

ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Виходить 3 рази на рік

Заснований у вересні 2009 року

Випуск 22

Полтава
2016

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

FOUNDER AND PUBLISHER:

Poltava Korolenko National Pedagogical University

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

докт. філол. н., проф. **М. І. Степаненко**
(головний редактор)

докт. філол. н., проф. **О. М. Ніколенко**
(заст. головного редактора)

докт. філол. н., проф. **М. К. Наєнко**

докт. філол. н., проф. **М. М. Сулима**

докт. філол. н., проф. **В. І. Мацапура**

докт. філол. н., проф. **Н. Ф. Балаңдіна**

докт. філол. н., проф. **З. О. Валюх**

канд. філол. н., доц. **Ю. І. Браїлко**

канд. філол. н., доц. **І. В. Фісак**
(відповідальний редактор)

EDITORIAL BOARD

Prof., PhD **M. I. Stepanenko**
(Editor-in-Chief)

Prof., PhD **O. M. Nikolenko**
(Associate Editor)

Prof., PhD **M. K. Nayenko**

Prof., PhD **M. M. Sulyma**

Prof., PhD **V. I. Matsapura**

Prof., PhD **N. F. Balandina**

Prof., PhD **Z. O. Valyukh**

PhD **J. I. Brailko**

PhD **I. V. Fisak**
(Senior Editor)

У збірнику наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Філологічні науки» публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української та інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі. Статті друкуються українською та російською мовами.

Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

The Philological Sciences is the Collection of the Scientific Works of Poltava Korolenko National Pedagogical University that publishes articles and contributions in the theory and history of literature, comparative studies and all fields of linguistics. The modern views on the development of Ukrainian and other European languages are offered as well as new interpretation of artistic works in the world literature process. Publication languages: Ukrainian and Russian.

The Collection of the Scientific Works is addressed to the scientists, teachers, post graduate students and students.

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 9 від 30 березня 2016 року).

The collection is published by the agreement of Academician Board of Poltava Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 9 dd. 30 march, 2016).

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 15470 – 4042 Р від 26 червня 2009 року.

The certificate of state registration KB № 15470 – 4042 P dd. 26 June, 2009.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003

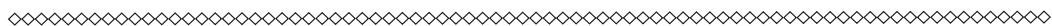
Poltava Korolenko National Pedagogical University
2, Ostrohradsky street, Poltava, 36003 Ukraine

© Колектив авторів, 2015

© Collective of authors, 2015

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



УДК 821.161.2-1.09

ЮРІЙ БАРАБАШ

(Москва)

Т. ШЕВЧЕНКО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПОЛІЛОЗІ (ПЕРЕДНІ МІРКУВАННЯ ДО ТЕМИ)

Ключові слова: Тарас Шевченко, міт, полілог, рецепція, європеїзм, окциденталізм, дискурс.

З-поміж численних мітів різного штибу, навкололітературних пліток, псевдонаукових стереотипів і передсудів, які, варіюючись у деталях, та не змінюючись у суті, от уже протягом десятиліть довгим шлейфом тягнуться за Шевченковим ім'ям, – з-поміж усіх них до найпоширеніших (і то далеко не тільки в масовій свідомості, а ледве чи не більшою мірою в мистецько-інтелектуальній опінії), притому, сказати б, «найцупкіших», належать три.

Один – це повторювана з упертістю, гідною кращого застосування, теза про невисокий рівень поетової освіченості та культури, отже, фатально наперед суджена соціальним походженням і долею і в подальшому так нібито й не подолана поетом вузькість його інтелектуальних та творчо-професійних обривів. Міт *другий* – як наслідок первісного ганджу – регіонально-національна, почасти й хutorянська локальність поетової творчості, «фольклорна» обмеженість тематичного та поетикального репертуару, назагал – недостатня «окультуреність». І міт *третій*: під оглядом щойно сказаного – «логічний» висновок про вузьконаціональні, «хutorянські» рамці творчості Шевченка, її відгородженість від *європейського*, поготів світового літературного процесу, брак уселюдського засягу.

Хронологічні та географічні межі поширення таких поглядів і – що цікаво – розмаїття вихідних мотивацій, аргументів, нