германии в 1990-е гг. На первый взгляд кажется, что новые проблемы, связанные с объединением Германии и поиском идентичности, должны были давно вытеснить прежние дискуссии о незавершенном преодолении прошлого и от избавлении от комплекса вины. Перестав испытывать личную связь с историей, писатели молодого поколения постепенно могли бы формировать имидж новой Германии. Но когда из биполярного мира (Америка/СССР) Германия фактически попала в полярный, главным оказалось не конструирование нового имиджа о себе, а осознание собственной идентичности как таковой. Требованиям времени отвечала идея Б.

Шлинка о «многослойности» Германии, слои которой «так плотно прилегают друг к другу, что сквозь настоящее всегда просвечивает прошлое». Это прошлое «не забыто и не завершено, оно продолжает жить и оставаться злободневным» [7, 196]. Более того, массовое сознание в большинстве случаев опирается на прошлый опыт, старые представления и ощущения, легко перенося их на восприятие новой действительности [8]. Этим вполне объясняется и то, что прежние представления механически переносятся на имидж современной Германии.

В одном из интервью Б. Шлинка признается, что его роман «Чтец» во многом повлиял на представление о Германии за рубежом [9]. Но еще до появления этой книги, в 1980-е гг., Шлинка осваивает ключевые темы романа в эссеистике и «неожиданном» для юриста жанре детектива, где расследуются современные преступления, связанные с нацистским прошлым. Прежде всего, Шлинка интересуется конфликт «второго поколения», разрывающегося между желанием понять истоки преступлений, совершенных поколением родителей, и стремлением осудить эти преступления. Как автор, так и главный герой его романа Михаэль Берг принадлежат к этому поколению, которое не принимало непосредственного участия в войне, но на судьбе которого эта война отразилась. После того, как в Америке роман Шлинка был воспринят «очередной» книгой о Холокосте, Шлинка заявил: «Я написал книгу не о Холокосте (...) я написал о своем поколении и его отношении к поколению родителей, а также к тому, что это поколение совершило». Уже поэтому роман воспринимается как биография целого поколения, которое «бьется над самыми трудными вопросами немецкой истории XX в. и послевоенных десятилетий» [1, с. 210].

Обозначив основной конфликт романа, рассмотрим более детально, как осуществляется формирование имиджа Германии у Б. Шлинки. Имидж как «мыслительно-чувственная категория», которая фиксирует смысл формы и содержание объекта в субъективном восприятии реципиента [8, 122], формируется в результате постоянного «художественного сотрудничества» субъекта и объекта. Такой «путь» имиджа от автора к реципиенту представляет собой сложный психо-ментальный процесс («бег с препятствиями»). В монографии «Образ и воображение» Б. Коваль выделяет 4 стадии формирования имиджа: а) исход информации; б) обработка поступившей информации реципиентом; в) внешние благоприятные и неблагоприятные флюиды; г) влияние реципиента на поведение оригинала. Основываясь на предложенной классификации, представим процесс формирования имиджа Германии в романе Б. Шлинки «Чтец».

### 1. Исход информации

Первая стадия связана с первичным отбором информации, проходящей через естественный фильтр. Поскольку имидж не может формироваться «из ничего», то существует определенный «имиджийный импульс», который будет воспринят реципиентом полностью либо частично. Б. Коваль сравнивает этот первичный импульс (первообраз) с «кубиком-рубиком», каждая грань которого излучает различные информационные лучи. Из множества лучей некоторые воспринимаются реципиентом, остальные – рассеиваются [8, 128–129].

Через такой «естественный фильтр» в послевоенной Германии проходила информация о жизни в концлагерях. Сознательное умалчивание некоторых подробностей привело к тому, что все представления о концлагерной жизни, основанные на скудной информации, застыли «в виде расхожих клише» [7, 134]. «Второе поколение», не бывшее непосредственным участником тех трагических событий, стало воспринимать свое прошлое как *отсутствующее*, довольствуясь лишь иллюзией полной картины мира. В романе Б. Шлинка пишет: «Аушвиц был нам известен лишь по воротам с их надписью, по многоярусным деревянным нарам, кучам волос, очков и чемоданов; Биркенау – по арочной башне с боковыми порталами и подъездным железнодорожным путям; Берген-Бельзен – по горам трупов, найденных и сфотографированных союзниками после освобождения лагеря» [7, 134]. Временная дистанция в несколько десятилетий, отделявшая «второе поколение» от «поколения родителей», а также отсутствие информации обусловили отрывочное и фрагментарное восприятие прошлого.

## 2. Формирование «основного имиджа»

На втором этапе происходит обработка первичной информации реципиентом (т.е. автором). Повествователь выступает в роли второго, более тонкого фильтра, обладающего своей шкалой ценностей, своим жизненным опытом. Информационная насыщенность и общий смысл имиджа изменяются, в результате складывается некое устойчивое восприятие объекта (basic image). Он уже серьезно отличается не только от самого оригинала, но и от исходной информации. «Основной имидж» – не точная копия оригинала, а лишь субъективное представление о нем [8, 129–130].

Приведем пример. При выборе сюжета «имиджийным импульсом» для автора стала реальная история об обвинении надзирательниц концлагеря Майданек. Б. Шлинку была хорошо известна история этого процесса. Суд над 15 охранницами концлагеря шел в течение 5 лет (1975–1981). Женщинам предъявлялось обвинение в причастности к истреблению 250 тысяч заключенных. В итоге часть подсудимых была оправдана, некоторых осудили на различные сроки тюремного заключения. Среди них была и Хермина Браунштайнер (прототип героини романа Ханны Шмиц). Ее прозвали Кобыла, т.к. она якобы пинала узниц лагеря коваными сапогами. Хермина была осуждена на пожизненное заключение, через 15 лет была помилована и вышла на свободу, так и не признав своей вины и не раскаявшись в содеянном. Героиня Шлинка, в отличие от нее, раскаивается и незадолго до освобождения завещает все свои сбережения жертвам концлагерей. Можно найти множество совпадений и отличий в судьбе реального прототипа и героини романа. Но главное – в уникальности «импульса», который, пройдя авторскую коррекцию, начинает восприниматься как типичное и закономерное. На эту ситуацию обращает внимание Б. Хлебников: это был единственный в истории Германии случай, когда «суд приговорил к пожизненному заключению женщину за преступления, связанные с временами национал-социализма» [1, 198]. Благодаря более тонкому личному фильтру, через который проходит первичный импульс, формируется основной имидж, усиливающий суггестию. Учитывая способность имиджа типизировать, о которой говорит М. Фишер, история Ханны Шмиц прочитывается скорее как типичная, чем исключительная.

«Сила ... имиджа определяется не степенью его правдоподобия, – пишет Б. Коваль, – а способностью воздействовать на сознание и психику людей ... внедряться в глубинные сферы личного и группового восприятия, оттесняя былые предрассудки и стереотипы» [8, 131]. Корректируя устоявшиеся представления о Германии, Б. Шлинка фактически предлагает новый имидж Германии «второго поколения». Судьба представителей «второго поколения» по-прежнему связана с понятиями стыд и вина, ставшими концептуальными для немецкой картины мира. Меняется лишь степень личной причастности к преступлениям прошлого. Влюбившись 15-летним подростком в сорокалетнюю Ханну Шмитц, бывшую надзирательницу концлагеря, Михаэль Берг, с одной стороны, чувствует сильное влечение к ней, но с другой – стыдится рассказать об этой связи своим друзьям. Позднее, увидев ее среди бывших надзирательниц женского концлагеря на процессе против нацистских преступников, он стыдится еще и того, что восемь лет назад любил ее. Сама Ханна стыдится своей безграмотности, причем настолько, что готова взять на себя вину за всех осужденных, лишь бы не выдать своего «убожества». Чувство «личного» стыда героев перекликается с коллективной виной «второго поколения» за прошлое нации и за настоящее, которое терпит в своем близком окружении бывших преступников.

Для «второго поколения» характерно личностное дистанцирование от событий прошлого и, вместе с тем, осознание своей причастности и связанности с прошлым через предыдущее поколение. В этом состоит и двойственность отношения Михаэля к Ханне, которое он определяет как «необременительную близость и одновременную удаленность». Чувствуя внутреннюю связь с Ханной, он отправляет ей в тюрьму аудиозаписи книг, надиктованные им на

магнитофонную ленту (от «Одиссеи» до «Дамы с собачкой»). Но стыд и нежелание осознать свою связь с «преступницей» заставляют сохранять дистанцию: все письма Ханны оставались без ответа. Встретившись с постаревшей Ханной незадолго до ее выхода на свободу, Михаэль, который должен был помочь ей адаптироваться в новом для нее мире, осознает, что «отвел Ханне некую нишу», однако места в его жизни для нее не нашлось [7, 178–179].

### **3. Внешне благоприятные и неблагоприятные факторы**

На этой стадии формируется «окончательный имидж» (final image) в результате воздействия со стороны благоприятных и неблагоприятных факторов. Фактически, такие столкновения имиджей разных субъектов происходят постоянно и на всех стадиях. В итоге формируется новый имидж, получающий право на самостоятельное существование и собственную ауру влияния [8, 130].

Так, положительное влияние на формирование имиджа оказал Восточный Берлин, а точнее – серая и унылая атмосфера города, куда Б. Шлинк приехал зимой 1990 г. читать лекции в университете Губмольдта. Ассоциация с Германией 50-х гг., знакомой писателю с детства, возникла сразу: «Мир без цвета и полутонов, серые дома, плохие дороги, слабое движение, деревянный забор, крошачийся в руках».

Примером неблагоприятного воздействия на имидж можно считать существовавший в Германии внутренний запрет на темы, связанные с немецкой историей, в контексте т.н. «спора историков» и дискуссий об относительности немецкой вины. Спор историков разгорелся в Германии в 1986 г. Берлинский профессор Э. Нольте, не отрицая трагедии и ужасов нацизма, утверждал, что и другие диктаторские режимы совершали подобные преступления. Т.о. был поставлен под вопрос тезис об уникальности национал-социализма. Друзья и родные Б. Шлинка, первыми прочитав рукопись, предупреждали его о том, что книга идет вразрез с существующим дискурсом и, возможно, нарушает существующие табу в связи с недавним «спором историков». Шлинк возразил, что его книга – не о прошлом, а о мироощущении целого поколения, которое «апеллирует к прошлому, используя его для сравнений с нынешним днем, хотя для подобных апелляций и сравнений уже недостает моральных оснований».

Сегодня на арену выходит новое поколение (т.н. «третье поколение» или «поколение внуков»). Оно говорит о прошлом легкомысленно и цинично; «демонстрирует, что прошлое, Третий Рейх и Холокост набили им оскомину, а объясняется это той банальной назойливостью, с которой школа и СМИ заставляют молодежь обращаться к прошлому» [7, 205]. «Третий Рейх и Холокост и для этого поколения играют важную роль», – говорит Б. Шлинк в одном из интервью. Но их отличает уже не «нравственный пафос», а «научная и художественная» легкость, с которой они относятся к истории.

### **4. Влияние реципиента на поведение оригинала**

Четвертая фаза означает процесс «обратного» воздействия реципиента на оригинал [8, 130]. Имидж страны, предложенный Б. Шлинком, не является пассивной категорией, а напротив, обладает самостоятельной энергией и способностью влиять на массовое сознание. Это подтверждается бурной и неоднозначной реакцией критики на роман, а также успешной экранизацией романа в 2008 г. Стивеном Долдри (роль Ханны исполняла Кейт Уинслет).

Имидж – это сложная система, состоящая из многих проявлений отдельных сторон оригинала. «Все они пульсируют, асинхронно развиваются, рождаются и умирают, попадают в поле внимания или выпадают из него» [8, 131]. Так, образ Германии Третьего Рейха дополняет «множество книг и кинофильмов». С тех пор, как были показаны «Выбор Софи», «Список Шиндлера» и сериал «Холокост», мы не только «освоили мир концлагерей», «но даже начали кое-что присочинять и разукрашивать». Но есть страницы истории, которые несомнестимы «с игрой фантазии» [7, 134]. Действительно, образ Германии состоит из многих «кусочков мозаики», но это не означает, что каждый фрагмент дает целостное представление о сути явления [9].



Успех данной книги обусловлен, на наш взгляд, тем, что Б. Шлинк использовал устойчивый имидж Германии, предложив авторскую интерпретацию этого имиджа. Устами своего героя Шлинк говорит: «Я написал нашу историю все-таки для того, чтобы избавиться от нее, хоть избавиться от нее не могу». Это устойчивый и консервативный образ, ставший составной частью немецкого самоощущения. Фактически, прежний имидж дополнился новыми компонентами, выступающими как оппозиции (дистанция / причастность, ответственность / право на осуждение).

Таким образом, Б. Шлинк пересматривает ключевые для немецкой национальной идентичности понятия (вина, стыд, ответственность, прошлое) с точки зрения представителей «поколения детей», которым «оставалось лишь цепенеть от ужаса, стыда и сознания собственной вины» [7, 95]. Уже повзрослевший Михаэль понимает, что «страдания от любви к Ханне в определенной мере повторяли судьбу ... поколения. (Они) были немецкой судьбой, которой я не мог избежать» [7, 155]. Как оказалось, смысловое ядро имиджа остается более или менее стабильным, однако временная дистанция позволяет говорить о формирующемся новом взгляде на проблему национальной вины. Хотя прошлое все еще играет определяющую роль в немецком сознании («когда мы бывали за границей, то разговоры о прошлом Германии заставляли нас осознать себя немцами»), но «дети» и «внуки» уже получили право переоценивать прошлое, осуждать тех, с кем они связаны «узами кровного родства, узами поколения, исторической судьбы». В этом – внутренний конфликт Михаэля Берга, в пространстве романа вынужденного балансировать между желанием помочь Ханне и стремлением осудить ее.

#### Литература:

1. Б. Хлебников. Автопортрет второго поколения. Послесловие переводчика // Б. Шлинк. Чтец. – СПб: Азбука-классика, 2009. – С. 197-209.
2. Орехов В. В. Російська література та імагологічний дискурс у російсько-французькому літературному діалозі першої половини ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук. – К., 2008. – 35 с.
3. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія : предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип. 1. – С. 27–44.
4. Каган М. С. Философия культуры. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.
5. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / Кара-Мурза С. – М. : Алгоритм, 2000. – 688 с.
6. Fischer M. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. – Bonn : Bouvier, 1981. – 254 S.
7. Шлинк Б. Чтец. – СПб: Азбука-классика, 2009. – 221 с.
8. Коваль Б.И. Образ и воображение. (История. Теория. Практика). – М.: Academia, 2010. – 246 с.
9. Herr Schlink, ist „der Vorleser“ Geschichte? // FAZ.net. – Режим доступа: <http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E4BC8CB8678FC45ACAF6C612446AFA6F2D~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

#### Анотація

#### Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ІМІДЖ НІМЕЧЧИНИ У РОМАНІ Б. ШЛІНКА «ЧИТЕЦЬ»

Стаття присвячена імагологічній проблемі сприйняття Німеччини в творчості сучасного німецького письменника Б. Шлінка. Представлено новий авторський імідж, який корегує традиційні уявлення про післявоєнну Німеччину.

**Ключові слова:** імагологія, імідж Німеччини.

**Аннотация**

**Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ИМИДЖ ГЕРМАНИИ  
В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ЧТЕЦ»**

Статья посвящена имагологической проблеме восприятия Германии в творчестве современного немецкого писателя Б. Шлинка. Представлен новый авторский имидж, корректирующий традиционные представления о послевоенной Германии.

**Ключевые слова:** имагология, имидж Германии.

**Summary**

**Yu. ZAPOROZHCHENKO. IMAGE OF GERMANY  
IN THE NOVEL THE READER BY B. SCHLINK**

The article is devoted to the imagological problem of perception of Germany in the works of the contemporary German writer B. Schlink. It deals with the new author's image, correcting the traditional perception of postwar Germany.

**Key words:** imagology, image of Germany.

**5. Українська мова та література**

**5. Украинский язык и литература**

**5. Ukrainian language and literature**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української  
філології, теорії та історії  
літератури Чорноморського  
державного університету  
імені Петра Могили*

## **ВІТАЇСТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ХАРАКТЕРІВ У П'ЄСІ «НЕ ЗРОЗУМІЛИ» ДМИТРА МАРКОВИЧА**

З давніх-давен позитивне, життєлюбне світовідчуття приваблювало людей, що відлунилося і в мистецтві. І які б проблеми не ставилися митцем слова у творах будь-якого жанру, оптимістичний настрій автора та його героїв був набагато бажанішим, ніж апокаліптичні картини трагедій і труднощів життя людини. У цьому сенсі архетипне «І це мине» дає надію сподіватися на краще, а отже – з більшою вірою і любов'ю ставитися до життя, не піддаватися зневірі й такому гріху, як туга. Отже, любов до життя – це та загальнолюдська категорія, без якої цивілізація не розвивалася б. А істинна інтелігенція – сіль кожної нації, духовний піонер у будь-якій країні – покликана бути актуалізатором вітаїзму. Зауважимо, що інтерес до образу інтелігента в українській літературі посилювався кожного разу, коли йшлося про кореневі зміни у суспільстві. Різноманітні втілення цього образу в українській драматургії кінця XIX – поч. XX ст. вивчали багато дослідників, але п'єсі Д. Марковича «Не зрозуміли» досі не приділялося належної уваги, її герої не розглядалися крізь призму вітаїзму, що зумовлює актуальність теми нашої статті.

Ми ставимо мету довести, що у п'єсі виражено й акцентовано за допомогою прийому вітаїзації віру автора у незнищенність добродійної енергії демократичної інтелігенції.

Щоб усвідомити, яким важким був шлях до читачів і глядачів українських п'єс про інтелігенцію, маємо враховувати факт, який зауважив І. Франко у статті «З останніх десятиліть XIX віку». Відзначаючи потужний струмінь української драматургії цього періоду, він підкреслив: «Цензура не допускала на українську сцену драм, узятих із життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції нема і не сміє бути, – і українська драма мусила зробитися хлопською, сільською, мусила малювати українське село...» [9, с.511]. Тож і не дивно, що наприкінці XIX – поч. XX ст. чимало драматичних творів зображували події на селі. Проблеми села та українського інтелігента з його бажанням допомогти селянинові знаннями не оминають такі драматурги, як І. Карпенко-Карий, Б. Грінченко та Д. Маркович. Перу І.Карпенка-Карого належить п'єса «Понад Дніпром» (1897), в якій прототипом головного героя був організатор кооперативного руху на Херсонщині Микола Васильович Левитський (1859-1936). Він же став і прообразом героя драми «Не зрозуміли» Дмитра Васильовича Марковича (1848-1920). Останній автор так само, як і М. В. Левитський, був учасником і організатором кооперативного руху, про що є у його спогадах «Мої гріхи». О. Засенко конкретизує, що «прообразом відтвореного в п'єсі стала спілка в селі Федвари Олександрійського повіту, якою особисто опікувався М. Левитський» [1, с. 31].

У центрі п'єси «Не зрозуміли» – два доповнюючі один одного образи сільських інтелігентів : молодий агроном, землевласник Олександр Опанасович Богун і вчителька та фельдшерка Олена Іванівна Береза. Письменник не ідеалізує головного героя. Навіть більше: Богун у справах громади та й в особистому житті виявляється слабшим, ніж закохана в нього Береза, яку він сприймає тільки як вірного товариша. Знаменно, що прізвище героя асоціюється зі славним козацьким полковником Іваном Богуном. Так само промовисте і прізвище Олени Іванівни,

адже «Березою» називали ватажка сільського парубоцтва, який організовує розваги молоді під час свят та на вечорницях [2, с. 27].

Богун, піддавшись народолюбним почуттям, свою землю віддає безкоштовно селянам, прагнучи навчити їх обробляти її за агрономічною наукою, створює кооператив, переборюючи недовір'я селян, активізуючи їх на опікування школою. Зокрема, він пропонує таку плату за 1000 десятин: *«За землю мені нічого, а двадцять коп на школу і на сад з шовковицею коло школи»* [5, с. 182]. Оптимізму в його діях по згуртуванню селян додає спершу закоханість у вісімнадцятилітню Оксану – дочку заможного селянина. Його сприйняття Оксани як «чистої душі» певною мірою є таким же помилковим, як і спрощене сприйняття селян як «чистої дошки». Олекса Засенко справедливо підкреслював, що «сам письменник симпатизував ідеям Левитського, але водночас показав їх ілюзорність, неможливість впровадження в життя при «суспільній неписьменності й страшній відсталості селянських мас» [5, с. 32]. А для Богуна *«люди чудові, земля мов казка»*, та й Оксана слухає його оповіді про *«велику ідею братерства»*, супроводжувані поцілунками й освідченнями у коханні. Водночас у рефлексіях героя про свої почуття, про служіння народові, рідному краєві є певні сумніви: *«Чи люблю ж її?.. Чи не ідея доводить мене до неї? Чи не гріх занастити її життя? Чи зрозуміє вона мої думки та погляди?.. Вона все зрозуміє, коли не розумом, то серцем чулим жіночим...»* [1, с. 178]. Відповідь на ці питання отримуємо впродовж II-IV дій.

Богун не розуміє ні жіночої, ні селянської психології. Неосвіченість Оксани, її егоїзм, споживацькі погляди в сімейних стосунках не були зауважені засліпленим молодістю коханої героєм. У I дії Олександр охоплений жагою творити добро, бо *«настав уже час віри і діла, праці»*; *«Далі треба йти...»* [5, с. 177-178]. Привабливості його образу надають такі деталі, як згадка, що герой *«кожне свято на пасіці»*, що він проти, аби через підпоювання селян переконувати у правдивій справі: *«За чисте діло – з чистими руками»* [5, с. 179].

Досить екзальтованими виглядають поведінка і слова Богуна, коли він ділиться з Березою думками щодо вдалого початку організації сільськогосподарського кооперативу. Але й тут як активатор оптимістичного стану героя виступає його закоханість; як він каже, *«ще одно щастя»* [5, с. 191]. Якщо порівняти Богуна з його прототипом, то маємо відзначити, що в цім образі Д. Марковичу вдалося втілити деякі характеристики М. Левитського: *«...палкий, схильний до оптимізму, наскрізь щирий і правдомовний...»* [8, с. 275].

Палкість натури, холеричний темперамент героя, а, може, прагнення бути, як і всі селяни, одруженим у свої 25 років, приводять його до сімейного союзу з «нерівною за освітою і запитами». Це стає очевидним уже по перших роках одруження Богуна. Оксана не стала другом і помічником чоловікові у благородній справі, а в усіх його діях, під'южувана такою ж недалекою селянкою Гапкою, бачить хитрість, підступність і зраду. Оксанині інтереси не в'яжуться з бажанням Богуна розширити її світогляд, привчити до читання. Гапці Оксана жаліється, що у свято він *«Чита книжки, щоб я слухала. А то мене силує читати... Читаю, читаю, аж голова болить... Ти, каже, за три роки не вивчилась і читати добре...»* [5, с. 196]. Настанова Гапки «не спускати йому нічого» падає на вже підготовлений ґрунт. Йдеться про відчуття невдалого шлюбу, який мусить завершитися крахом. Гапка роздратовано говорить про свій шлюб з товаришем Богуна Петром: *«Петро у мене вже другий. Я їх добре знаю, вони в мене у печінках сидять»* [5, с. 197].

Устами терплячої, толерантної і люблячої Олени Берези висловлено певність у життєстійкості Богуна, його здатності здолати будь-які випробування: *«...він як дуб сильний. Одна-дві хмари набіжать, і його зразу зломить, і не стане великої душі, світлого розуму»* [1, с. 209-210]. Олена щира прихильниця ідей Олександра. Береза народилася й виросла в сільській сім'ї, проте освіта озброїла її не лише знанням педагогіки і фельдшерської справи, але й позбавила нарочитого пристосування під народні звичаї. Вона і «одягається по-європейськи», і не вважає

за неможливе допомагати дружині Богуна, навіть заступається за неї, коли Олександр, роздратувавшись, зривається криком на Оксану. Водночас Олена скромна дівчина, яка вже давно (5 років) кохає Богуна, не відчуваючи від нього чоловічої уваги. Вагаючись освідчитися йому в коханні першою, мучиться питанням: *«Чого ж він до мене такий ласкавий, прихильний? Може, й він мене любить, та соромиться сказати?»* [5, с. 190]. Те, що ставиться закоханою під сумнів, є очевидним для близького оточення. Зокрема вірний прихильник ідей Богуна Петро бачить, що Олена і Олександр створені один для одного: *«Йй же богу, кращої пари не було б на світі; обидва розумні, вчені, хороші, добрі – нема кращої пари!»* [5, с. 189].

Перше випробування Оленої інтелігентності співпадає з часом, коли вона хоче вже освідчитись Олександрові, але той натомість ділиться радістю – він кохає молоденьку Оксану. Серце Олени не витримало – зомліло, але вона сама не втратила гідності, сказавши засліпленому пристрастю Богуна, що «Оксана – дівчина гарна» [5, с. 192]. Водночас психологізм у розкритті її рефлексій викликає певні сумніви. Так Оленин монолог в усамітненні дещо патетичний і не вкладається в рамці її характеру – наполегливої, ідейної, вірної і толерантної. Хоча б отакі мелодраматичні рядки: *«Плачте очі! Плачте в останній раз! (Пада навколішки), Прощай, мій любий, коханий... брате... брате...»* [5, с. 202]. А ось наступна фраза вочевидь відповідає її амплуа, коли Олена висловлює впевненість, що вона б ситуацію повернула на свій бік, бо, «як лоза гнучка», стерпіла б негаразди в сім'ї. Вітаїзм Олени Берези ґрунтується на її гуманізмі та професійних навичках як педагога, так і медика. Тож на претензії Богуна щодо «попередження» його невдалого вибору супутниці життя ще чотири роки тому Олена тверезо (бо *«чує серцем»*, а *«розум каже друге»*) відповідає, що він *«загубив життя дівчини»* та її серце не жаліє [5, с. 214]. До речі, Д. Марковичу вдалося ненав'язливо, без дидактики підкреслити релігійність головного героя і Берези. Так, Богун пропонує не могорич у справі запивати, а молебень замовити у церкві. А Олена прохоплюється в монологі фразою: *«Господи! Вірую в тебе, найвищу правду! Тебе молю – благаю: дай сили, дай жити та добро робити моєму коханому!»* [1, с. 210].

Саме Олена допомагає Богуна зрозуміти хибність його «переодягнення в селянина», його вину в одруженні з Оксаною. Про свій авторитет серед селян вона судить тверезо і впевнена в цінності своєї роботи: *«Бо перше – я мужичка, дочка мужика, друге – я й не п'ялась назад. Ви бачите, що я вчителька, фершалка, бабую, а в поле не йду, до мужицтва не вертаюсь. Я робила і роблю інтелігентну, панську роботу... Тому нема і фальші!»* [5, с. 213]. Відкривши Богуна очі на його помилки і гріхи, Олена не втаїла своєї любові у відповідь на його запізніле освідчення. Але в неї вже серце до нього «вмерло навіки».

У стані зневіри в успіху кооперативної праці, каяття щодо змарнованого життя Олександр здатен на самогубство. Справа продажу зерна, започаткована із селянами, закінчилася втратою, в якій він не винен, але йому не вірять. Богун робить спроби вітаїзувати себе: *«Треба всього чекати, все перенести і йти, йти. Своєї долі, свого щастя нема, то треба жити ідеєю... Треба йти на боротьбу – і піду. Не вірять мені? Мушу присилувати, щоб вірили...»* [5, с. 216]. Але коли його найближчий побратим Петро повірив у наклеп, що Богун таємно від громади продав пшеницю і гроші собі присвоїв, Олександр не витримує і підвівши підсумок своїм помилкам, хапається за револьвер, бо, як говорив Олені, він *«убив в простих людях віру до культурного чоловіка»*, згубив діло [5, с. 224].

Фінал п'єси не дуже оптимістичний, але Олена переконує Богуна, що треба жити «для рідного краю, для людей», сина його. Апофеозом хвали життю є слова Берези: *«Не смерті треба, а жити й жити. Усякий дурень уміє вмерти наглою смертю. Не вмирати треба, а жити треба! Ми люди культурні, вчені, повинні бути приміром людям простим, приміром наукою, освітою, підняти їх треба вгору, а не до них спускатися!.. Жити, жити...»* [5, с. 225]. Але, зрозумівши до кінця свої гріхи перед селянами, дружиною і Оленою, Богун доходить ви-

сновку, що йому не місце серед селян, які не зрозуміли, чого він хоче. Та й він не знав селян. І хоча такий стан героя наголошує ілюзорність ідей «батька української кооперації» М. Левитського, але оптимізму додає тверда віра в силу життя Олени Берези.

Ремарка подає відкритий кінець твору: *«Богун поник головою, осунувся, руки висять уздовж тіла; Береза за Богуном, твердо упершись рукою об стіл, високо піднявши голову, сміло дивиться вперед»* [1, с. 226]. На нашу думку, рупором ідеї вітаїзму є перш за все є учителька і фельдшерка Олена Береза. Власне, їй у більшій мірі, ніж Богуну, притаманні риси, на які вказував у Левитському І. Франко : «...наскрізь пройнятий потребою скромної праці інтелігенції серед народу» [8, с. 275].

Як уже згадувалося, Левитський послужив прообразом і для драми І.Карпенка-Карого «Понад Дніпром», що побачила світ у «Киевской старине» 1899 року. Головний герой п'єси Мирон Серпокрил, скінчивши вищу школу хліборобства, приїздить у село, громада якого свого часу спрямувала його на навчання. На відміну від Богуна, Серпокрил усі свої сили віддає роботі на громаду, не роблячи собі ніяких поступок, і надривається на цій ниві – вмирає від сухот. А от кохана Мирона – сільська дівчина Марія, якій вмираючий герой передає свою ідею «жити в согласії, учитися спілки», – слабший образ за Олену Березу [84, с.155]. Водночас «Над Дніпром» – оптимістична п'єса, бо герой гине, але справа його буде жити. І якщо порівняти п'єси М. Марковича і І. Карпенка-Карого, то очевидно, що найпотужніший вітаїстичний струмінь іде від героїні твору першого автора. Тут, можливо, відіграє роль вплив феміністичного руху, активізація якого припала саме на часи написання п'єси «Не зрозуміли». Власне, саме в цей час в літературі і громадському житті України працюють Н. Кобринська, Олена Пчілка, У. Кравченко, Леся Українка, Дніпрова Чайка, Л. Старицька-Черняхівська та О. Кобилянська. Тому-то й Олена Береза втілює в собі сильні риси цього жіноцтва, які виявляються в громадській активності, освітніх пріоритетах та щирій вірі у перемогу цивілізованих, європейських шляхів українського селянства.

Порушена нами проблема вимагає подальшого дослідження у багатьох аспектах, особливо у зв'язку з утвердженням в українській літературі ідей фемінізму.

### Література:

1. Бажинов І.Д. Левитський Микола Васильович / І.Д. Бажинов // Українська літературна енциклопедія: у 5 т. – К. : Українська енциклопедія ім. Бажана, 1995. – Т. 3. – С. 144.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – С. 27.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – С. 512-513.
4. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: в 3 т. / Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). – К. : Дніпро, 1985. – Т. 3. – 351 с.
5. Маркович Д.В. По степах та хуторах : Оповідання. Драма. Спогади / упоряд., авт. вступ. статті та приміт. О. Є. Засенко / Д.В. Маркович. – К. : Дніпро, 1991. – 541 с.
6. Немченко І. Вистежуючи іскру добра / І. Немченко // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 17-21.
7. Немченко Г. П'єса Дмитра Марковича «Не зрозуміли» в контексті розвитку української драматургії / Г. Немченко // Південний архів. – 1994. – № 3. – С. 53-59.
8. Спільна Т. Про вину через непорозуміння (нотатки до образу інтелігента) / Т. Спільна // Константи : альманах соціальних досліджень. – 1997. – № 2(8). – С. 42-43.
9. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Збір. творів: у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 194-470.
10. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Збір.творів: у 50 т. / І.Франко.– К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471-529.
11. Франко І. А. Фарясов. Народники и марксисты. – С. Петербург, 1899 // Збір. творів: у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 45. – С. 272-275.

**Анотація**

**I. БЕРЕЗА. ВИТАЇСТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ХАРАКТЕРІВ  
У П'ЄСІ «НЕ ЗРОЗУМІЛИ» ДМИТРА МАРКОВИЧА**

Стаття акцентує пріоритетні проблеми сільської інтелігенції на стику ХІХ – ХХ століть в українській драматургії. Аналізується вітаїстичний компонент у характерах героїв п'єси «Не зрозуміли» Д. Марковича. Надана увага прототипові головного героя та спільній проблематиці названої п'єси та драми «Над Дніпром» І. Карпенка-Карого. Зроблено припущення щодо ролі фемінізму у творенні образу головної героїні.

**Ключові слова:** сільська інтелігенція, драматургія, фемінізм.

**Аннотация**

**И. БЕРЕЗА. ВИТАИСТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ХАРАКТЕРОВ  
В ПЬЕСЕ «НЕ ПОНЯЛИ» ДМИТРА МАРКОВИЧА**

Статья акцентирует приоритетные проблемы сельской интеллигенции на стыке ХІХ – ХХ веков в украинской драматургии. Анализируется витаистический компонент в характерах героев пьесы «Не поняли» Д. Марковича. Уделено внимание прототипу главного героя и общей проблематике названной пьесы и драмы «Над Днепром» И. Карпенко-Карого. Сделано предположение о роли феминизма в создании образа главной героини.

**Ключевые слова:** сельская интеллигенция, драматургия, феминизм.

**Summary**

**I. BEREZA. VITAISTIC COMPONENT OF THE CHARACTERS  
IN THE PLAY «DID NOT UNDERSTAND» BY DMYTRO MARKOVYCH**

The article emphasizes the priority problems of the rural intellectuals at the turn of the ХІХ–ХХ centuries in the Ukrainian drama. The vitaistic component of the characters in the play «Did not understand» by D. Markovych is analyzed. The attention is given to the prototype of the protagonist and the joint range of problems in the abovementioned play and the drama «Over the Dnieper» by I. Karpenko-Kary. An assumption about the role of feminism in the creation of the image of the main heroine is made.

**Key words:** rural intellectuals, drama, feminism.



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

## ТЕЛЕОЛОГІЯ ЕГОЦЕНТРИЗМУ ЯК НЕЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Творчість письменників-модерністів 20-х – 30-х років ХХ століття займає особливе місце в історії вітчизняної літератури. Її складність та багатогранність, якісна відмінність від попереднього досвіду вимагають глибокого дослідження, застосування сучасних методик, відчитування прихованих кодів, чим зумовлена актуальність розвідки.

Микола Хвильовий – один із найбільш яскравих діячів цього періоду – визнавав проблемою своєї епохи феномен розщеплення особистості, декларуючи в памфлетах: *«Наше гасло – вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє «Я». Це дасть тобі можливість іти далі. (...) Коли ти революціонер – ти не раз розкоlesh своє «Я»* [10, с. 421]. Дослідники творчості М.Хвильового не могли оминати увагою проблему внутрішніх протиріч, на якій акцентував сам письменник. Так, наприклад, Юрій Шаповал «фатальну амбівалентність», «психологічний розлам» Хвильового вбачає в намаганні поєднати ідеали революції, комунізму з національними цінностями [див.: 6, с.12]. На думку Юрія Шевельова, притаманна письменнику «роздвоєність», що передавалася його персонажам, також базувалася на політичному підґрунті [див.:12]. Галина Хоменко інтерпретує розколотість «Я» в текстах Миколи Хвильового в межах метафізики та містики [див.: 11].

Наведене твердження Хвильового перегукується з одним із вихідних пунктів структурного психоаналізу Жака Лакана – ідеєю первинної розколотості суб'єкта, що відкриває новий підхід до цієї проблеми. Французький філософ розвиває думку З.Фрейда про неусвідомлені порухи людської душі як джерело творчості, відводячи центральне місце серед них прагненню віднайти себе, цілісний образ свого «Я». Виходячи з цього, метою дослідження є подати тексти М.Хвильового як художню інтерпретацію душевного життя особистості, а саме – незавершеного руху до цілісності власного еґо.

Згідно з теорією Ж. Лакана, народження як розрив з матір'ю та втрата захищеності є травматичним моментом, внаслідок якого упродовж усього життя суб'єкт відчуває свою недосконалість, переживає внутрішні протиріччя й прагне повернутися до стану рівноваги. Це видається можливим лише шляхом формування уявлення про своє цілісне еґо. Наслідок цієї діяльності людини Ж.Лакан висловлює в такому формулюванні: «Усі об'єкти її світу неминуче вибудовуються навколо блукаючої тіні її власного «Я». У результаті всі вони набувають характеру принципово антропоморфного, я б навіть сказав – еґоморфного» [4, с. 238]. Людина помилково вбачає своє бажання ідеальної єдності власного образу в певному зовнішньому об'єкті, що перетворюється на її фундаментальний фантазм, названий Лаканом «аґальмою», який «являє собою вершину тої омани, в яку суб'єкт у відношенні до свого бажання може потрапити» [3, с. 65]. У результаті людина вибудовує всі свої уявлення навколо цього фантазму, не усвідомлюючи, яка небезпека прихована в ньому: «Знай, що ціль, яку ти переслідуєш, є не що інше, як (...) твій власний образ. Зрозумій, що функція цього об'єкта не в тому, щоб слугувати тобі метою, а в тому, щоб стати причиною твоєї смерті, і, зрозумівши, розпрощайся з ним. (...) Зробивши це, ти пізнаєш шляхи свого бажання» [3, с. 65].

У доробку Хвильового місце фундаментального фантазму займає образ «загірної комуні», ідеального суспільства майбутнього, що пронизує творчість письменника, повторюючись у різних текстах як недосяжний об'єкт прагнення персонажів: *«Пам'ятаєш мої розмови про комуну загірних людей? (...) Геніальне азіатське місто (без бруду, без повій, без брехні)»* [9, с.108-109]. *«Там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуні»* [8, с.230]; *«Я вірю в «загірну комуну» у і вірю так божевільно, що можна вмерти»* [8, с. 18]. Дотримуючись логіки структурного психоаналізу, «загірну комуну» Хвильового можна розглядати як уявну цілісність власного «Я» в гармонії зі світом, а твори письменника – як пошук цієї цілісності, шлях до неї через відкриття своєї «подвійності». Тож не випадково в більшості текстів М. Хвильового важливе місце займає мотив дороги, а рух до мети неминуче пов'язаний із внутрішніми протиріччями героя, компоненти яких часто постають у вигляді повноцінних дійових осіб.

Новела «Я (Романтика)» (1924) найкраще демонструє шлях розколотої особистості до ілюзорної «загірної комуні», а трактування персонажів цієї новели як частин одного «Я» вже давно закріпилося в літературознавстві. Письменник розкладає душу головного героя на чотири частини, кожна з яких оформлюється в самостійний людський образ: доктор Тагабат, якого можна інтерпретувати як жорстокість, демонічність, Андрюша (безвольність), дегенерат (тупе слідування прагненням темної частини душі) та мати Марія (любов, доброта). Несумісність цих персонажів викликає дискомфорт у душі «Я», потреба у віднайденні власної цілісності вимагає виключення якогось компонента. В результаті світла її частина, уособлена в образі матері, викреслена і «Я» отримує нову форму. Але ця форма є далекою від уявлення автора про ідеал, про що свідчить кінцівка твору: «загірна комунна» залишається недосяжною, а дорога до неї – «мертва».

Практично в кожному тексті письменник знову й знову повертається до невирішеної проблеми формування цілісності его, що пояснюється структурним психоаналізом, згідно з яким в основі світу символів лежить «явище настійливого повторення» [див.: 4, с.299]. Людина відчуває гостру потребу постійно повертатися до певних моментів свого життя, найчастіше – до бажань, які не вдалося реалізувати, до питань, на які не вдалося знайти відповіді. «Те, що в аналітичному досвіді називають вторгненням минулого в теперішнє (...) це завжди навчання когось, хто наступного разу вчинить краще. І якщо я кажу, що наступного разу він вчинить краще, то вся справа в тому, що наступного разу йому варто вчинити зовсім інакше» [4, с. 127], – пояснює Ж.Лакан. Для письменника таким «кимось» цілком закономірно є персонаж, який в кожному наступному творі, переживаючи ту ж саму ситуацію, має вчинити інакше, тим самим розв'язавши проблему, вирішення якої шукає автор.

Проблему руху до ідеальної єдності відбито й у новелі Миколи Хвильового «Елегія» (1924), яку більшість дослідників залишають поза увагою. На перший погляд може видатися недоречним аналізувати в наведеному контексті саме цей твір – адже в «Елегії» не фігурує образ «загірної комуні», нібито не згадується революція, немає прямих натяків на те, що персонажі є частинами однієї душі, та й повноцінних персонажів, окрім головного героя, важко назвати. Тим не менш, психоаналіз утверджує думку, що найголовніше найчастіше відсутнє в явному тексті, зате його можна прочитати «між рядків».

Протагоністом новели «Елегія» є старий газетяр, самотній і хворий, нікому не потрібний. Молодші та сильніші знущаються з нього, а він, не маючи сили протистояти, покійно зносить свою долю. Конфлікт новели логічно визначити як протистояння «старого» й «молодого» упливності часу, що підтверджується епіграфом з поезії Т.Шевченка (*«Минають дні, минають ночі...»*), повторюваними репліками на зразок: *«Бо йдуть молоді дні з юнацьким запалом грізними колонами по безмежних ланах часу. І відступають – місяці, роки, тисячоліття в глуху невідому безвість минулого»* [8, с. 162], натяками на процес гниття (*«У грудні згнила зима»* [8, с. 160],

«десь тліє торішній гній» [8, с. 164] ), який символізує не лише відмирання, але й переродження. Протистояння очікувано завершується смертю газетяра, «звільненням місця» для нового покоління (адже там, де він помер, «зацвів уже молодий запах юного невідомого дня» [8, с. 164]). Однак відчуженість старого від світу, його трагічну приреченість важко пояснити лише віком – причиною мав би бути певний внутрішній конфлікт, відчуття, що щось залишилося незавершеним у цьому житті.

Упродовж усього тексту газетяра супроводжує «древній пес», такий же старий і покинутий, якого «гризли (...) молоді, бадьорі пси» [8, с. 161]. Цілком можна стверджувати, що пес «перейшов» до твору Хвильового з поеми Олександра Блока «Дванадцять», цитата з якої наводиться майже одразу після введення образу пса в текст: «Мы на горе всем буржуям / мировой пожар раздуем; / мировой пожар в крови... / Господи, благослови!» [2, с.259]. Звернувшись до названої поеми, можемо встановити символіку цього образу: «Стоит буржуй, как пёс голодный, / стоит безмолвный, как вопрос, / и старый мир, как пёс безродный, / стоит за ним, поджавши хвост» [2, с.263]. «Блоківське» тлумачення пса як старого світу, наляканого «світовим пожаром», знаходимо й у дослідженні Леоніда Плюща: «В «Елегії» (1924 р.) старий газетяр лише згадує часи й рядки блоківського пожару з «Дванадцяти»... а старого пса вже загризають молоді собаки» [5, с. 48]. Далі в поемі пес іде услід за Ісусом Христом: «Так идут державным шагом, / позади – голодный пёс, / впереди – с кровавым флагом, / ... / впереди – Иисус Христос!» [2, с.265-266]. «Кривавий прапор» в руках Месії свідчить про те, що Блок прирівнює до Ісуса Христа ватажка революціонерів.

Не важко помітити, що й образ газетяра в новелі Хвильового оточують символи, що формують христологічний код: сакральний проміжок часу, в який уміщено дію (Різдво – Великдень), Різдвяні зорі, Віфлієм, волхви, тема страждання, терпіння, висміювання, смерть під «голубі» Великодні дзвони. Відповідно, газетяр, як і персонаж Блока, мав би бути революційним «Месією», що протистоїть псу – старому світу, прагнучи знищити його та збудувати новий, який відповідав би уявленням про «загірну комуну» Хвильового. Про причетність старого до революційних подій не сказано прямо, але певні натяки в тексті дозволяють зробити такі висновки. Газетяр прийшов у місто «восени, коли було прозоро, коли за кварталами пахли гречки» [8, с.160]; ця осінь – «це був новий заповіт, що ми, волхви, бачимо на сході в темну ніч із хрустального Віфлієму» [8, с.160]; тоді, «за народження його прекрасної юности (...) врочисто залунало по кварталах: – Радість!» [8, с.160], а пізніше виникло питання: «Що це? Тоска чи радість?» [8, с.162]. Зважаючи на революційну романтику Хвильового, можна стверджувати, що перенесення символів Різдва на період осені є прирівнюванням жовтневої революції до есхатологічної події. Більш того, саме революція та громадянська війна як спогади юності, в яких поєднувалися «тоска» й «радість», характерні для багатьох персонажів письменника й повторюються в різних його творах: «Їдемо в дикі замріяні степи, де чекає тривога, невідомість, де ціле провалля жури й радости» [8, с.156] («Заулок»); «...той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні й були велетнями й богами. (...) Але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба молодість» [8, с.259] («Сентиментальна історія»).

Отже, звернувшись до введеної в «Елегію» алюзії на поему Блока, можна встановити значення образу старого газетяра як колишнього революціонера, а пса – як символу старого світу, що відходить у минуле. Тим не менш, це трактування викликає питання: чому ж Хвильовий змальовує долю революційного «Месії» такою ж безрадісною, як і долю старого світу? Між персонажами новели Хвильового вибудовуються відносини, відмінні від тих, що спостерігаються в тексті Блока. Газетяр не відганяє пса словами: «Отвяжись ты, шелудивый, / я штыком поцекочу, / старый мир, как пёс паршивый, / провались – поколочу!» [2, с. 265], навпаки – пес і старий знаходяться в досить дружніх відносинах і без слів розуміють одне одного («Мовчиш? – Мовчу» [8, с. 162]), навіть, можна сказати, – доповнюють. Пес постає своєрідним

віддзеркаленням газетяра, його alter ego, що підтверджується синонімічними епітетами, які прикладаються до обох: «старий» та «древній», відчуженістю від зовнішнього світу, незахищеністю в ньому, і навіть графічно – особливістю розташування абзаців.

Напрошується висновок, що і газетяр, і пес є частинами одного цілого. Відповідно, пес – не стільки символ колишнього світоустрою, скільки «тінь», неусвідомлювана частина душі газетяра, яка уособлює його власну прив'язаність до минулого й не дає йти вперед. Революційний захват спонукав чоловіка «розколотися», не просто боротися за повалення існуючого ладу, але й зруйнувати його в першу чергу в собі – саме шляхом цього звільнення він сподівався досягти мети, оманливого об'єкта, породженого власною фантазією. Але, на відміну від героя «Я (Романтики)», газетяр не зміг «убити» другу частину себе, він ще належить до зруйнованого не без його участі «старого світу», так само, як інші персонажі прози та поезії Хвильового, назавжди покинувши «рідний степ», «провінцію», все ж у душі відчувають глибоку прив'язаність до них, а сам письменник, заперечуючи традиційний образ «пісенної» України, одночасно його поетизує. Трагедія посилюється ще й тим, що життя, яке прийшло на зміну, не відповідає уявленням чоловіка про майбутнє: *«Гармати стихають, гуркіт колотнечі зникає, настають пореволюційні будні. Дні мук, терзань і страждань для романтиків. Вони не знаходять місця в буденщині»* [7, с. 566], – так описував Хвильовий стан революціонерів-романтиків у пізніші, мирні часи. Як наслідок, душею газетяр фіксується на яскравих революційних днях, у яких він почував себе щасливим. Насправді він не прагне «йти далі», він хоче повернення назад, а отже – має «відійти» разом із минулим. «Загірна комуна», як і перше, – далека, а місце її шукача – не серед нового шумного життя, а біля «підбитого бурєю дуба», образ якого може символізувати як світоустрій, «перекинутий бурєю революції» (дуб як Світове Дерево), так і самого старого, зруйнованого тією ж «бурєю» («Сухий дуб означає нещасного, який порівнюється з могутністю до дуба» [1, с. 470]).

Відповідно до сказаного, головний персонаж «Елегії» стає жертвою внутрішньої боротьби, розриваючись між прагненням створити новий світ, зруйнувавши старий, і прив'язаністю до минулого й відчуженістю від сучасного; між ілюзіями та усвідомленням їх нездійсненності. Друга частина душі газетяра, яку заперечує перша, відокремлюється в самостійний образ, яким є пес, і переслідує його як докір, як підтвердження оманливості ілюзій. Ця ситуація близька до переживань багатьох інших персонажів Хвильового, які, розчарувавшись в ідеях, заради яких колись ішли на смерть, все-таки не можуть від них відмовитися, і, відповідно, потрапляють у безвихідь. Газетяр знає, що немає іншого вирішення його конфлікту, окрім смерті, хоча й «не хоче цього знати». Зрештою, смерть для газетяра, як і для багатьох персонажів Хвильового, стає визволенням – лише тоді пес-тінь полишає його.

Отже, тексти Миколи Хвильового доречно розглядати як різні варіанти конструювання свого ідеального, цілісного его шляхом відкриття його розколотості. Ця ілюзорна цілісність об'єктивується в фантазмі «загірної комуни», а рух до неї виражається в уособленні різних душевних порухів у персонажах, творенні образів-двійників головного героя та моделюванні взаємодії й боротьби цих образів з метою досягнення компромісу. Однак, жоден із запропонованих шляхів до цілісності не завершується успіхом і «погоня» за оманливим недосяжним об'єктом призводить не до віднайдення ілюзорного ідеалу, а до саморуйнування й загибелі. Літературний доробок Миколи Хвильового потребує подальшого дослідження в обраному нами аспекті на основі аналізу всіх текстів письменника.

### **Література:**

1. Антологія українського міфу: у 3 т. / збір. та упоряд. В.Войтович. – Тернопіль: Навчальна книга ; Богдан, 2006. – Т. 2 – 608 с.
2. Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Театр: в 2 т. / А.А.Блок. – Ленинград: Художественная литература, 1972. – Т. 2. – 360 с.

3. Лакан Ж. Имена-Отца / Ж.Лакан. – М.: Изд-во «Гнозис»; Изд-во «Логос», 2006. – 160 с.
4. Лакан Ж. Семинары, Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954 / 55) / Ж. Лакан. – М.: Гнозис; Логос, 1999. – 520 с.
5. Плющ Л.І. Його таємниця, або «прекрасна ложа» Хвильового / Л.І. Плющ. – К.: Факт, 2006. – 872 с.
6. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий: науково-документальне видання / упоряд. Ю.Шаповал. – К.: Темпора, 2009. – 296 с.
7. Сенченко І.Ю. Оповідання. Повісті. Спогади / упоряд. і приміт. М.М. Гнатюк / І.Ю. Сенченко. – К.: Наук. думка, 1990. – 664 с.
8. Хвильовий М.Г. Сині етюди: Новели, оповідання, етюди / упоряд. та передмова І.Ф. Драча / М.Хвильовий. – К.: Радянський письменник, 1989. – 423с.
9. Хвильовий М.Г. Поезія. Оповідання. Новели. Повісті // Твори: у 2 т / передмова М.Г. Жулинського / М.Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – 650с.
10. Хвильовий М.Г. Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи // Твори: у 2 т / М.Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 925с.
11. Хоменко Г.І. Танатологічний проект 1920-х в аспекті негативної алхімії / Г.Хоменко // Від бароко до постмодерну: збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського Національного Педагогічного Університету імені Г.С.Сковороди]. – Харків: Майдан, 2008. – Т. VI. [Спеціальний додаток до часопису «Слобожанщина»] – С.128-137.
12. Шевельов Ю.В. Про памфлети Миколи Хвильового / Ю.В.Шевельов // Сучасність. – 1978. – № 2. – С. 17-59.

#### Анотація

### М. КУЦЕНКО. ТЕЛЕОЛОГІЯ ЕГОЦЕНТРИЗМУ ЯК НЕЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У статті аналізується одна з точок трансформації реальності в художній прозі Миколи Хвильового, а саме – криза динамічного становлення его. Предметом аналізу є новела «Елегія», її інтерпретація виконана в межах методики структурного психоаналізу Жака Лакана.

**Ключові слова:** агальма, его, ілюзія, образ, структурний психоаналіз, фундаментальний фантазм, цілісність.

#### Аннотация

### М. КУЦЕНКО. ТЕЛЕОЛОГИЯ ЭГОЦЕНТРИЗМА КАК НЕЗАВЕРШЁННЫЙ ПРОЕКТ НИКОЛАЯ ХВЫЛЁВОГО

В статье анализируется одна из точек трансформации реальности в художественной прозе Николая Хвильёвого, а именно – кризис динамического становления его. Предметом анализа является новелла «Элегия», её интерпретация выполнена в пределах методики структурного психоанализа Жака Лакана.

**Ключевые слова:** агальма, эго, иллюзия, образ, структурный психоанализ, фундаментальный фантазм, целостность.

#### Summary

### M. KUTSENKO. TELEOLOGY OF EGOCENTRISM AS UNFINISHED PROJECT BY MYKOLA KHVYLIOVY

The article analyses one of the points of the transformation of reality in Mykola Khvyliyov's fiction, namely the crisis of the dynamic formation of the ego. The subject of analysis is the novella «Elegy», its interpretation completed within the methodology of the structural psychoanalysis of Jacques Lacan.

**Key words:** agalma, ego, illusion, image, structural psychoanalysis, fundamental fantasy, integrity.

кандидат філологічних  
наук, заступник директора  
Харківського літературного  
музею з наукової роботи

## МИКОЛА КУЛІШ ТА ІВАН ДНІПРОВСЬКИЙ: ДІАЛОГ КРІЗЬ ЧАС

На сьогодні творчість Миколи Куліша стала об'єктом багатьох літературознавчих розвідок (варто згадати прізвища таких дослідників, як Я. Голобородько, Л. Танюк, Т. Плахтій, В. Панченко, А. Матющенко та ін.). Одними з найбільш ґрунтовних джерел до вивчення біографії М. Куліша є студії Н. Кузякіної «Доля Миколи Куліша» [5] та «Ув'язнений за суворою ізоляцією...» [6]. Головною стратегією дослідниці стало проведення паралелі між долями Миколи Куліша та Івана Дніпровського, його друга ще з юнацьких років. Порівнюючи вчинки митців у тій чи іншій життєвій ситуації, Н. Кузякіна часто оцінює їх не на користь Дніпровського. Не ставлячи за мету заперечувати висновки дослідниці, вважаємо актуальним зіставити окремі фрагменти життєпису двох визначних митців Розстріляного Відродження, залучаючи як відомі, так і неопубліковані досі джерела. Зокрема, ідеться про архів Івана Дніпровського, що зберігається в Харківському літературному музеї.

У цілому історики літератури неодноразово зверталися до епістолярію Івана Дніпровського: було опубліковано його листи, які Аркадій Любченко вивіз на еміграцію разом зі своїм архівом, та листи Куліша до Дніпровського [4, 8, 9, 10], дещо з листування письменника збереглося в різних фондах Інституту рукопису НБУВ, але більшу частину архіву – рукописи творів, листи, документи, книжки з автографами, фотографії й інше – протягом усього життя зберігала вдова Дніпровського, мовознавець Марія Михайлівна Пилинська (1898–1976), котра жила та працювала в Харкові. Частину матеріалів вона у 1968–1970-х роках передала до ЦДАМЛМ України, решта архіву протягом 1990–2000-х років потрапила до Харківського літературного музею (далі – ХЛМ), де зберігається до сьогодні, хоча предметом текстологічного та літературознавчого опрацювання стала лише нещодавно [12].

В історії товаришування Куліша та Дніпровського (у листуванні – Кляуса та Жана) можна віднайти багато суперечливих моментів, одним із яких є взаємини з жінками. Н. Кузякіна пише про те, що знакові для долі обох юнаків романи зав'язалися 1913 р. в Олешках. Обставини, в яких вони розгорталися, дуже подібні: Куліш закохується в Антоніну Неввель, у родині якої мешкав на той час, а Дніпровський – у невідому нам досі «дочку квартирної хазяйки». Про ці події йдеться в щоденникових записах Дніпровського під назвою «Марія» [3], на які посилається Н. Кузякіна у розвідці «Доля Миколи Куліша». Дослідниця цитує уривок із щоденника, де Дніпровський згадує своє юнацьке (у 17-річному віці) кохання «*таке страшне і трагічне*», та доходить висновку, що в стосунках молодої пари «*замість кохання з кожним місяцем виростає ненависть і прагнення помсти, «романтична» дружина починає багаторічне переслідування, стосунки стають містечковим варіантом «достоевщини» і доходять до гидотного фіналу*» [5, с. 78], під яким авторка розуміє вбивство дружини. Про цей «гидотний» фінал Дніпровський нібито розповів Кулішеві під час однієї з зустрічей, коли друзі чимало випили [5, с. 140], але документального підтвердження розмови не існує. Беззастережних доказів скоєння вбивства немає і в щоденнику «Марія»; Н. Кузякіна посилається також на художній конфлікт оповідання «В тумані» (остаточна назва – «Злочин без кари»), де головний герой убиває дружину [2, с. 108–144]. Однак, на нашу думку, зізнання п'яного Дніпровського у вбивстві дружини скоріше належить до сфери поширених легенд, як і згадка у мемуарах Антоніни Куліш, нібито письменник був сексотом ДПУ [7, с. 734],

принаймні, доки документально не буде доведено зворотне. На сьогодні доля першої дружини Івана Дніпровського достеменно невідома.

Геть інакше оцінює Н. Кузякіна шлюб Миколи Куліша: якщо Дніпровським у коханні, на її думку, керувало бажання грати роль романтичного лицаря, котрий, не розібравшись у характері та психології своєї обраниці, відразу кинувся робити фатальні вчинки, то між Миколою й Антоніною виникає справжнє почуття. Задля справедливості дослідниця наводить думку опитаних нею земляків драматурга: *«Деяким олешиківським жінкам, які знали тоді Куліша, згодом здавалося, що йому, мовляв, довелося одружитися з Тосею Неввель «на знак вдячності» і «через свій бідацький стан» бездомної людини»* [5, с. 75], однак підкреслює, що в цих стосунках Микола виявив похвальну стриманість. Навіть зустрівши опір батьків Тосі одруженню, він чекав на можливість укласти шлюб, на відміну від Жана, який *«...надривно грав у пристрасне кохання, в лицаря-рятівника й зазнав жорстокої поразки. Куліш щиро кохав і терпляче чекав можливості довести свої почуття. Тоді могло здатися, що Микола, без сумніву, виявив людську порядність і надійність стосунків. Та чи правильним був його вибір? Майбутнє ще поставить йому це запитання...»* [5, с. 78]. Як бачимо, навіть погоджуючись, що Куліш згодом зазнав розчарувань у своєму коханні до Антоніни, Н. Кузякіна беззастережно тримається не підтвердженої, але такої вражаючої версії з убивством, яке скоїв Дніпровський, і дає негативну оцінку Жану на користь Кляуса.

Коректно й виважено пише Н. Кузякіна про роман М. Куліша та Олімпіади Корнеєвої-Маслової; у світлі цих взаємин М. Куліш не виглядає для дослідниці ані донжуаном, ані порушником святості родинних уз. Натомість про інтимне життя Дніпровського дослідниця говорить доволі ущипливо, наприклад, змальовуючи переїзд письменника з Кам'янця-Подільського до Харкова: *«Спочатку Дніпровський жив одинаком, красувався в інтрижках, і Куліш не на жарт йому погрожував, що той прийме смерть від жінки. Та незабаром одружився, в кімнаті з'явилася метка, коротко стрижена, чорноока Маруся (Марія Михайлівна Пилинська) з молодшою сестрою Оленкою, яку Куліш незмінно називає «друг-Ленчик». «Жінки» Жана – так їх усі дружньо звали – внесли в його життя затишок і лад, хоча звичок своїх він не змінив, і захоплення раз у раз урізноманітнювали його життя»* [5, с. 239].

Наскільки численними були інтрижки Дніпровського, зараз сказати напевне теж неможливо, як і довести сексуальний характер тих чи інших взаємин. Скажімо, Л. Скорина, розкриваючи маловідомі сторінки з кам'янецького періоду життя письменника, основну увагу відводить стосункам Дніпровського з письменницею Ольгою Ковалівською, листування з якою зберглося в паперах митця (нині у фонді Дніпровського в ЦДАМЛМ України) [11]. Тривало воно впродовж шести років – від 1922 до 1928-го, припадаючи на той час, коли Дніпровський уже жив разом з Марією Пилинською (від 1923 р.). Можна припустити, що Ковалівська належала до небагатьох «великих» захоплень Дніпровського, адже інші листи, що зберігаються в архіві письменника в ХЛМ, засвідчують: жінки справді закохувалися в Жана, однак бажаного відгуку в його серці не знаходили. Можливо, силу пристрасті притлумлювала серйозна хвороба (сухоти), але певніше, всю теплоту й ніжність Дніпровський віддавав дружині та «своїнці», як ніжно іменується в листах Олена Пилинська-Чілінгарова – сестра М. Пилинської. *«Моя двуєдина дружина, моє двуєдине кохання!»* – так називає сестер Пилинських Іван Данилович у листі від 27 вересня 1925 року (ХЛМ. – РП–249/1–2). Як відомо, життя втрьох не було великою рідкістю для богемного письменницького середовища 1920-х років (згадаймо хоча б Валер'яна Поліщука, приятеля Дніпровського ще з Кам'янця-Подільського, який жив у такому своєрідному шлюбі з сестрами Конухес), однак достеменно стверджувати щось у таких питаннях видається некоректним.

Показовим є епізод стосунків Дніпровського з жінкою, котра в листуванні підписувалася псевдо Тассія (особа не встановлена). Навесні 1927 р. у письменника, який перехворів на за-

палення легень, загострилися сухоти і він виїхав на лікування до Ялти, а пізніше – до тубсанаторію в Бобровиці поблизу Чернігова. Саме там у нього зав’язався роман із лікаркою, багато листів якої знаходимо в фондах ХЛМ. Листування свідчить, що ці стосунки коханці оцінювали геть по-різному. Якщо почуття жінки й не було глибоким, їй, напевне, імпонувала думка про зв’язок із відомим письменником. Перші листи після розриву сповнено типових емоційних вигуків і звинувачень, однак пізніше Тассія неодмінно цікавиться не лише здоров’ям Дніпровського, а й творчістю, виданими книжками, постановками п’єс тощо (лист від 22 жовтня 1927 р.; ХЛМ. – НДФ–7779/1–4). Водночас зі змісту листів можна констатувати, що Дніпровський не хотів підтримувати цих стосунків і всіляко уникав жінки після короткого спалаху пристрасті. Згадка про чотири з половиною дні в одеському готелі «Імперіаль» свідчить про те, що Тассія відвідала драматурга під час його перебування в місті на репетиціях п’єси «Яблуневий полон», однак це не надихнуло Дніпровського розвивати роман. Усі його думки, якщо вірити листам до Марії Пилинської, були «на скелях» – він мріяв тільки про те, щоб швидше закінчити остаточний варіант п’єси і виїхати до Кам’янця-Подільського, де мешкали батьки сестер Пилинських.

Отож, не применшуючи чоловічої привабливості Івана Дніпровського, слід визнати, що чутки про його походеньки були дещо перебільшеними. Додаймо сюди розкріпаченість періоду сексуальної революції перших пореволюційних десятиліть, усвідомлення родини як комуни, і не доведеться дивуватися, що митці того часу не робили трагедії з порушення патріархальних норм. Це, до речі, позначилося й на вихованні дітей.

Взаємини з дітьми – окремий малодосліджений аспект вивчення біографії Куліша та Дніпровського. Від першого шлюбу Іван Данилович мав дочку Валю, у шлюбі з Марією Пилинською дітей не було. Валя виховувалася в сестри Дніпровського Ганни, пізніше замешкала в Харкові в будинку «Слово» разом із родиною батька. Ще школяркою Валя потоваришувала з Ольгою (Льолею, Лелекою) Куліш, і обидва батька в період дорослішання дочок переживали схожі турботи, про які Микола Куліш виразно писав у листах до Дніпровського і Марії Пилинської: *«Любий! Будь мудрим батьком, і нехай собі дівчина живе, коли вже почала жити. Життя навчить, як жити, краще за нас (як і нас воно вчило, пам’ятаєш?). Дівчина вона здорова і дорогу свою знайде. У мене теж, як тобі відомо, є така Лелека, і вона теж почала літати надто далеко. Ну впаде, удариться, заб’ється – зате навчиться літати»* (лист від 25 жовтня 1934 р.) [8, с. 572].

Подібна батьківська терпимість, безперечно, була інспірована власним, часто гірким, життєвим досвідом, необхідністю притлумлювати любовні почуття або боротися з миттєвою пристрастю. Відтак мусимо сказати про ще одну легенду, присвячену взаєминам Миколи Куліша та Марії Пилинської. Сюжет їхнього роману інтерпретує сучасний дослідник І. Бондар-Терещенко: *«Так, яскравим прикладом дружніх і майже дружніх стосунків у комуністичній спільноті радянських письменників слугує історія адюльтеру Миколи Куліша і Марії Пилинської, що в джерелах так і не витворилась на історію «зоряного» кохання, оскільки влада лише негласно дозволяла сімейну зраду, не підтримуючи її в офіційному житті»* [1, с. 460].

Припущення, ніби між дружиною Жана і Кляусом був роман, І. Бондар-Терещенко робить на підставі листів Куліша з Кисловодська, де той лікував хворе серце (листи зберігаються в ХЛМ і були опубліковані в журналі «Український засів» (1993, № 2)). Скажімо, у листі від 26 жовтня 1934 р. Куліш нарікає на мовчанку з боку Тоти (М. Пилинської) і виливає свої почуття в поетичних рядках: *«А я все дивлюся на зоряного лебедя. О сьомій годині вечера він тут у зеніті – летить над моєю битою головою далі на південь. На сході підноситься холодний зимовий Оріон. А на голові моїй щоранку більшає інею. Іней, Тота! Клянуся і... констатую. Не більше. Журитися не хочу. Ну й нехай собі іней. Аби серце було червоне й гаряче. Хоч і порочне, аби червоне й гаряче. Мене іноді ще охоплює такий настрій, що хочеться увіткнути серце, як червоний бант, в кишеню мого піджака й ходити собі посміхаючись. Ну? Хочете, щоб я вам*



цю квітку пришилив? Будь ласка!...» (ХЛМ. – РП–370/1–2).

Якби поставити собі за мету віднайти інші докази роману, можна було б простежити появу дискурсу «тьоті Марусі» в листах Куліша до Дніпровського. Закономірно, що після того, як родини оселилися поряд в будинку «Слово», їхні взаємини стали ближчими. Від 1932 р. Куліш починає згадувати й «цілувати» в листах «тьотю Марусю»: *«Повернувся з Кисловодська і пишу. Був би написав з Кисловодська, та не знав, де ти..., а вчора нарешиті довідався од жінок..., що ти в Кам'яниці, був трохи підупав на здоров'я, а зараз поправився, бо тьотя Маруся, до котрої я, до речі, ставлюся з величезним почуттям приязні, симпатії й завжди казав і казатиму, що це прекрасна людина, тим паче, гм... жєницина... годує тебе Гогою і Магогою, і ти од них поправляєшся і «растьош, ка-ак дом»». Лист цей від 19 жовтня 1933 р. завершується геть грайливим пасажем: *«Справлю собі пальто. Куплю нову кепку і нарешиті почну «ухаживать» за жєницинами. Чуєте, тьотя Маруся?»* [8, с. 559–560].*

У цей час хвороба Дніпровського (туберкульоз горла) фатально загострилася: кінець 1933 р. він провів поблизу Сухума в Абхазії, а з квітня 1934-го перебував в Одесі, в санаторії ім. Іванова, який справив на драматурга найгнітючіше враження з усіх лікувальних закладів. Тон його листів розчарований і зневірений: *«А взагалі мені все настогидло... [...] Мені неприємно і важко, бо таке лікування собаче, як у мене, може бути дійсно у покинутого, ізольованого і знищеного «класового ворога». Тільки»* (лист від 9 травня 1934 р.; ХЛМ. – РП–2263). Безперечно, ці останні роки життя чоловіка вимагали від Марії Пилинської надзвичайних емоційних зусиль і, зрозуміло, що друг Кляуса разом із дружиною Антоніною Іллівною намагалися всіляко її підтримати. Зокрема, у листі від 24 квітня 1934 р. Куліш згадує про від'їзд Дніпровського до Одеси: *«Повертавишсь з вокзалу, помітив (їхали вже автобусом!), що тьотю Марусю беруть плачі. То я заскочив по дорозі в оргрозподільник, купив дві пляшки і закликав тьотю до нас обідати. Сиділи утрьох і згадували тебе теплим словом – до дна пляшок. Чи не гикалось тобі? Бо я весь час приказував: легенько хай гикнеться нашому Жанові... і приказував так, аж поки сам почав... легенько гикати»* [8, с. 562].

Удавано бадьорий тон листа Кляуса погано приховує те, що в його житті теж насуваються незворотні події: влітку 1934-го його виключили з партії, відмовили у вступі до новоствореної Спілки радянських письменників України. Попри це, він намагається знайти кошти для продовження перебування Дніпровського в Одесі, а пізніше добуває йому путівку в Ялту, хоча здоров'я самого Куліша в цей час не краще (*«Лікариха заборонила мені ходити навіть на «храм воздуха»»* [8, с. 573]). Н. Кузякіна вважала, що Дніпровський безжалісно використовував Куліша: *«Незабаром Дніпровський, помираючи від туберкульозу, теж не пожалів друга, – хоча свого часу признався, коли дістав завдання від ГПУ стежити за ним. Хворий широко користувався безумовною підтримкою Куліша, особливо щодо санаторних путівок, і теж поклав на його плечі останній тягар. Коли Дніпровський помер у Ялті 1-го грудня 1934 року, Куліш поїхав у Крим і супроводжував його тіло, і готував разом із дружиною похорон. А прийти вже не зумів – так на вулиці його й заарештували»* [6, с. 438]. Із цього твердження опосередковано випливає, ніби арешт Куліша перед похороном Дніпровського запланував... сам Дніпровський, що, звісно, звучить абсурдно.

Видається, що рахувати провини письменників один перед одним – не надто продуктивний шлях для вивчення історії того трагічного періоду. Слід визнати, що безперечно правих чи винуватих не було і не могло бути, відповідно оцінювати вчинки діячів Розстріляного Вродження з сучасної перспективи слід дуже виважено. Микола Куліш та Іван Дніпровський, попри розглянуті в нашій статті та інші, не згадані тут, суперечності, лишаються для нас представниками однієї когорти митців, котрі часто в нелюдських умовах творили новітню модерну українську культуру. На суто життєвому рівні їхні взаємини можна означити не як полеміку, а як діалог, актуальний для подальших досліджень літературного побуту 1920–30-х рр.

**Література:**

1. Бондар-Терещенко І. Інтимна топографія радянської України 1920–30-х років. Дружини й коханки / Ігор Бондар-Терещенко // Бондар Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-х років. – К. : Темпора, 2009. – С. 455–474.
2. Дніпровський І. Злочин без кари // Дніпровський І. Твори / Іван Дніпровський. – Харків : Рух, 1933. – Т. 1. – С. 108–144.
3. Дніпровський І. Марія. Щоденник / Іван Дніпровський // ЦДАМЛМ України. – Ф. 144. – Оп. 1. – Спр. 193. – 7 арк.
4. «Дорогий Аркадію». Листування і архіварія літературного середовища України 1922–1945 рр. / упор. Леся Демська-Будзуляк. – Львів : Класика, 2001. – С. 49–50, 63–68, 134–136, 137–139.
5. Кузякіна Н. Доля Миколи Куліша / Наталя Кузякіна // Кузякіна Н. Траєкторії долі. – К. : Темпора, 2010. – С. 22–421.
6. Кузякіна Н. «Ув'язнений за суворою ізоляцією...». З роздумів над долею Миколи Куліша // Кузякіна Н. Траєкторії долі / Наталя Кузякіна. – К. : Темпора, 2010. – С. 422–449.
7. Куліш А. Спогади про Миколу Куліша / Антоніна Куліш // Куліш М. Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 695–753.
8. Куліш М. Листи до Івана Дніпровського // Куліш М. Твори : У 2 т. / Микола Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 490–574.
9. Лисенко І. Епістолярна спадщина Івана Дніпровського / Іван Лисенко // Березіль. – 1995. – № 3/4. – С. 166–176.
10. Листи Івана Дніпровського до Аркадія Любченка ; Листи Івана Дніпровського до Миколи Куліша // Ваплітянський збірник / за ред. Юрія Луцького. – 2-е вид., доп. – КІУС, Мозаїка, 1977. – С. 215–221, 222–225.
11. Скорина Л. «Зойки розбитого життя...». Сторінками епістолярної спадщини І. Дніпровського / Людмила Скорина // Березіль. – 2000. – № 1/2. – С. 179–183.
12. Трофименко Т. Неопублікований епістолярій Івана Дніпровського (на матеріалах Харківського літературного музею) / Тетяна Трофименко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Х., 2012. – № 989. Серія: Філологія. – Вип. 63. – С. 138–142.

**Анотація**

**Т. ТРОФИМЕНКО. МИКОЛА КУЛІШ ТА ІВАН ДНІПРОВСЬКИЙ:  
ДІАЛОГ КРІЗЬ ЧАС**

У статті розглядаються окремі факти взаємин двох чільних митців Розстріляного Відродження – Миколи Куліша та Івана Дніпровського. Їхні долі були пов'язані від юнацьких років до самої смерті. У дослідженні використані матеріали з фондів Харківського літературного музею.

**Ключові слова:** Микола Куліш, Іван Дніпровський, листування, Харківський літературний музей.

**Аннотация**

**Т. ТРОФИМЕНКО. НИКОЛАЙ КУЛИШ И ИВАН ДНИПРОВСКИЙ:  
ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВРЕМЯ**

В статье рассматриваются отдельные факты взаимоотношений двух выдающихся представителей Расстрелянного Возрождения – Николая Кулиша и Ивана Днипровского. Их судьбы были связаны с юношеских лет и до самой смерти. В исследовании используются материалы из фондов Харьковского литературного музея.

**Ключевые слова:** Николай Кулиш, Иван Днипровский, переписка, Харьковский литературный музей.

**Summary**

**T. TROFIMENKO. MYKOLA KULISH AND IVAN DNIPROVSKYI:  
A DIALOG THROUGH TIME**

The article presents few aspects of the relationships between Mykola Kulish and Ivan Dniprovskyi, the leading figures of the Executed Renaissance. Their lives were connected since their young age till death. The research is based on the materials archived in the Kharkiv museum of literature.

**Key words:** Mykola Kulish, Ivan Dniprovskyi, correspondence, Kharkiv museum of literature.

*кандидат філологічних наук,  
доцент, докторант  
Інституту філології  
Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка*

## СЕМАНТИКА ЗООМОРФНИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

Зооморфні образи у літературі цілком універсальні. Вони позбавлені епохальних та національних обмежень, поєднують реалістичну та міфологічну свідомість. Образи тварин відображають побутову культуру народу й водночас інтимний світ письменника. Тривалий час анімалістика існувала в межах байки та бестіарії і виконувала символічну функцію. Ситуація кардинально змінилася в Новий час, коли в мистецтві з'явилися сюжети й жанри, нерозривно пов'язані з тваринною образністю. У цьому аспекті найбільш плідною видається епоха романтизму. На сучасному етапі розвитку мистецтва слова образи тварин сприймаються нарівні з образами людей, ставши об'єктом чи суб'єктом нарації. Про значний інтерес до цієї теми в літературознавчому середовищі свідчить Всеукраїнська наукова конференція «Топос тварин як антропологічне дзеркало» (24 – 25 березня 2011 р.), ініційована кафедрою теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету. Продовжуючи наукові студії, талановито розпочаті учасниками конференції, вважаємо, що мала проза М. Коцюбинського та М. Чернявського репрезентує широке поле для розвитку подібних досліджень.

Актуальність теми нашої статті визначається тим, що переважна більшість дослідників творчості М. Коцюбинського (В. Агеєва, О. Дроботун, Н. Калениченко, М. Костенко, Ю. Кузнецов, Л. Міхалінчик, О. Нестерак, Я. Поліщук, Г. Сохань, О. Черненко) та М. Чернявського (Л. Голомб, А. Демченко, О. Камінчук, Т. Лопушан, І. та Г. Немченки, І. Сивкова, Н. Чухонцева, Н. Шумило) не приділили належної уваги семантиці зооморфних образів у прозі цих письменників. Щоправда, серед загалу статей, монографій, дисертаційних досліджень виокремлюються напрацювання І. Бестюк [1], О. Гайдукевич [3], Г. Земляної [4], Т. Саяпіної [13], К. Хаддад [16], З. Шевчук [20], які звернулися до різних аспектів людського / тваринного у творчості М. Коцюбинського та М. Чернявського, але цілком очевидно, що обрана нами тема потребує повнішого вивчення.

Відтак метою статті є осмислення семантики зооморфних образів у творчості згаданих письменників, визначення оригінальності їх індивідуально-творчої інтерпретації. Зважаючи на обмеженість розвідки, ми зосередимося на аналізі образів-символів свійських тварин, беручи до уваги їх наближеність до світу героїв українських митців. Візитівкою малої прози цих письменників вважаємо зооморфні образи-символи, які найчастіше виступають засобами індивідуалізації героїв твору. В архетипно-міфологічній критиці «ідентифікація богів зі звірятами та рослинами, з людською спільнотою дає підставу для тотемічного символізму» [15, с.153], вдаючись до якого письменники не тільки увиразили портрет персонажів, а й запрограмували їхню долю.

В українській традиції кінь – «символ вірності, відданості, швидкості, витривалості. Він – незмінний порадник свого господаря і служить йому до останньої хвилини» [2, с. 524]. Бестіарний образ-символ коня актуальний для малої прози М. Коцюбинського та М. Чернявського. У зв'язку з цим промовистими видаються деякі факти з життя автора «Intermezzo». С. Козуб, досліджуючи родовід М. Коцюбинського-письменника, з'ясував, що «пристрасть до коней була родинною рисою Коцюбинських: і Михайло Матвійович, і його рідний брат Антон

Матвійович та його син Віталь добре розумілися на конях та кохалися в них. Батько прозаїка утримував четверо коней, до того ж брав участь у кінних скачках у Варшаві» [6, с. 9-10]. Письменник теж був управним вершником. З Криворівні у листі до Є. Чикаленка він писав: «Отже мало не весь час їздив я верхи по горах, був на полонинах, в диких місцях, куди можна дістатись тільки пішки або гірським конем, таким звиклим до гір, таким легким і зручним, як балерина» [10, с.130].

В оповіданні М. Коцюбинського «Для загального добра» коні є предметом гордості молдавського селянина Замфіра Нерона, ознакою його працелюбства і вміння господарювати: «... ситі, у ремінних шорах, коні, що, виліскуючи чорною шерстю та круто вигнувши шиї, легко, мов пірце яке, несуть здорову каруцу...» [7, с. 206]. Коні свідчать про неабиякі статки і високий суспільний статус сотника («На камені») та дядька («Як ми їздили до Криниці»). У своєму прагненні до іншого життя Карпо, герой оповідання «По-людському», відходить від загальноприйнятих у селянському середовищі норм та правил і купує породистого коня: «Кінь гарний, расовий, басує, що й не вдержити, сказано – огер» [8, с. 58], викрадення й каліцтво якого поклато край «дивацтвам» протагоніста.

«Кінь найчастіше виступає в ролі чарівного помічника у казковій моделі світу» [12, с. 166-181], що засвідчує, зокрема, оповідання «Ялинка». Коні не тільки допомагають хлопцеві вийти з лісу, а й привозять його туди. «Таким чином, їх можна ідентифікувати не просто як помічників, але як провідників через «чужий» світ», – зауважила К. Хаддад [16, с. 49]. У цьому творі коні наділені архетипним значенням провідників, які не лише вводять в інший, якісно новий просторовий вимір, а й виводять того, хто заблукав, на правильну дорогу. У цьому ж контексті варто згадати «Для загального добра», «Лялечку», «Що записано в книгу життя».

Первинно коні в оповіданні «Ялинка» були «мишасті» і тільки вступаючи у ліс – біліють від снігу: «Мишасті коні зовсім побіліли, обліплені снігом» [7, с. 99]. Біла масть є однією з найбільш виразних характеристик Василькових коней, оскільки «білий колір є взагалі кольором потойбічних істот, кольором тих, хто втратив тілесність» [12, с. 175]. В українській міфології «білий кінь – є уособленням божественного світу предків» [2, с. 525]. На білій коняці їде Доря з батьком («Подарунок на іменини») на місце страти революціонерки. Характерно, що жаліючи візникову кобилу, яку той не підкував, Карпо Зайчик спокійно реагує на злочини проти людей.

У творчості М. Коцюбинського знаходимо й негативні конотації цього образу. Коні стають своєрідним виправданням поміщицької підступності в оповіданні «Коні не винні». Водночас, саме ці тварини, а точніше лошата, допомогли усвідомити Малині нерозривний зв'язок з його землею, відчутти себе господарем і землі, і худоби. Тому картина пробудження пана під захистом козаків, виписана М. Коцюбинським різкими натуралістичними мазками, – «... очі зразу спочили на довгим ряді кінських блискучих задів» [9, с. 273], – засвідчила спокій і гармонію, які знову відчув власник маєтку.

Як провідник у світ мертвих сприймається кобила у новелі М. Чернявського «Змій». Нескладний внутрішній світ баби Супрунихи, доля чотирьох малолітніх сиріт, якими вона опікується, виявляється у віщому сні, який наснився старій: «Її приснилось, що старий її, що вже років з двадцять як помер, запрягає на дворі коняку. «Сідай, – каже, – стара! Поїдемо!..» Дивиться баба й дивується: надворі літо, а він запряг кобилу в сани. А через тини дивляться сусіди, теж уже давно померлі, сміються й кричать: «Сідай, бабо!..» І коняка повернулася і вискаляє зуби, мов сміється, а очі так і грають» [19, с. 33]. Символіка сну доволі прозора: сусіди-мерці, що запрошували її сідати на сани – символ похорону, а кобила, що тягла сани, вишкіряла зуби – символ смерті. Наратор наголошує, що «думки її повились, потекли, чіпляючись одна за одну, в'ючись понад її убогим життям» [19, с. 34], але домінантним мотивом були думи про «дровиняку» і «четвертину» сала для внуків. Віщий сон не відпускає стару, а серед хаосу думок і вражень вона згадує лоша, на яке напали вовки: «Прибігло додому... кров

*тече... само трусується... А кобила ірже до його. Так і здохло, – черва завелась»* [20, с. 34]. На підсвідомому рівні відчувається своєрідний зв'язок між долею лошади та осиротілих внуків, які втративши опікунку, фактично залишилися напризволяще.

У повісті М. Чернявського «*Ve a victis!..*» образ вороного коня «символізує нічне зоряне небо, що є царством душ померлих» [2, с. 525]. В уяві о. Сергія виразно постає картина: «*Смерть, верхи на вороному коні, простягнувши перед себе руку, повагом іде вночі по полю боротьби людської і все умирає перед нею й навкруги неї*» [19, с. 97]. Протагоніст переживає духовний злам, потерпає через неупорядкованість приватного життя. Виходом із ситуації, що склалася він вважає самогубство.

Єдиним позитивним героєм оповідання «Темрява», події якого розгортаються на степовій залізничній станції у нічну зимову завірюху, є багатостраждальний кінь, який невимовно потерпає через зажерливість свого господаря. Образ коня-добротворця створив М. Чернявський у творі «Соліман Мудрий: Легенда (З стародавнього арабського рукопису)». Морально-етичні проблеми, зокрема проблема милосердя, порушуються письменником в оповіданнях, де протагоністами виступають коні: «Смерть Зораба» та «Осліплення Париса». В першому оповіданні зображено останній день життя коня. Всезнаючий автор вміло передає потік почуттів, спогадів і передсмертних марень коня, наділяючи його рисами людської психіки. Зораб, якого тепер звуть просто Сірий, згадує кращі часи. На ярмарку знесилений кінь падає і помирає. Здається, лише малий хлопець зі співчуттям поставився до нещасної тварини. «*Так скінчив свій вік колись уродливий, сильний і веселий Зораб, безмовний і вірний раб чоловіка*», – підсумовує наратор [17, с. 128].

Поштовхом до написання лаконічної, сильної і страшної новели «Осліплення Париса» стали події 1905 р. У центрі твору – озвіріла юрба селян, яка починає грабувати панський маєток. Миршавий руденький чоловічок виводить пишногогорлого, гордого й чутливого рисака, який, виявляється, нікому з селян не потрібний. Щоб кінь не залишився панові, його осліпили: «*Парис стояв серед двору [...] і плакав кривавими сльозами*» [18, с. 56]. Того, хто осліпив тварину, наратор назвав «рудим катом», висловивши своє ставлення до «революційних подій» як до акту варварства. Якщо розшифровувати символічне значення твору, то осліплений не рисак, а люди, які здатні на подібне звірство.

Приємом порівняльної психологічної характеристики використовує М. Чернявський в оповіданні «Вогонь життя». Осінні дощі, сумні пейзажі створюють понуре тло, що посилює скрутне становище інтелігента, якого звільнили з роботи. Його апатію увиразнює образ старої шкапи: «*...за шляхом, на витолоченій і випаленій влітку цілині, стояла коняка нашого сусідьбиндюжника й не паслась, а, втопивши очі в далечінь, стояла нерухомо й тільки коли-не-коли махала куцим мокрим хвостом*» [19, с. 122].

В українській міфології «корова – джерело добробуту та багатства, найбільш ушанована домашня тварина, яка потребує захисту від нечистої сили, що намагається відбирати в неї молоко» [2, с.528]. М. Коцюбинський та М. Чернявський не відходять від національної традиції, так само як і у випадку з потрактуванням образу-символу вола, який символізує покірність і терплячість. Добробут їхніх героїв-селян пов'язаний з цими домашніми тваринами. Проте у повісті М. Коцюбинського «На віру» використано повір'я, за яким корови здатні передбачати долю своїх господарів, щоправда йдеться про теля, яке стало своєрідним кодом, який допоміг дешифрувати протистояння Гната, Насті та Олександрі. На глибинному символічному рівні цей образ відсилає до постаті самого героя. Епізод загибелі теляти, детально виписаний автором: «*Обліплене снігом, стоїть по коліна в снігу теля і, витягнувши морду, жалібно мукає проти вітру. З-за ярка, повного снігу, дивляться на нього блискучими, мов жарина, очима два вовки. Вони неначе змовились: один ліг в ярку догори черевом, а другий, крадучись та присідаючи до землі, обминув теля ззаду і погнав його на ярк. <...>. Теля надбігло та з розгону скочило на*

вовка. <...>. *Надбiг другий вовк, i з живого ще теляти вирвав шматок м'яса. Вовки їли, гарчали та скалили один до одного зуби...*» [7, с. 51-52]. З телям пов'язувались усі надії Гната, бо відколи він одружився, йому не щастило в господарстві. Ліс для теляти як свійської тварини є чужим світом, а його мешканці – вовки – становлять для нього смертельну небезпеку. Так само в любовному трикутнику стикаються два начала – чоловіче (порядок, космос) і жіноче (стихія, хаос). Олександра з Настею є полюсами жіночого начала: активна, пристрасна жінка-коханка і лагідна, спокійна жінка-мати. Їхнє протиборство не виключається наявністю об'єднуючого начала, а навпаки – вони конкурують. Отже, два вовки – то дві жінки в підсвідомому сприйнятті Гната, і саме вони призвели до його загибелі (заслання)» [16, с. 115], – підсумувала К. Хаддад.

Семантика невинності, покiрності, безпорадності, довіри закріплена Біблією за образом вівці: «Біблійні образи вівці та ягняти є носіями архетипної ідеї прагнення до краси та гармонії, до морального та етичного ідеалу» [14, с. 35]. Саме так дешифрується цей бестіарний символ в оповіданні «Коні не винні»: «*Люди мовчки тупались на однім місці, білі, як вівці, в своїх полотнянках...*» [9, с. 262]. Риси схожості з бараном: «... *гладке обличчя і голена голова лисніли, як у облупленого барана, а в хитрих очах, завжди червоних, блукав неспокійний вогник*» [8, с. 149]; «...*побаранілі очі, недобрі сині уста...*» [8, с. 156], – увиразнюють портрет чоловіка Фатьми, власника кав'ярні, різника Мамета. Його дружина незмінно асоціюється з образом-символом жертвовної тварини: «*Грають музики, і різник веде її звідти над море, як овечку, щоб заколоти*» [8, с. 156].

Негативної конотації в контексті прози М. Коцюбинського набуває образ-символ отари: «*Турма... отара, – думав він, – а не громада*» [7, с.133], – висловлює своє обурення Семен (оповідання «Ціпов'яз»). Яскраво виписано цей образ в повісті: «*Fata morgana*». У першій, пророчій частині твору, апелюючи до образу овець (отари), письменник подає своєрідний прообраз майбутнього хаосу: «*Сонце сідало червоно. <...>. Здалеку йшла на село хмара куряви. <...>. Жива маса овечих тіл терлася вовною, тремтіла і колихалася, як драгли; цілий ліс тонких ніжок замигтів перед очима, голі дурні морди розкривали пащі серед рожевої куряви і плакали: «Бе-е-е... ме-е-е...»*» [9, с. 54]. Пекельна атмосфера в поєднанні з курявою та овечими тілами під проводом чорного міфічного бога у другій частині виявиться у страшнішому вигляді: «*Юрма навіть затихла од божевілля згаги, злита в одно бажання і в одну думку. А перед нею все вище й повніше палали чаші, повні вогню, як жертви невідомому богіві*» [9, с.129]. Таким чином, йдеться про сили хаосу, що заволоділи людьми, об'єднавши їх в одну безособову істоту.

У фольклорній традиції Карпат вівцям протиставляються кози як щось зле, нечисте, непорядне [2, с. 527]. Однак в оповіданнях М. Коцюбинського цей образ-символ набуває позитивної конотації. Автор порівнює Харитю з «кізкою»: «... *метнулаь Харитя до мисника, легесенько, мов кізка, стрибнула на лаву, зняла з полиці горщик і поставила його коло відра*» [7, с. 33], а привабливість передає через порівняння «... *струнка і зручна, як молода кізочка...*» [8, с. 33].

Важливу роль відведено образів-символові кози в оповіданні «Маленький грішник». Перше, що вчинив Дмитрик, вийшовши з хати, – «*скубнув по дорозі за хвіст козу і весело засміявся, побачивши, як коза кумедно закрутила рогатою та бородатою головою*» [7, с. 148]. Образ кози може бути своєрідною сугестією від образу чорта. Адже «в українській міфології козли та кози викликають у людей негативні емоції, оскільки зовні нагадують чорта, який, згідно з християнськими уявленнями, покритий шерстю, з рогами, хвостом і копитами» [2, с. 527]. Цей та й усі подальші вчинки Дмитрика не викликані жодними об'єктивними потребами і скидаються на звичайне дитяче бешкетництво, але дії хлопчика можна розглядати як святкування власної свободи й сили, своєрідну ініціацію.

У новелістиці М. Коцюбинського та М. Чернявського віднаходимо різні моделі потрактування образу свині, репрезентовані в українській міфології: «свиня – символ плодючості й достатку. Свиноматка порівнювалася в давнину з Великою Богинею-Матір'ю і мала місячну та

сонячну символіку» [2, с. 532]. Пізніше ця тварина у фольклорі набрала негативного забарвлення: «нечистоти, розбещеності, злоби, ненажерливості, на ній стали їздити чорти та різні дідьки» [2, с. 532]. На жахливих умовах селянського побуту наголошує Карпо, протагоніст оповідання М. Коцюбинського «По-людському»: «*В хатах тісно, поросята та телята укупі з дітьми зимують; грязь, дихати нічим, нездорово. А ми ж люди, не свині у хліву...*» [8, с. 53]. Убозтво села, в якому має працювати Раїса Левицька («Лялечка») розкрито в натуралістичній картині: «*Замурзана дівчора, впоміш із собаками і свинями, роїлася попідтинню*» [8, с. 64]. Враження поглиблює наступний епізод: «*Худі підсвинки на високих ногах, з заболоченими черевами никали по вулиці*» [8, с. 64]. Дещо іншого навантаження набуває образ-символ свині в етюді, коли йдеться про Тасю, доньку о. Василя, мається на увазі не лише її взуття: «*жовті вушка од рудих черевиків теліпались наверху, як свинячі вуха*» [8, с. 74], а й поведінка: «*Тася вищала, як зарізане порося*» [8, с. 76].

Зі співчуттям описує порося наратор оповідання М. Коцюбинського «Лист», розкриває зовсім не святковий настрій протагоніста: «*Справлене, чисте, як гола дитинка, що захлиснулась в купелі, воно підігнуло під себе зламані ніжки і міцно замкнуло зубами свої болі і жах. В куточку накритого повікою ока блищала ще свіжа сльоза...*» [9, с. 232]. Герой виривається з міської метушні в надії віднайти душевну рівновагу, родинну радість великоднього гостювання в матері та сестри. Але натомість він з наростаючим болем і відразою спостерігає свято плотських утіх. Хвороблива вразливість юнака робить його чужим на всезагальному святі.

В оповіданні М. Чернявського «Вогонь життя» тринадцятирічна Гапка порівнює свою старшу сестру Мотрю з поросною свинею і пояснює: «*І вона худа-худа була, та як пожила літо в Багненка, то стала гладка. Тепер ходить, як свиня поросна. А мати її лають та б'ють... Та плачуть...*» [19, с. 126]. Дівчинка, вочевидь, не розуміє, що сталося з її сестрою. Проте своїм оптимізмом дитина ніби пробуджує інтелігента до життя. Збагнувши, що люди в горі безмежно більшому, ніж його, не опускають беспорядно рук, чоловік переборює апатію і йде шукати роботи, впевнений, що знайде її.

Негативної конотації набуває образ свині в образкові «Поєдинок». «Свинею» називає Іван Піддубний скривдженого чоловіка своєї коханки. В оповіданні «Під мінаретами» М. Коцюбинський наголошує на різниці культурних кодів, адже ті, хто сповідує Іслам, вважають свиню «нечистою» твариною і не вживають її м'яса. Відтак, Бекір не може служити у війську, оскільки він не готовий відступити від релігійних норм. «*Свине!.. А про благословеніє забув?.. Не треба?! Я тобі покажу!..*» [19, с.132], – звертається о. Леонтій до псаломщика Герасима Щербиновського, що безперечно свідчить про низький культурний рівень, аморальність та зверхність сільського священика (етюд М. Чернявського «Служби не буде»).

В оповіданні М. Коцюбинського «Коні не винні», так само як і в «Intermezzo», собаки – безпосередні учасники подій. Крім того, автор конструє психологічні портрети персонажів за допомогою тотемного образу собаки, який, з одного боку, тлумачиться як «символ вірності, непідкупності, мудрості» [2, с.532]; «захисту, безпеки, впевненого становища в суспільстві» [21, с. 47], а з другого – як втілення ритуальної нечистоти і непорядності [21, с. 459]. Цей аспект окреслено в нарисі «В путях шайтана», коли хаджа Бекір, забувши про свою повагу і гідність, «схопився з місця і все своє обурення виплюнув в лице Септарові», назвавши його «*Псом! Скаженим псом!*» [8, с. 50]. Вказівка на породу й докладний опис зовнішнього вигляду собак символічно віддзеркалює психоповедінкову суть героїв твору. За Е. Кассіером, герой ніби «знаходить у тотемній тварині об'єктивний погляд на самого себе, впізнаючи в ньому свою сутність, свої особливості, основну спрямованість своєї діяльності» [5, с. 196]. Псевдodemократичні переконання Аркадія Петровича – втілюються через недолугість, несправжність фокстер'ера. Господиня Софія Петрівна асоціюється з коротконогою, присадкуватою таксою, що сиділа «*важно вип'явши свої руді груди*» [9, с. 259].



Проекція Антоші – лягавий пес Нептун, а Мільтончик «*обстрижений пудель в боа на шиї, як дама, і з голим задом*» [9, с. 260] – Ліди.

Функцію захисту й безпеки собаки виконують в оповіданні «Для загального добра». Попереджаючи про можливу загрозу, яку несуть співробітники філоксерної комісії, собаки «*обнали робітників, сікалися до ніг та піднімали страшенний галас на ціле село*» [7, с. 225]. Поява «білої сучки» переконує героїв оповідання «Відьма» в тому, що саме Параскіца знається з нечистою силою. Маріца закидає дівчині, що вона більше часу «*з собаками товчеться*» [8, с. 20], ніж спілкується з родиною та односельцями. Потерпаючи від переслідувань, Параскіца прагне оволодіти магічними силами і помститися своїм кривдникам, насамперед мачусі, перетворивши її у «*...сучку...худу, мишаву, з підібганим хвостом...*» [8, с. 33].

Наші предки вірили, що душі померлих утілюються в собаках (цей аспект знаходимо в оповіданні М. Чернявського «На березі морському»: душа закатованого більшовиками лікаря повертається в образі «маленької чорної собачки»), у «віщий дар цих тварин, які виттям передчували покійника, пожежу, нещастя» [2, с. 532]. Для Раїси з етюду «Лялечка» уперте й жалібно виття пса співзвучне з її переживаннями: «*Одиноке, самотнє, занедбане всіма серце сходило кров'ю у темній сосновій домовині*» [8, с. 86]. «*Отак вона могла б вити, коли б мала силу. Та нащо вити!*» [8, с. 86]. Поступово знищуючи власне «я», підпорядковуючи своє життя примхам о. Василя, Раїса готова на будь-що, аби здобути ласку «господаря»: «*Коли б він одтрутив її, як ледачу собаку ногою, вона б з любов'ю й покорою припала б устами до тої ноги. Покора дивилась з її великих очей, світилась у жовтому, висохлому тілі*» [8, с. 86].

В образку «Поєдинок». Іван Піддубний, осмислюючи свій зв'язок із немолодою заміжною дідичкою, матір'ю своєї учениці, усвідомлює, що чоловік коханки вигнав його з помешкання, «*як пса, і він, як пес, скорився й вийшов, безпомічний, безсловесний, полохливий...*» [8, с. 160]. Найбільші страхи Піддубного, бути смішним в очах коханки, справдилися: «*Геть!.. – І він пішов, як пес*» [8, с. 162].

У доробку М. Чернявського виокремлюється раннє оповідання «Собака», в якому головним і до того ж позитивним героєм виступає тварина. Психологічний портрет Донченка розкривається не крізь призму переживань, а через їхню відсутність, його жорстокість у ставленні до вірної собаки Діанки, яку він покидає на залізничній станції, і до дружини, яка збожеволіла незабаром після весілля, а також через реакцію інших пасажирів, які співчують тварині й з огидою ставляться до її бездушного господаря.

У нарисі «Кров» відчуття катастрофи братовбивчої війни розкрито завдяки образу наляканого цуценяти, яке не може знайти собі порятунку у кривавій вакханалії, яку влаштували люди, полюючи один на одного. В образковій «Божа коровка» атмосферу лінощів, які оповивають панський двір, увиразнюють яскраві образи двох двірських псів, які щодня лежать нерухомо біля пекарні й дримають «*зовсім так, як колись у блаженні старі часи дримало наше родовите та гоноровите, напоєне й нагодоване, старе панство*» [19, с. 8].

Поширений у міфології мотив перетворення людини на kota і навпаки засвідчує деяку спільність рис їхньої психології та поведінки. Звідси цілий ряд порівнянь, передусім жінок з кішками. Так, «єгипетську богиню Бубатису Баст, пов'язану з радістю, зазвичай зображували у вигляді жінки з головою кішки» [11, с. 11]. Виснажених тривалим недоїданням та тяжкою працею Маланку та Гафійку («*Fata morgana*») автор порівнює з «*голодними котами*» [9, с. 61]. Маланка, намагаючись переконати Андрія впрохати панів, які, на її думку, ділять для селян землю «*... прискочила до його, страшна, як дика кицька, з перекошеним ротом, із пекучим поглядом...*» [9, с. 61]. Захищаючи своє родове право на володіння землею та її плодами, Маріора («Для загального добра») «*... вмить, як дика кицька пазурами, почала розграбувати пальцями землю під кущем*» [7, с. 236]. Матушка («Лялечка»), намагаючись покарати Раїсу, «*ускочила з наймичкою в школу, побила горшки і, світячи зеленими, як у роздратованій кицьки, очима, за-*

хлипаючи потоком лайки, кинулась із кулаками на «зухвалу вчительку»...» [8, с. 62]. Марта з новели «Сон» «... вигідніше розсілась у кріслі і зробила гримасу ласої кіткт, яка колись так була їй до лиця» [9, с. 159]. М. Коцюбинський та М. Чернявський також проводять певні паралелі між героями-чоловіками та котами. Мамет («На камені»), зрозумівши, що Фат'яма зрадила його з Алі, будь-що повинен помститися за «честь роду»: «Мамет, червоний і непритомний, мовчки поводив по юрбі вибалушеними очима. Вреши він підбіг до краю покрівлі і скочив униз зручно й легко, як кіт» [8, с. 153]. Таганрозький грек, скупщик хліба Христофор Вально, герой етюду М. Чернявського «За золотим руном», намагаючись вберегти зерно від злодіїв й одержати чималий зиск, щоночі вартує біля зерносковища: «... він, як кішка, підкрадався туди, де сподівався знайти ворога, нахилився над кручею й зазирає униз» [19, с. 144].

Самозакоханий Станішевський, протагоніст новели «Сніг», молодий, вродливий «звір» із неприборканою сексуальною енергією. Еротичні почуття в ньому опоетизовані, витончені й висловлені з тактовною делікатністю. Прогулюючись засніженими алеями міського парку з гімназисткою Люсею, він веде своєрідну гру, намагаючись спокусити дівчину, вдало переходить від наступу до оборони. Відчуваючи її непохитність, «... він зараз же сховав пазури, як ховає їх кіт, коли бачить, що миша тікає від нього» [19, с. 165]. Проте Станішевський не зміг перебороти себе, він «увесь обернувся в того звіра, що досі таївся й тремтів у нім» [19, с. 167] і згвалтував дівчину. На зміну самозакоханості приходять почуття огиди і презирства до самого себе.

Розкриваючи внутрішній світ Лазаря («Persona grata»), показуючи етапи його «кар'єрного зростання», письменник засобами так званого діалогізованого монологу, дає можливість протагоністові розкрити обставини формування майбутнього ката, який, попри вагання і сумніви, зрештою, відчув «смак душоубства» і «розкіш муки» [8, с. 281]. Лазар згадує, як ще малим хлопцем він повісив нещасного, зацькованого псами kota. Час від часу, в сонні тюремних буднів перед катом зринає «обдертий, заморений кіт», який «корчив хвіст, лапи і витріщав великі криваві очі» [8, с. 268].

Отже, М. Коцюбинський та М. Чернявський виявили себе талановитими письменниками-анімалистами, добре обізнаними зі світом флори і фауни, які глибоко відчувають й майстерно занотовують тонкощі її буття.

У пропонованій статті розкрито лише окремі аспекти художньої семантики зооморфних образів у творах М. Чернявського та М. Коцюбинського. У зв'язку з цим плідним видається розширення спектру інтерпретації заявленої проблеми.

#### **Література:**

1. Бестюк І. Бестиарні образи як засіб індивідуалізації персонажів («Коні не винні» М. Коцюбинського і «Сказки об Италиі» М. Горького) / І. Бестюк // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 9. – Ужгород : Ужгородський національний університет. – 2005. – С. 29-33.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Гайдукевич О. Художня семантика зооморфних образів у казках О. Купріна і М. Коцюбинського / О. Гайдукевич // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць, присвячений дослідженню творчої спадщини Л. Ф. Дунаєвської. – 2011. – Вип. 35. – С. 78–86.
4. [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=3&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%97%D0%B5-%D0%BC%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B0,%20%D0%93](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=3&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%97%D0%B5-%D0%BC%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B0,%20%D0%93) Проза Миколи Чернявського: питання типології, жанрово-нарративна система : монографія / Г. Земляна. – К. : Інформаційно-аналітичне агентство, 2008. – 580 с.

5. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. – М.; СПб. : Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 280 с.
6. Козуб С. Рід М. Коцюбинського і його дитячі роки / С. Козуб. – К., 1928. – 19 с.
7. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Т. 1 : Повісті, оповідання (1884 – 1897) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1973. – 408 с.
8. Коцюбинський М. Твори: в 7 т. Т. 2 : Повісті, оповідання (1897– 1908) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – 384 с.
9. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908 – 1913) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – 432 с.
10. Коцюбинський М. Твори: в 7 т. Т. 7 : Листи (1910 – 1913) / М. Коцюбинський – К. : Наук. думка, 1975. – 416 с.
11. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1982. – Т. 2. К – Я. – 720 с.
12. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 365 с.
13. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М.М.Коцюбинського : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Т. В. Саяпіна. Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2000. – 195 с.
14. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / О. Сліпушко. – К. : Дніпро, 2001. – 144 с.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія міфів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
16. Хаддад К. А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / К. А. Хаддад. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2004. – 204 с.
17. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 1. Повісті й оповідання. – 278 с.
18. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 2. Повісті й оповідання. – 240 с.
19. Чернявський М. Твори : у 2 т. / М. Чернявський – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 541 с.
20. Шевчук З. «Коні не винні» М. Коцюбинського та «Шоста казка» Максима Горького / З. Шевчук // Слово і Час. – 2002. – №3. – С. 77– 79.
21. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.

#### Анотація

### А. МЕНШІЙ. СЕМАНТИКА ЗООМОРФНИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

У статті аналізується семантика зооморфних образів, зокрема світу домашніх тварин, у прозі М. Коцюбинського та М. Чернявського. Образи-символи коня, корови / вола, вівці, кози, свині, собаки, kota допомагають краще зрозуміти психологію протагоністів новел та оповідань письменників.

**Ключові слова:** семантика, бестіарний, зооморфний, образ-символ.

**Аннотация**

**А. МЕНШИЙ. СЕМАНТИКА ЗООМОРФНЫХ ОБРАЗОВ  
В ПРОЗЕ М. КОЦЮБИНСКОГО И Н. ЧЕРНЯВСКОГО**

В статье анализируется семантика зооморфных образов, в частности мира домашних животных, в прозе М. Коцюбинского и Н. Чернявского. Образы-символы коня, коровы / вола, овцы, козы, свиньи, собаки, кота помогают лучше понять психологию протагонистов новелл и рассказов писателей.

**Ключевые слова:** семантика, бестиарный, зооморфный, образ-символ.

**Summary**

**A. MENSHIY. THE SEMANTICS OF ZOOMORPHIC IMAGES  
IN THE PROSE BY M. KOTSYUBINSKY AND M. CHERNYAVSKY**

The article examines the semantics of zoomorphic images in the prose by Kotsyubinsky and M. Cherniavsky, the world of domestic animals in particular. The symbols of horse, cow / ox, sheep, goat, pig, dog, cat became the key to understanding the psychology of the protagonists in novels and short stories of these writers. Special attention is paid to the natural, and in particular animal part of human personality, which was skilfully enclosed by the authors in a complex paradigm of natural and human.

**Key words:** semantics, bestiary, zoomorphic, iconic image.

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української  
літератури Міжнародного  
економіко-гуманітарного  
університету імені академіка  
Степана Дем'янчука*

## АДРЕСОВАНА ЛІРИКА МИКОЛИ ЗЕРОВА

Важливим завданням сучасної літературознавчої генології є розробка методологічних підходів до виокремлення жанрових різновидів лірики, теоретичного обґрунтування понятійних критеріїв, що уможливають вибудову тієї або іншої моделі жанрової типології. Попри достатньо значну кількість досліджень, присвячених генологічним питанням лірики (Г. Нудьга, А. Каспрук, М. Гнатюк, І. Волкова, М. Сулима, М. Бондар, Е. Соловей, О. Астаф'єв, М. Ткачук, М. Кодак, Ю. Ковалів, Ю. Клим'юк, О. Ткаченко, Л. Фрізман, І. Грінберг, Н. Лейдерман, В. Грехнев, С. Бройтман, В. Халізеєв, О. Зирянов, А. Боровська та ін.), класифікація її жанрово-тематичних різновидів і, зокрема, жанрових форм адресованої лірики в сучасному літературознавстві практично не розроблена, що, у свою чергу, зумовлює потребу у її теоретичному та практичному обґрунтуванні.

Мета статті полягає у розробці жанрової типології адресованої лірики у її теоретичному аспекті, а також практичному застосуванні, зокрема стосовно поетичної творчості М. Зерова.

Адресована лірика – це теоретичний феномен, який почав привертати увагу дослідників лише з недавніх часів. Якщо в російському літературознавстві теоретичні та історичні аспекти адресованої лірики досліджені достатньо глибоко і переконливо [1, 4, 6], то вітчизняні вчені виявляли зацікавлення даним явищем лише побіжно, зазвичай у теоретичному контексті інших дослідницьких завдань [2, 5, 7]. Наслідком цього є майже повна відсутність в українському літературознавстві більш або менш чітких критеріїв та орієнтирів для теормінологічного означення як самого поняття «адресована лірика», так і його окремих жанрових форм. Одностайність думок теоретиків у цьому питанні стосується хіба що дружнього послання – чітко виокремлюваного жанрово-тематичного різновиду, генологічні ознаки, особливості й літературна історія якого, зокрема, у російському літературознавстві досліджені достатньо повно і систематизовано. Виділення інших тематичних різновидів послання, як правило, у працях історико-літературного характеру – теоретично не обумовлюється, при цьому класифікаційні принципи позбавлені єдиної логічної основи і підпорядковані виключно практичним завданням даного дослідження. Якщо різновиди послання дослідниками виокремлюються хоча б гіпотетично, то у випадку із присвятою та віршованим листом спостерігається повна відсутність навіть гіпотетичних спроб їх класифікації.

На нашу думку, адресована лірика – це своєрідне метажанрове поетичне утворення, яке вбирає у себе три жанрові форми – послання, присвяту та віршований лист. Спільним художнім знаменником для усіх цих трьох жанрових форм є реалізована у їхній структурно-семантичній художній організації підкреслена адресна настанова. Говорячи іншими словами, специфічним моментом художньої організації жанрових форм адресованої лірики є те, що предметом зображення в них виступає комунікація із внутрішньотекстовим адресатом.

Жанровий репертуар адресованої лірики М. Зерова вбирає до себе практично усі її генологічні різновиди. В кількісному відношенні найбільш поширеною жанровою формою адресованої лірики в поетичному спадку М. Зерова виступає послання, зокрема, у таких його художніх модифікаціях:

1. Громадянське, або ще високе (через офіційність стосунків, які встановлюються при такому контакті) послання генетично споріднене із своїм найближчим у часі генологічним попередником – високою класицистичною епістолою, з якою його зближує пафос емоційної урочистості, повчально-моралізаторський дух, тематика, обумовлена більш або менш злободенними потребами громадсько-політичного історичного розвитку суспільства.

Громадянське послання має три чітко виражені тематичні модифікації, відмінні за характером внутрішньої функціонально-діалогічної настанови:

а) громадянське послання з одичною настановою. Дана тематична модифікація характеризує тип громадянського послання, яке відзначається підкреслено урочистою, піднесеною емоційною атмосферою і спрямоване на пафосне звеличення та уславлення свого внутрішньотекстового адресата як, наприклад, у вірші «Будівникові», де прославляється майбутній реформатор, архітектор-поет, або у поезії М. Зерова «Класики», в якій він, звертаючись до своїх античних попередників-поетів, засвідчує шану їх пам'яті;

б) громадянське послання з інвективною настановою. Мета громадянського послання з інвективною настановою полягає у тому, щоб дискредитувати адресата, довести хибність його світоглядних, морально-етичних, естетичних переконань, їх невідповідність громадсько-політичним і духовним ідеалам та запитам суспільства, як, наприклад, у вірші М.Зерова «Олесь»:

*Що жанр його – роетес patriotiques –  
І він міняв пісень ліричних чари  
На гук патріотичної фанфари.  
Коли ж минав патріотичний «бред» –  
В смутному Києві, веселім Відні –  
Він однаходив звуки відповідні  
І запашиий точив із себе мед... [3, с. 76].*

2. Дружнє послання. На відміну від громадянського, дружнє послання не передбачає офіційності покладеної в основу адресації діалогічної настанови, а, навпаки, спрямоване на атмосферу невимушених товариських або безпосередньо дружніх стосунків між автором та його адресатом. Якщо громадянське послання генетично пов'язане з класицистичною епістолою та одою, то дружнє послання генологічно найбільш близьке до елегії і фактично виникає на її основі і в такому вигляді канонізується у поетичних творах представників сентименталізму та романтизму. Можна, очевидно, говорити про принаймні дві найбільш чітко окреслені тематичні модифікації даного типу послання:

а) дружнє послання на елегійній основі. Цей тип дружнього послання є найбільш поширеним. Його діалогічна настанова має більш або менш (залежно від міри духовної близькості адресанта і адресата) товариський характер і спрямована на вільний (не заангажований приписами етикету та офіціозу) обмін думками, почуттями, інформацією з приводу тих або інших ділових, творчих стосунків, що зв'язують автора та його адресата, а також певних біографічних обставин, що стосуються життя автора або його адресата (поезії М.Зерова «Чупринчин сад в оглаві», «П.П.Филиповичу», «Філянський», «Барышевка», «Какая радость. Вы поймете...»);

б) жартівливо-іронічне послання. В цьому типі послання контекст дружніх стосунків інтепретується в жартівливо-іронічній формі, як, наприклад, в поезіях «Минають дні, і роки, і події» (адресоване П.Є.Горянському) та «Присвята Мих. Ів. Рудницькому».

У порівнянні із посланням в адресній настанові присвяти семантика діалогічності виступає значно ослабленішою. Градація міри ослабленості настанови на діалогічність ліричної комунікації у присвяті дозволяє виділити три її тематичні різновиди: 1) присвята ситуативна; 2) присвята умовна; 3) присвята асоціативна.

1. Присвята ситуативна. У ситуативній присвяті адресація виражена найбільш чітко і безпосередньо. Адресний характер ситуативної присвяти визначає ситуація, привід, що обу-

мовили бажання адресанта відгукнутися на них певним ліричним волевиявленням. Приводом для створення ситуативної присвяти зазвичай виступає суто приватна, побутова подія, яка не має суспільно-значимого резонансу і в більшості випадків характеризує обставини повсякденного – ділового, дружнього, родинного, інтимного спілкування автора та його адресатів. Так, приводом для написання поезії М. Зерова «На верхів'ях Качі» стала мандрівка Кримом у супроводі знайомої поета Л.А. Курилової (якій присвячено твір); зміст вірша «П.Г. Тичина» навіяний ситуацією, відображеною в епіграфі цього твору: «*Поет Тичина на одному ювілейному бенкеті зайняв місце серед кооператорів*» [3, с. 71]; художня мотивація поезії «Напис до останньої Загулової книжки» віддзеркалена як семантикою самого заголовку твору, так і бажанням відгукнутися на творчість художнього опонента, з вуст якого неодноразово лунала критика на адресу неокласиків, яку намагається спростувати М.Зеров.

2. Умовна присвята. В умовній присвяті діалогічність адресної настанови виявлена достатньо чітко, але виглядає семантично ослабленою, оскільки адресатом таких ліричних присвят виступає не реальна, фактично-біографічна, персоналізована або узагальнена особа, а фіктивний персонаж.

Семантична ослабленість діалогічної настанови у таких ліричних творах обумовлена насамперед тим, що сам факт звернення автора до умовного, фіктивного персонажа означає принципову неможливість зворотнього комунікативного зв'язку, тим самим фактично переводить потенційну діалогічність адресної настанови у площину автокомунікації, тобто опосередкований (шляхом звернення до фіктивного, не діалогічного за своєю природою адресата) діалог автора із самим собою. До подібних умовних адресатів присвят М. Зерова відносяться – образ міста («Київ з лівого берега», «Київ – традиція», «Київ навесні ввечері»), персонафікований образ хвороби («К тифу моему»), образ легендарної постаті з українських народних переказів про характерників («Рік Вернигори»).

3. Присвята асоціативна. Діалогічність адресної настанови у даному тематичному різновиді присвяти ще більше ослаблена за рахунок того, що зовні асоціативна присвята може й не набувати чітких ознак адресованого тексту. Однак, діалогічність у ній усе ж таки зберігається й, як правило, знаходить свій вияв у зовнішніх, рамкових елементах структурно-семантичної організації ліричного твору (заголовку, присвяті, епіграфі). При цьому адресно декларований компонент заголовкового комплексу і зміст самого ліричного твору взаємодіють за принципом психологічного паралелізму: особа адресата асоціюється у свідомості автора з певними природними або життєвими картинками, точніше, як слід гадати, саме останні й служать психологічним поштовхом для виникнення в авторській уяві асоціації із його потенційним адресатом. Так, у поезії «Самійленко» постать відомого письменника асоціюється в уяві поета із образом відомого билинного богатиря, який, як і В. Самійленко (в іронічній інтерпретації М. Зерова), «*цілий вік пролежав на печі*» [3, с. 76]. У присвятах «Lucrosa» й «Арістарх» образи адресатів (відповідно, О.Б ургардта і Б. Якубського) асоціативно співвіднесені із ідеалізованим культурним контекстом античності:

*Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі,  
Де розум і чуття – все спить в анабіозі,  
Живем ми, кинувши не Київ – Баальбек,  
Оподаль від розмов, людей, бібліотек  
Ми сіємо пашню на неродюче лоно,  
Часами служимо владці Аполлону* [3, с. 79].

Віршований лист в адресованій ліриці М.Зерова представлений тематичною модифікацією листа інформативного типу. На відміну від рефлексивної модифікації віршованого листа, яка семантично переорієнтовує потенційну адресацію на вияв авторських рефлексій щодо власне обставин самого факту написання або відправлення листа, його цінності для адресанта

або адресата, діалогічна настанова віршованого листа інформативного типу спрямована на встановлення прямого інформаційного контакту між відправником (автором) та отримувачем (адресатом). Віршований лист інформативного типу умовно стилізується під свій прозовий аналог, тобто звичайний приватний лист, написаний прозою. Співставність цих двох епістолярних зразків дійсно умовна, оскільки у випадку із віршованим листом ми маємо справу, по-перше, із художнім твором, по-друге, із твором ліричним, що, відповідно, визначає його специфіку, пов'язану із необов'язковістю дотримання загальноприйнятих правил епістолярного спілкування, а також художньо мотивованою трансформацією типової схеми приватного листа. Водночас, віршований лист інформативного типу композиційно й тематично спирається на основні структурно-семантичні контури приватного листа, а декларована ним діалогічна настанова спрямовується на вираження саме об'єктивованої інформації, тобто такої, що має на меті не авторську саморефлексію, а певний зовнішній по відношенню до неї зміст, що стосується інформаційних запитів адресата або необхідності його характеристики, як у поезії М.Зерова «Лист»:

*Дев'ятий день, як у печері  
На вигнанню сиджу своїм,  
І п'ятистравні їм вечері,  
І спать лягаю рівно в сім.  
Але роблю, про що і мріяв,  
Працюю і пишу на Київ –  
Ліплю переклади й статті  
В гармидері і тісноті [3, с. 75].*

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Чималу частку поетичного спадку М. Зерова становить адресована лірика, представлена жанровими формами послання, присвяти, віршованого листа. До тематичних модифікацій послання в творчості М. Зерова відносяться твори «Будівникові», «Класики» (громадянське послання з одичною настановою), «Олень» (громадянське послання з інвективною настановою), «Чупринчин сад в оглаві», «П.П. Филиповичу», «Філянський», «Барышевка», «Какая радость. Вы поймете...» (дружнє послання на елегійній основі), «Минають дні, і роки, і події», «Присвята Мих. Ів. Рудницькому» (жартівливо-іронічне послання). Модифікаціями присвяти в адресованій ліриці М.Зерова виступають твори «На верхів'ях Качі», «П.Г. Тичина», «Напис до останньої Загулової книжки» (ситуативна присвята), «Київ з лівого берега», «Київ – традиція», «Київ навесні ввечері», «К тифу моему», «Рік Вернигори» (умовна присвята), «Lucrosa», «Арістарх» (асоціативна присвята). Віршований лист в адресованій ліриці М.Зерова представлений тематичною модифікацією листа інформативного типу («Лист»). Перспективами подальшого дослідження стане вивчення жанрових форм адресованої лірики поетів-неокласиків.

#### **Література:**

1. Артемова С. Ю. Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Светлана Юрьевна Артемова; Тверской государственной университет. – Тверь, 2004. – 18 с.
2. Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів / М. П. Бондар. – К.: Наукова думка, 1986. – 326 с.
3. Зеров М. К. Твори: в 2 т. – Т. 1 : Поезії. Переклади / М. К. Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – 843 с.
4. Кихней Л.Г. Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века: дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Любовь Геннадьевна Кихней; МГУ им. М.В.Ломоносова. – М., 1985. – 175 с.
5. Клим'юк Ю. І. Жанрова система лірики Івана Франка: автореф дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Юрій Іларіонович Клим'юк; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2007. – 34 с.



6. Кузнецов П. В. Жанр послания в русской лирике 1800-х – 1810-х гг.: автореф. дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / Петр Владимирович Кузнецов; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2001. – 21 с.
7. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П.Ткачук – Тернопіль : ТИПУ, Медобори, 2007. – 464 с.

#### Анотація

#### **В. НАЗАРЕЦЬ. АДРЕСОВАНА ЛІРИКА МИКОЛИ ЗЕРОВА**

Стаття присвячена аналізу жанрового феномену адресованої лірики та її репрезентації у поезії М. Зерова. Досліджуються жанрові форми адресованої лірики М. Зерова, їх типологія та поетика.

**Ключові слова:** адресована лірика, жанрова форма, послання, присвята, віршований лист.

#### Аннотация

#### **В. НАЗАРЕЦ, АДРЕСОВАННАЯ ЛИРИКА НИКОЛАЯ ЗЕРОВА**

Статья посвящена анализу жанрового феномена адресованной лирики и ее репрезентации в поэзии Н. Зерова. Исследуются жанровые формы адресованной лирики Н. Зерова, их типология и поэтика.

**Ключевые слова:** адресованная лирика, жанровая форма, послание, посвящение, стихотворное письмо.

#### Summary

#### **V. NAZARETS. THE ADDRESSING LYRICS BY MYKOLA ZEROV**

The article is devoted to the analysis of addressing lyrics genre phenomenon and its representation in M. Zerov's poetry. Genre forms of the addressing lyrics by M. Zerov, their typology and poetics are investigated.

**Key words:** addressing lyrics, genre form, epistle, dedication, rhymed letter.

*доктор філологічних  
наук, професор кафедри  
українознавства  
Національного університету  
харчових технологій*

## ФОЛЬКЛОРНІ КОНТАМІНАЦІЇ У ТВОРЕННІ ПРОЗОВО-ЛІРИЧНОЇ ОПОВІДІ

Українська література кінця XIX – початку XX століть відзначається, з одного боку, інтересом до творчого переосмислення давньослов'янської культурної спадщини, а з другого – тенденцією до активного пошуку нових форм осягнення світу [2, с.200; 8, с.8]. Важливим наслідком цього є те, що традиційні образи, якими знаменується історична та фольклорна пам'ять нашого народу, його прадавні архетипи та символи набувають у структурі художнього твору нових значень.

Як природні реалії рослини прислужилися до виникнення й еволюції численних образів. О. Веселовський характеризував це явище поняттям «образно-психологічний паралелізм»: зіставлення життя людини з проявами життя природи за ознакою спільної обом порівнюваним об'єктам дії.

З часом паралелі, встановлені між людиною та природою, настільки міцно закріпилися у народнопоетичній свідомості, що коли паралелізм-двочлен скорочувався до одночлена (картинки природи), то остання асоціювала другу частину паралелі – картину людського життя, зв'язок із якою розумівся контекстуально.

Так твориться образ, який від народнопісенної лірики успадковує книжна література.

Наприкінці XIX – на початку XX століття традиційна для українського світобачення символізація рослин набуває нового забарвлення. Талант новелістів виявляється не лише у сенсорно відчутних зорових пейзажах, а й у творенні через флористику особливого емоційного візерунка. Тому мета нашої роботи – на основі аналізу малих прозових творів Ольги Кобилянської «Рожі», «Смутно колишуться сосни» та збірки «Мої цвіти» Уляни Кравченко з'ясувати головні художньо-світоглядні виміри флористичної символіки, інтерпретованої у прозових жанрах із фольклорними елементами.

Стійка тенденція утворювати образи на основі уподібнень «людина – рослина» простежується як у зверненні до загальноновизнаних світових орієнтирів, так і в разі вживання народнопоетичних флоролексем. В українській національній культурі флористика продовжує та розвиває традиції фольклорної творчості, де рослинні мотиви та орнаменти – найпопулярніші:

*Зелене вино вгору ся вило,  
Вгору ся вило, рясно зацвіло,  
Рясно зацвіло, сильно зродило.  
Стерегла его гречная панна,  
Гречная панна, гой, панна Анна...*

За Я. Гояном, «дерево безмовне, так здається людям, бо нам не дано почути його втаємничену мову. Та є на землі особливі, обрані небом люди, яким дерева і трави, і все суще зело відкриває свою мову». До них можна зарахувати й письменників.

Якщо говорити про звернення українських новелістів до фольклорних форм, образів і мотивів, то не можна оминати увагою такий прадавній жанр усної творчості, як казка. Казка завжди має усталену структуру й композицію, стандартний зачин і кінцівку, полярне протиставлення груп персонажів, у ній відсутні розлогі описи природи чи побуту, динамічний сю-

жет побудовано на основі випробувань головного героя, який не обов'язково є людиною, – він може бути представником і рослинного, і тваринного світу.

Казкова поетика, інтерпретована українськими митцями доби модернізму, зумовила розвиток прозової лірики. Адже «поезії в прозі – одна з найбільш вишуканих поетичних форм, улюблених багатьма майстрами стилю, котрих не вдовольняє елементарна гра ямбів та хорейів і котрі навіть прозі уміють надати гармонійності вірша» (М. Зеров). Від казки прозова лірика відрізняється безсюжетною композицією, однак має й спільні з нею риси: невеликий обсяг, особливе структурування художнього образу, яке ґрунтується на ліричному переживанні; підвищена емоційність художньо-стильових засобів; тенденція до ритмічної та фонетичної впорядкованості.

Наприклад, твір Ольги Кобилянської «Рожі» (1896) – новела, вірш прозою й водночас казка за змістом. Тут символами трьох жіночих доль виступають три троянди:

*«Темно-червона... горіла пурпурою. Розцвіталася розкішно, упоювалася сама собою; принадувала до себе і ждала неспокійно.*

*Блідо-рожева... ще перед кількома хвилями була пуп'ячком, а тепер... розцвілася і виглядала так, якби сама з себе стала такою пишною, коли... все ще була пуп'ячком. Вона була поетичного прочуття... Ніжна і запашна і неказанно непорочна, сперлася вона на темно-червону рожу і несвідомо допоминалася, аби її взяти в обійми.*

*Біла... Обтулена свіжими зеленими листками, вона тонула в собі, а проте чула, що живе... Та рожка звисала геть поза край склянки» [4, с.102].*

У побудованій на світло-кольоровій грі поезії Кобилянської створюється передусім атмосфера витонченого естетичного світосприйняття. Троянди стоять на мармуровому столі, у кімнаті з «брунатно-золотим» тлом і високим «готицьким» вікном – антураж міста Чернівців, у якому не може не виникнути «чекання чогось нового, казочного». Вікно відчинене, а за ним – типово «неоромантичний» вечірній краєвид: «...тонуть у темряві велети-дерева, а над ними простерлося небо, покрите грізними хмарами, з заслоненим до половини місяцем...»

«Тихий шум», який панує довкола, за одну мить переходить у «свіжий жвавий легіт» (у музичних категоріях його можливо описати як *allegro vivace*), залітає у вікно й «немов цілує рожі... Потім знову настає тиша». Задля посилення емоційного звучання образу тиші письменниця сполучає його з образом руху, і в цьому сполученні виникає (контекстуально) звуковий образ – шурхіт від падіння листків: «*Майже чутно впали листки темно-червоної рожі на білу плиту мармурову*» [4, с.103].

А далі знову – образ-символ тиші, який в уяві оповідачки оживлюється, перетворюючись на казкаря, набуває рис «абсолютної персоніфікації» [1, с.107]: «*З їх [пелюстків] упадку тиша, що довкола панувала і все у себе приймала, зложила казку про долю рож» [4, с.103].*

Порівняймо: символістичний підтекст флористики у доробку Надії Кибальчич також пов'язує образи рослин із людськими переживаннями. Але тут відкривається багата палітра образних значень, здатних передати почуття різної емоційної забарвленості та сили – від палкого захоплення й душевного піднесення до крайнього розчарування й глибокої туги [9, с.185].

Як-от у поезії «Пишна, гаряча на південь пора», де домінантною рослинною деталлю є мак:

*Пишна, гаряча на південь пора...*

*Сонечко землю аж палить, не гріє.*

*Маком червоним убралась гора,*

*Маком вогневим вона вся жевріє...*

Протягом вірша слово «мак» повторюється шість разів, акцентуючи символіку кольору (мак червоний, вогневий), руху (мак до коріння хилитися став) та стану (маку густого стеблини хисткі; маку легкого тонкі пелюстки). Остання строфа поезії, сповнена сенсорних деталей, концентрує у собі сутність імпресіонізму – образотворчого та словесного, з елементами пуантилізму:

*Там мовби згряя метеликів гра...  
Дерево цвітом вони зафарбили...  
Маком червоним убралась гора...  
Стінка не шепче... не хоче... несила... [3, с. 60].*

На думку Любові Томчук, саме за допомогою рослинних образів Надія Кибальчич створює ефект романтичного контрасту між світом природи та сферою суспільних норм і звичаїв [9, с.186-187], явленого в іншій поезії – «Вілла над морем»:

*Із цілого світу природа збрала  
Квітки та рослини, щоб тут зафарбити,  
Й ці кедри прозорі, мов ранок осінній,  
Квітчасті барвисті трояндові віти,  
Магнолії пишні, стрункі кипариси,  
Гнучким виноградом усе те повите [3, с.181].*

Уляна Кравченко у вступній частині до збірки «Мої квіти» так говорить про квіти, наділяючи їх рисами казкових та біблійних персонажів: «Гордо знімається старозавітна лілея, задержує нас подальше, неначе лякає нас своїм несміливим вдумливим запахом. А дрібна фіалка ховається поміж зелене листя та згущує на землі всю небесну блакить... Червоні маки палають у житі зловіщо й пригадують, що літній жар носить у собі бурю... Всі вони живуть окремим, тихим і мовчазним своїм життям. І мовчки вчать митців-людей класти фарски на полотно» [6, с.288]. І про всі ці квіти йде ліризована казкова розповідь.

Так, ескіз «Фіалка» – не лише картинка пробудженої природи, коли «на рожі... заскоро ще», одначе «землю... зустрічає весна білими квітками-рястками і конвалійками». Уляна Кравченко реалізує свій творчий задум – показати читачеві у красі невибагливих весняних квітів долю людини – через нанизування фольклорних (міфічних) мотивів і сюжетів: як виникли фіалки та їхні численні кольори. Згадуються тут і Зевс, який створив ці квіти для дочки Гери; і викрадення Персефони Аїдом, через що білі квіти стали фіолетовими (колір жалоби); і типовий для різних культур мотив метаморфози – перетворення німфи Іанти на лісову фіалку...

З переплетення міфічних сюжетів випливає такий висновок, у кожній фразі якого прозирає казкова поетика: «Любимо фіалки... Любимо їх, як символ. Мусимо шукати, мусимо їх знайти... І доброта несміливо укривається. Добро криється в душі людини; треба тільки серцем відчутти його» [6, с. 289].

Широко застосовуються тут і культурологічні алюзії, на ґрунті сполучення яких виникають нові філософські погляди на звичні нам квіти.

Наприклад, маки для Уляни Кравченко – демонічні квіти, вони «зодягаються, як Мефісто, багряно-червоно... змережані взорами чорними, як ніч... як гріх чорний» [6, с.289]; папороть викликає боротьбу страху та цікавості в душі героїні: «Хоч прірва знову... опівночі ввійду туди... Ввійти, ввійти там мушу: сміливим боги відкривають тайну... Мандрівникам немає стриму» [6, с. 291]; хризантеми – «квіти се? Чи вичаровані з казки сни?... Із темноти душа – як цвіт з насіння кльчиться...», вічнозелений плющ – «зелена, свіжа, розкішна барва... побідна пісня життю: evviva vita! «.

І практично в образі будь-якої квітки – «мандрівка за сонцем, що не вгасає, вічна « [6, с. 292].

Мотиви єдності людини та довкілля, обов'язку, пошуку та віднайдення добра – все це дозволяє говорити про «Мої квіти» Уляни Кравченко як про зібрання чарівних ліричних казок, де чільним прийомом образотворення є показ людської долі через флористичні концепти.

До малої прози як безфабульного, так і фабульного типу Ольга Кобилянська вводить мальовничі картини рідної природи, кожна деталь яких у плінні оповіді символізується та одухотворяється. Чимало тут алюзій до українських народних легенд та переказів, – так, русалки, Лісовий цар, «морське око», що чарує душу незбагненними звуками, стають персо-

нажами ліричної фантазії «Смутно колишуться сосни». Ця поетична казка, лейтмотивом якої є утвердження добра й краси в житті, є новелою в своєму первозданному значенні – як твір, що походить із міфо-релігійної та фольклорної творчості, виявляючи єдність людини, її душі з довкіллям [7, с. 144; 8, с. 463].

У творенні образу «морського ока» авторка блискуче поєднує зорові та слухові елементи: *«Цар бачив на його дні якісь чудеса, купав свій образ царський у срібній поверхні, що йому за дзеркало служила... а вкінці – заслухувався в гру якихось звуків, що, мов золотими струнами викликувані, добувалися з глибокого дна морського ока до нього... Там лежала золота чудотворна арфа, і в місячних ночах обзивалася таємними звуками до нього [5, с. 338-339]».*

Контрапункт твору – зрада русалки – змушує лісового царя змінити свою думку про «морське око», яке здається йому *«підлою калюжею, як усі ті прочі, що блистять фальшивим, приманливим світлом».* Відтак ідеальний пейзаж, поданий на початку твору, поступається місцем похмурому [10, с.133-145]: те саме озеро *«ні морщить, ні задрижить... а колишне веселе, рівне дзеркало його стратило питомий блиск свій і, мов підмулене, поблідло брудно-зеленою барвою, не відбиваючи більше чисто зелених верхів найвищих смерек» [5, с. 340],* а лісовий цар перетворився на орла.

Елемент символізму, характерний для поетичної новели Ольги Кобилянської, припускає відкрите закінчення твору: *«Єсть одна ніч, у польоті часу назначена розцвітом папороті... І прокинеться... заклятий німий орел з сумної висоти своєї, і зійде з неї давнім царем лісним у зелену глибину лісу... А коли буде минати вже зарослий берег свого «морського ока», обізветься в замуленій глибині замертвіла чародійна арфа» [5, с. 341].*

За давніми слов'янськими уявленнями, саме через озеро можна потрапити до потойбічного світу, – однак можливо, судячи з твору Кобилянської, й здобути вічність: шум сосон, який *«колишеться... аж по нинішній день»,* – відлуння струн золотої арфи [7, с. 463].

Так само розвивається сюжет у казці Уляни Кравченко «*Dianthus diadematus*» (коронова на гвоздика), зачин якої звучить так: *«... На сонячному годиннику вмирає май... Минаються черемхи запашині і конвалії білі... Утихла соловейкова пісня... Великий Пан уберає трояндові вінки...» [6, с. 293].* Нагнітання рослинних образів (насамперед квіткових) створює особливу, якісно відмінну від «Сосон...» Ольги Кобилянської, атмосферу казковості, в якій усі флоролексеми врешті-решт породжують в уяві оповідача єдиний образ – Любов.

У творі, побудованому як показ кінострічки (згадка про екран, «німа» роль Феї, титри «Кінець»), квітка-Гвоздика втілюється в персонажі чоловічого роду – Гвоздик (з наголосом на останньому складі), який порівнюється зі стрілою Амура, він – *«син жажди, син любові... у свої груди бере сонце ціле».*

Контраст оповіді ґрунтується не лише на внутрішніх переживаннях квіткових персонажів, а й на колізії західних та східних культурних концептів. Кохана Гвоздика, який називається французьким ім'ям Oeillets de Phantasie, – фея, яка є водночас «Оссіянових пісень дівчиною» та проповідницею індуської ідеї Карми – покарання за гріхи та винагороди за праведне життя.

Великий Пан, подібний до Лісового царя з твору Кобилянської, – і Пан як античний бог дикої природи; і християнський триєдиний Бог, наділений силою пробачати гріхи; й індійський Тисячойменний, що з його наказу «все пірване в полум'яний вир танцю любові». Саме він вустами Феї приписує Гвоздикові: *«Вічно вертати будеш і вічно Галатею якусь стрічати будеш... Силою карми стрічаєш своє перше кохання. Умираєш самовбивчою смертю, але кохання твоє не вмирає... доки через жертву не знайдеш визволення» [6, с. 299].*

На контрасті червоного та білого будується фінал складної за композицією казкової оповіді: *«Біла простора кімната срібного світла повна. Світання проблиски звільняють від спогадів кровавих... Радість неначе із самоти мовчання несуть... Дерев у сніжних хламах – як*

статуй в порталах палати...». Тому білі від снігу поля видаються оповідачці «білими сторінками до казки» [6, с. 301], закликаючи її до творчості, «навчаючи... класти краски на полотно».

Усе вищесказане дозволило зробити такі висновки.

Флористика ХХ століття репрезентує досить активне і гнучке застосування рослинного образу в художній тканині ліричної прози. Це – різні функції, які він може виконувати (від декорування ліричної оповіді до вираження сутності, ідеї твору), й стилістичні прийоми (зіставлення явищ природи зі станами людської душі, антитези рослинних образів), і нові конотації на ґрунті традиційних значень. Усе це можна кваліфікувати й як один із наслідків застосування митцем фольклорних засобів і прийомів.

Свого часу О. Потебня визнавав мову головною засадою пізнавальної діяльності людини, даючи їй визначення «мова-як-мислення». У літературі ХХ століття цей концепт набув змісту «мова-як-осмислення» та «мова-як-переосмислення». Те саме можна сказати й про «мову квітів», представлену в аналізованих лірично-прозових оповідях Ольги Кобилянської та Уляни Кравченко. Адаже у творах, які належать до різних жанрів та стильових систем, вона має неабияке значення у пізнанні архетипно-символічного світогляду українського народу та внутрішнього світу окремої людини.

Автор, герой, реципієнт по-різному бачать той самий рослинний образ, однак їхні погляди спільні у тому, що кожен сприймає дерево, кущ, квітку як елемент своєрідної «мови» асоціацій і почуттів, якою промовляють до нас Розум і Серце.

Мав рацію М. Чернявський, коли свого часу про роботу над творчістю І. Франка сказав: «Досліджувати доброго письменника – наука й насолода». «Наукою й насолодою» є й проникнення у творчу лабораторію письменниць зламу ХІХ-ХХ століть, які робили все для того, щоб відкрити в людині людину, поєднати пізнання з самопізнанням, а також побачити в кожному індивіді цілий вир пристрастей і бажань, віри й сумнівів, – мета, якої вони досягли завдяки символічній картині світу, своєрідно переплавленій у прозово-ліричній оповіді.

#### **Література:**

1. Демченко І.А. Особливості поетики Ольги Кобилянської : монографія / Ірина Демченко. – К. : Твім-Інтер, 2001. – 208 с.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століть / Іван Денисюк. – 2-е вид., доп. і перероб. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 238 с.
3. Кибальчич Н. Вибране / Надія Кибальчич ; упоряд., приміт. Н. Зеленської. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 2006. – 684 с.
4. Кобилянська О.Ю. Рожі // Кобилянська О. Аристократка : оповідання, повісті / Ольга Кобилянська; упоряд. С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 699 с.
5. Кобилянська О.Ю. Смутно колишуться сосни // Твори : в 5-ти т. – Т. 3 : Проза / Ольга Кобилянська. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 338-341.
6. Кравченко У. Вибрані твори / Уляна Кравченко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – 499 с.
7. Науменко Н.В. «Морське око» – архетип слов'янських культур / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : Пам'яті Леоніда Булаховського. – К. : ВЦ «Просвіта», 2007. – С. 461-467.
8. Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століть : монографія / Наталія Науменко. – К. : НУХТ, 2005. – 204 с.
9. Томчук Л.В. Художній світ Надії Кибальчич : монографія / Любов Томчук, Ярослав Поліщук. – Рівне : Вид-во РДГУ, 2003. – 236 с.
10. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.

**Анотація**

**Н. НАУМЕНКО. ФОЛЬКЛОРНІ КОНТАМІНАЦІЇ  
У ТВОРЕННІ ПРОЗОВО-ЛІРИЧНОЇ ОПОВІДІ**

У статті розглядаються особливості модерністичної флористики в доробку Ольги Кобилянської та її сучасниць, заломлені крізь фольклорну призму. Показано, що одним із концептуальних аспектів образотворення є введення художніх деталей «рослина», «квітка» у парадигму прозово-ліричної оповіді, позначеної фольклорними (передусім казковими та пісненими) інтонаціями.

**Ключові слова:** флористика, світобачення, символіка, образ, казка, прозова лірика, українська література рубежу XIX-XX століть.

**Аннотация**

**Н. НАУМЕНКО. ФОЛЬКЛОРНЫЕ КОНТАМИНАЦИИ  
В СОЗДАНИИ ПРОЗАИЧЕСКИ-ЛИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ**

В статье рассмотрены особенности модернистической флористики в творческом наследии Ольги Кобылянской и ее современниц, преломленные сквозь фольклорную призму. Показано, что одним из концептуальных аспектов создания образа является введение художественных деталей «растение», «цветок» в парадигму прозаично-лирического повествования, отмеченного фольклорными (прежде всего сказочными и песенными) интонациями.

**Ключевые слова:** флористика, мировоззрение, символика, образ, сказка, лирическая проза, украинская литература рубежа XIX-XX веков.

**Summary**

**N. NAUMENKO. FOLKLORE KONTAMINATIONS  
IN CREATION OF PROSAICALLY-LYRIC NARRATION**

The article presents a research of the peculiarities of Modernistic floral symbolism in the works by Olha Kobylyans'ka and some of her contemporaries, viewed through the prism of folklore. There was shown that one of conceptual aspects of image making is the introduction of «flower», «plant» details into the paradigm of prose-lyrical narration marked with folklore (first of all, fairy-tale and song) intonations.

**Key words:** floristics, worldview, symbolism, image, fairy-tale, lyrical prose, 19-20th century Ukrainian literature.

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української  
літератури Херсонського  
державного університету*

## МІФОЛОГЕМА СТЕПУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДМИТРА МАРКОВИЧА

Літературна спадщина Дмитра Васильовича Марковича (1848 – 1920) тривалий час залишалася «напівзабутою», та й досі увага науковців до неї недостатня. Зокрема, Ю. Ковалів у найновішій своїй фундаментальній праці «Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI ст.» у 10-ти томах відвів оглядові творчості цього письменника лише три абзаци [10, с. 59–60] у підрозділі з промовистою назвою «Пізній реалізм: скованість традиціями».

Слід наголосити на тому, що аж ніяк не щедрий на компліменти І.Франко вже в ранніх оповіданнях Д. Марковича помітив «неабиякий белетристичний талант» [16, с.114]. Творчість Д. Марковича високо оцінили Б.Грінченко, С. Єфремов, А. Ніковський, С. Русова та багато інших критиків кінця XIX – початку XX ст., проте у повоєнній двох десятиріччя його літературний доробок інтерпретувався переважно з вульгарно-соціологічних позицій, а потім надовго був «забутий» (детальніше про це див. у статті Ф.Білецького [3]). Від 60-х років почали публікуватися статті до ювілеїв письменника [2,7,11,13 та ін.], його оповідання стали розглядати дослідники художньої прози (поруч з творами інших авторів) [5,14,19 та ін.]. Першими спробами цілісного осмислення літературної спадщини Д.Марковича з сучасних позицій були передмова О. Засенка [9] до книги «По степах та хуторах» (1991) та написаний Н. Осьмак розділ «Дмитро Маркович» [15] у підручнику «Історія української літератури XIX століття (70-90-ті роки)» (2003). Автори багатьох праць висловили окремі міркування про степові пейзажі в художній прозі письменника, проте міфологема степу в ній досі не була предметом спеціального дослідження. Все це визначає актуальність теми нашої статті.

Ми ставимо мету з'ясувати форми втілення та функції міфологеми степу в художній прозі Д. Марковича, розширити уявлення про співвідношення традиційних і новаторських рис у його творчості.

Після закінчення університету (1873) Д. Марковичу як судовому чиновнику довелося чимало помандрувати степами Південної України, зблизька пізнати її природу, а також побут, звичаї, духовний світ її населення. Переїзд до Херсона на початку 80-х років співпав з активізацією його громадської та літературної діяльності. Зокрема, Д. Маркович зіграв вирішальну роль в організації видання у Петербурзі херсонського альманаху «Степ» (1886), де серед багатьох творів різних авторів опублікував і власні. Саме у херсонський період написано більшість оповідань, які пізніше увійшли до збірки «По степах і хуторах» (1899).

Д. Чижевський, обстоюючи концепцію впливу геоприродного середовища на менталітет, відзначив: «Почуття безмежної могутності, безмежної величі, що його викликають ліс, море чи гори, народжуються і степом, де широта і політ краєвиду поєднуються з пишним проявом життя природи, естетичні та релігійні почуття, як і філософське усвідомлення, власне і виростають на основі степових краєвидів» [18, с.40]. Д. Донцов стверджував, що степ відіграє виняткову роль у художньому мисленні українських письменників: «Чи то в Гоголя, чи то в автора «Марка Проклятого», чи в Рильського з його «Чумаками» – над усіма думками панував степ, як море над думками англійців...» [6, с.657]. Деякі сучасні дослідники вважають, що «степовий менталітет» притаманний лише частині українського етносу. Зокрема, такої думки дотримується С. Андрусів. Вона відзначила, що «характер простору, в якому минає життя етносу, очевидно, більше, ніж інші етнотвірні чинники, формує його характер. Східноукраїн-



ський субетнос формувався в умовах степу... Цей відкритий, немірний, безмежний простір, що губиться в імлі, розковує стихію у душі людини на його дорогах» [1, с. 94–95].

Д. Марковичу, як і більшості письменників, які тривалий час жили у південноукраїнській степовій зоні, притаманний специфічний психоконтекст «поета степу» – оригінальний варіант «порубіжної свідомості», що в сучасній науці аналізується переважно на основі концепції фронтиру Фредеріка Тернера. В. Будний та М. Ільницький констатують, що в українському літературознавстві вже є певний досвід застосування цієї концепції: «У працях Юрія Липи, Івана Лисяка-Рудницького та інших українських дослідників першої половини й середини ХХ ст. ідею фронтиру було прикладено до українського Дикого Поля для осмислення самотності українського національного характеру: український Степ тут трактовано як зону зіткнення й діалогу між Окцидентом та Орієнтом» [4, с.341].

Марковичева міфологема степу сформувалася на архетипній основі, але має і деякі своєрідні риси. О. Засенку належить таке спостереження: «Степ, море, вся природа під пером письменника персоніфікувалася, жила і діяла в суголоссі з людськими характерами, з їхніми вчинками, працею і переживаннями» [9, с.29]. Проте цим не вичерпується специфіка зображення степу в оповіданнях Д. Марковича. Необхідно повніше дослідити й архетипні джерела творення даного образу.

Степ посідав важливе місце у космологічних уявленнях наших пращурів як невід'ємний компонент світобудови. Крім того, в українській літературі утвердилися два основних типи художніх моделей степу: вороже «поле незнане» («Дике Поле») і прихильний до людини степ, на широких просторах якого вона може стати вільною, досягти своєю працею добробуту.

Виникнення моделі першого типу зумовлене одвічною боротьбою слов'ян-хліборобів з непокірною природою та з кочовими племенами. В українському фольклорі та давній літературі поняття «ворог» і «степ» навіть ототожнювалися (досить згадати загальновідомі рядки з народного героїчного епосу та зі «Слова о полку Ігоревім»).

Формування моделі другого типу пов'язане з поступовим освоєнням степу нашими предками, яке розпочалося ще в добу раннього середньовіччя. Українці втікали у Дике Поле від феодалного рабства, від будь-яких переслідувань, що породило архетип «степ-воля». Водночас не втрачає актуальності й архаїчна модель «степу-ворога», бо він – стихія, а тому мінливий і далеко не завжди добрий до людини. До того ж, причорноморські степи були небезпечною порубіжною зоною між Україною та Кримом аж до останніх десятиріч ХVIII ст.

Романтики поетизували Дике Поле і як простір героїчної звитяги захисників України, і як «простір свободи», найкраще середовище для «природної людини», захоплено описували степові пейзажі. «Степ широкий – воля» – лейтмотив їхньої творчості. Щоправда, при зображенні смерті козаків чи чумаків у степу, долі бранців та подібних тем і мотивів романтики, звісно, спиралася на архетип «степу-ворога». В українській літературі критичного реалізму утвердився і новий тип художньої моделі степу – байдужої до людського життя природної стихії. Пейзажі письменники цього напрямку стали частіше використовувати для акцентування контрасту між красою природи і тяжким життям людей праці, ніж як прийом художнього паралелізму. Втім, і серед них були талановиті майстри слова, які поєднували різноманітні традиції з новаторством. Саме до них належав Д. Маркович, що ми і спробуємо довести.

В основі оповідання «Іван з Буджака» лежить архетип «степу-волі». Маленький хлопчик (мабуть, покинутий кріпаками-втікачами) «став вільним сином вільних степів» [12 с. 45]. Підібраний чабанами знайда кочував разом з ними, переймаючи їхні фахові вміння та світобачення. У творі цілком органічно використані орієнтальні архетипи «степ-дім» і «степ-батько», характерні для ментальності кочових народів. Чабанське життя на лоні природи, віддаленість від міської цивілізації сформували характер і зовнішність героя твору: «Безмірний степ, боротьба з холодом, хугою, дощами, з літньою спекою поклали свою печать на всю постать і вдачу

Іванову. Високий, стрункий, з гострим пронизуватим поглядом чорних очей, з піднятою вгору головою, з нерухливим засмаленим обличчям, що нагадувало собою блідо-червону статую, з волохатою грудиною – він наганяв страх на всіх млявих і вселяв якусь огиду у всіх понівечених, золотушних синів уличної, городської цивілізації. Мирний городянин, що звик у житті тільки до дрібних каверз, лукавства та облуди, мимоволі бліднів перед цією цільною натурою, перед цим дужим, могучим степовиком...» [12, с. 46].

Образ Івана можна розглядати як український варіант традиційного у світовій літературі типу «природної людини». Проте, на відміну від просвітителів і романтиків, які культивували цей тип, Д. Маркович не ідеалізує ні свого героя, ні умов його життя. Іванова свобода – не абсолютна. Він змушений тяжко працювати і навіть сам собі дати обітницю безшлюб'я, бо мати родину не дозволяли бездомність, кочовий спосіб життя чабана. Іван терпляче зносить здирство прикажчика впродовж багатьох років і раптово вибухає лютим гнівом, караючи його на смерть за недодані кілька копійок платні. Автор не мотивує цього вчинку свого героя, полишаючи на розсуд читача вирішення проблеми: чи то переповнилася чаша терпіння визискуваної і зневажуваної людини, чи то вирвалася на волю її дика натура. Д. Маркович здійснив оригінальну трансформацію типу «природної людини», показавши, що в жорстоких обставинах кінця ХІХст. (коли загострилася соціальна несправедливість, безкарно попиралися споконвічні «природні» закони людських взаємин) особистість такого типу може збунтуватися і вчинити найстрашніший злочин.

Навіть арештанти називають Івана «звіром», але водночас твердять, що він «душа чоловік». Цю двоїсту характеристику важко збагнути аж до кінця оповідання, коли в заскорузлій душі головного героя так болісно відгукнулося чуже лихо, що він пішов на самопожертву, віддавши всі свої гроші для порятунку немовляти, народженого політкаторжанкою. Моральна перемога сина степу над «цивілізованими» тюремниками тут цілком очевидна: вони нездатні були ні зробити такий «вільний вибір», ні навіть зрозуміти. Художня трансформація архетипу «степу-волі» в оповіданні «Іван з Буджака» – чи не найоригінальніша в усій нашій літературі.

В експозиції та кінцівці оповідання «Шматок» Д. Маркович подає чудові картини погідного степу. Це кільцеве обрамлення контрастує з трагічною напругою фабули твору. Оповідання не випадково назване не іменем головного героя, а «Шматок» (кількатисячна отара овець). Рятуючи отару від негоди, чабани гублять у степу виснаженого підпасича, який гине від холоду: вівці стають ціннішими від людського життя в суспільстві, де панує дух наживи. Художня модель «степу-ворога» у фабульній частині твору відіграє допоміжну роль, лише підсилюючи соціальну зумовленість лиха, що сталося. Борються зі збуреною стихією всі чабани і підпасичі, але гине тільки найбідніший, найгірше зодягнутий, найслабший від постійного недоїдання, чужий степові заробітчанин з Полтавщини. Автор з гіркою іронією назвав його Іваном Вільним, ніби заперечуючи тим самим архетип «степ-воля», бо не прагнення свободи, а злидні погналі підлітка у далекий край, який був для нього «полем незаним». Навіть «сини степу» – чабани – не є вільними у своїй поведінці. Звичайно ж, це не лиходії: вони просто забули про хлопця, бо були заклопотані порятунком отари, за втрату якої довелось би розплачуватися довічним одробітком.

Обурення й огиду викликає байдужий до всього, крім наживи, хазяїн, який репрезентує характерний тип, сформований в антигуманній соціальній системі. Степ же в оповіданні постає поза цією системою. Безпосередній, природний його зв'язок з людиною тут ніби розривається. Це особливо підкреслюється в зображенні прикінцевої сцени: «Тільки що звалили підпасича на гарбу, під'їхав і хазяїн.

*Сонечко височенько стояло. Тепло було, неначе літом; вітру, дощу й холоду неначе й не було. Од красного проміння усе стало світліше, веселіше: степ не жовтий, а золотий-золотий здався» [12, с.65].*

Подібною за характером і функціями є художня модель степу в оповіданні «У найми», яке має підзаголовок «Образок з життя Дніпровського повіту 1887-8 року». В основу твору покладено дійсний трагічний факт – смерть 12-річної дівчинки Марисі. Злидні та голод змусили її матір повести погано зодягнену дитину в найми до сусіднього села ледь помітною взимку степовою дорогою. Потрапивши у снігову бурю, вони заблукали й знесиліли. Дівчинка вмовила матір залишити її і пошукати порятунку, адже десь поруч було село, бо чувся гавкіт собак. Коли ж нещасна жінка з людьми, що прийшли їй на допомогу, знайшли Марисю, та вже замерзла.

Картини засніженого і збуреного степу в творі вражають своєю художньою силою. Вони експресивні, динамічні, побудовані на численних персоніфікаціях, контрастах, гіперболах тощо:

*«Куди не глянеш – рівно-рівно. Небо заволокло хмарою білою, і не розбереш, де небо починається і де безбрежне снігове море кінчається.*

*Проїшли вже й могилу на третій верстві – степ далі ще рівніший і краю йому немає.*

*Літом степ чудовий, хороший, а все ж якийсь таємничий, а снігом вкритий – суворий, страшний...*

*За могилою вітрець, що подихав нерівно, потрошку тепер кріпшав. Зірветься він звірюкою лютою відкілясь зверху, вдариться об землю й вихватить велику купу снігу, підійме його трохи од землі й несе, несе... А зверху, з того доброго неба, пада й пада сніг. Несеться вітер хуртовиною, забира з собою легенький сніжок з землі, забира по дорозі й той, що пада з неба, й несе його назустріч подорожнім» [12 с. 93-94]. «А хуртовина в'ється, гуде, виє, як люта звірюка. Аж темно стало» [12 с. 95]. «На часиночку вітер затих був, неначе драгував, і знову поніс сніг, б'є в очі, ріже, пече лице й руки...» [12, с. 95].*

Здавалось би, автор тут лише дещо трансформував традиційну модель «степу-ворога», оскільки в цьому творі, на відміну від попереднього, не показав експлуататора, якого можна би звинуватити у смерті дитини. Але ж чи тільки степ спричинив загибель малої Марисі? Відповідь автор вкладає в уста її матері: «У найми... у найми оддала! – заголосила Ганна» [12, с. 98]. Отже, знову ж таки основною причиною загибелі людини в степу постають соціальні умови.

Оповідання «У найми» позбавлене прикінцевого пейзажу, зате картина степу на початку твору дуже розлога (аж на дві сторінки) й особливо цікава тим, що в ній використано цитати та ремінісценції з віршів Т. Шевченка періоду заслання. «Невільницька поезія» надає, висловлюючись музичною термінологією, драматичних і трагічних обертонів образів «степу-воли», який спочатку постає цілком гармонійним: «Нема краю широкому, вільному степу! Простягся він рівний-рівний від кучугурів дніпрових аж до самого Сиваша...» [12, с. 84]. Поетизуючи красу придніпровського степу, автор у похмурих тонах зображує Присивашшя, Сиваш та село на його березі: «Від Дніпра степ хороший, коло Сиваша – понурий, білястий, з лисинами. Та й не диво йому засумувати коло такого сусіди. «Нікчемне море» і коло його, і над ним:

*І небо невмите, і заспані хвилі,*

*І понад берегом геть-геть,*

*Неначе п'яний, очерет*

*Без вітру гнеться [12, с.84].*

*«Тільки Сиваш своєю важкою, сивою, як мертве око, хвилею лиже жовтий і попелястий берег.*

*По жовтій землі розкинулось село, як у пісні кажуть: стоїть невесело. Хатки маленькі, з глини складені; покрівлі, як у татар, низькі, глиною вкриті; повітки і сараї глиняні. Хата від хати на півверстві, а вулиці – як колишні шляхи. І все те жовте-прежовте: і хатки, й земля, і небо – все жовте» [12, с.85].* Порівняння «як мертве око», а також акцентована лексичними і смисловими повторами символіка жовтого кольору поруч сивого і попелястого справляють

гнітюче враження, навівають передчуття біди. Тут пейзаж постає як засіб художнього паралелізму, ніби готуючи читача до психологічного шоку від жахливої картини голоду в селі. Слід відзначити, що Д. Маркович одним із перших серед українських прозаїків створив не тільки цілком реалістичні, а й психологічно наповнені пейзажі Присивашся та самого «Гнилого Моря», як називають Сиваш у народі, змалював у житті та побуті степовиків елементи, запозичені у татар.

В оповіданні «У найми» співіснують і взаємодіють художні моделі степу різних типів, що допомагає авторові створити мінливий, багатоликий образ могутньої природної стихії, яка постає як монументальне тло і дійова особа людської трагедії.

Оповідання «На Вовчому хуторі» також починається розлогим пейзажем, але тут автор не стільки зображує конкретну картину природи, скільки подає філософське осмислення взаємодії степу – як складової частини макрокосмосу – з мікрокосмосом людини: *«Степ широкий, привільний, безмірний, кінця-краю йому немає, тільки там десь далеко-далеко, мов море хвилюючись, зливається він з таким же, як і він сам, безкраім небом. Від чудових степових голосів, від якогось незрозумілого шепотіння, що вчувається чоловікові в степу безкрайому, спочатку чоловік торопіє, йому робиться страшно, бо він очевидячки бачить, який він без міри малий проти цього простору, бачить своє безсилля; а далі отой широкий без краю степ, отой простір безмірний навертає чоловіка до думки про світову безкрайсть, про волю; око його мимохіть зупиняється на глибокій блакиті неба, і він починає думати вже про небо, про його неомірність, починає мислити про Бога, і спокійна, але глибока віра панує в його серці... Степ чарівний, таємний...»* [12, с. 73].

На цьому вселенському тлі розкриваються долі людей, які намагалися, але не змогли порушити основні християнські заповіді: «Не вкради» і «Не вбий». Невдаху-конокрада, який щойно втік від кріпацтва і вперше зважився на злочин, схопили хуторяни і збиралися розправитися з ним, як велить давній степовий звичай: 'Собаці собака й смерть». Д. Маркович психологічно глибоко зобразив не тільки страждання злочинця, а й душевні муки хутірних дідів, змушених чинити суд і розправу над таким же втікачем, яким колись кожен з них був. Щасливо розв'язати цей конфлікт допомогло палке благання маленької внучки Тараса Вовка про помилування нещасного, в якого вдома залишилися дрібні діти: у заскорузливих душах нещадно битих долею дідів перемогло почуття милосердя. І прибула збудував дванадцятку хату в хуторі, ставши добрим сусідом своїх колишніх мучителів, які відступили від жорстокого степового закону заради вищого закону – гуманності.

У проаналізованих вище оповіданнях про степ і степовиків Д. Маркович не оминає трагічних і навіть жахливих сторін життя, але можна цілком погодитися з С. Єфремовим, що в душах героїв цього белетриста криється «такий багатющий запас внутрішньої правди й любові, що просто заздрити можна письменникові з таким ясным світоглядом, з такими надіями на людину, на її потенціальну здатність до добра» [8, с. 208]. У розкритті характерів цих героїв важливу роль відіграє зображення їхнього геоприродного середовища – степу. Степ ніби випробує людей на міцність: гартує чи ламає їх. Це переконливо показав у своїх оповіданнях Д. Маркович, надавши їм глибокого психологізму.

Таким чином, традиційна міфологема степу постає в оповіданнях Д. Марковича модифікованою на основі різного поєднання та художньої трансформації архетипів, притаманних українському менталітету: «степу-волі», «степу-ворога», а також прилучених до них архетипів орієнтального походження: «степу-дому» і «степу-батька», які ввійшли у світовідчуття українців-степовиків. Степ у його творах – не тільки пейзажне тло, а й своєрідна «дійова особа» у людських драмах і трагедіях. Завдяки всьому цьому концепт «степ» набув у художній прозі Д. Марковича конотацій, які засвідчують новаторські пошуки автора як у зображенні самого степу, так і його мешканців. У концептополі міфологеми степу входять не тільки по-

няття, що окреслюють геоприродний феномен, а й психологічні особливості степовиків, специфічний уклад їхнього життя. Художня форма втілення цих понять надає їм оригінального суб'єктивного забарвлення, але в цілому вони зберігають свою ментальну основу, що потребує подальшого вивчення на матеріалі творів багатьох українських письменників.

#### Література:

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. Андрусів. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Білецький Ф. «Неабиякий белетристичний талант» (штрихи до портрета Дмитра Марковича) / Ф. Білецький // Дивослово. – 1995. – № 5 – 6. – С. 5 – 9.
3. Білецький Ф. Художня спадщина Дмитра Марковича у трактуванні літературознавства / Ф. Білецький // Константи. – 1997. – № 2(8). – С. 5 – 11.
4. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430с.
5. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т, 4 кн. / І. Денисюк. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка]. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 69 – 93.
6. Донцов Д. Микола Хвильовий / Д. Донцов // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн.1. – С. 654 – 671.
7. До 75-річчя від дня смерті Дмитра Марковича [Сорока В. Проблеми характеру в ранніх оповіданнях Д.Марковича; Лопушинський І. Художні засоби у творчості письменника; Шапошникова І. Полісемія образів-символів; Окуневич Т. Літературно-краєзнавчий матеріал на уроках синтаксису] // Дивослово. – 1995. – № 12. – С. 47 – 51.
8. Єфремов С. Історія українського письменства: у 2 т. / С. Єфремов. – Мюнхен, 1989. – Т. 2. – С. 208 – 210.
9. Засенко О. «Треба жити по-новому, люблячи людей» / О. Засенко // Маркович Д. По степах та хуторах. – К.: Дніпро, 1991. – С. 3 – 41.
10. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. підручник: у 10 т. / Ю. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т. 2. – С. 58 – 60.
11. Константи. – 1997. – № 2(8). – 45 с. [Весь випуск присвячено Д.Марковичу].
12. Маркович Д. По степах та хуторах / Д. Маркович. – К.: Дніпро, 1991. – 541 с.
13. Немченко І. Вистежувати іскру добра / І. Немченко // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 17–21.
14. Осьмак Н. Своєрідність композиції двох оповідань на аналогічну тему («Хлопська комісія» І.Франка і «На Вовчому хуторі» Д.Марковича) / Н.Осьмак // Українська мова і література в школі. – 1992. – № 5 – 6. – С. 49 – 52.
15. Осьмак Н. Дмитро Маркович / Н. Осьмак // Історія української літератури ХІХ століття (70-90-ті роки) : у 2 кн. / О. Гнідан, Л. Дем'янівська, С.Кіраль та ін.; за ред. О. Гнідан. – К.: Вища школа, 2003. – Кн. 1. – С. 286 – 302.
16. Франко І. «Степ». Херсонський белетристичний збірник. Херсон, 1886 // Зібр. тв.: у 50 т. / І. Франко. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 27. – С. 114.
17. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Зібр. тв.: у 50 т. / І. Франко. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 41. – С. 383.
18. Чижевський Д. До характерології слов'ян. Українці // Філософські твори: у 4 т. / Д. Чижевський. – К., 2005. – Т. 2. – С. 36 – 42.
19. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч.. ХХ ст. / Н. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

**Анотація**

**Н. ЧУХОНЦЕВА. МИФОЛОГЕМА СТЕПУ  
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДМИТРА МАРКОВИЧА**

У статті досліджуються форми втілення і функції міфологеми степу в художній прозі Дмитра Марковича. Суб'єктивні конотації концепту «степ» інтерпретуються як прояви новаторства.

**Ключові слова:** міфологема, архетип, менталітет, концепт, проза, оповідання, традиція, новаторство.

**Аннотация**

**Н. ЧУХОНЦЕВА. МИФОЛОГЕМА СТЕПИ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ДМИТРА МАРКОВИЧА**

В статье исследуются формы воплощения и функции мифологеми степи в художественной прозе Дмитра Марковича. Субъективные коннотации концепта «степ» интерпретируются как проявления новаторства.

**Ключевые слова:** мифологема, архетип, менталитет, концепт, проза, рассказ, традиция, новаторство.

**Summary**

**N. CHUKHONTSEVA. MYTHOLOGEME  
OF THE STEPPE IN THE ARTISTIC PROSE BY DMYTRO MARKOVYCH**

The article deals with forms and functions of embodiment of mythologeme of the steppe in the artistic prose by Dmytro Markovych. The subjective connotations of the concept of the «steppe» are interpreted as manifestations of innovation.

**Key words:** mythologeme, archetype, mentality, concept, artistic prose, story, tradition, innovation.

## **НОТАТКИ**

*«Південний архів» (Збірник наукових праць. Філологічні науки)*  
*„Pivdenniy Arkhiv” (Collected papers on Philology)*

---

*Наукове видання*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**PİVDENNIY ARKHIV**

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)  
(Collected papers on Philology)

Випуск — LXV  
Issue

Формат 64x90/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 19,53. Замов. № 13/16. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.  
Телефон +38 (0552) 39-95-80  
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.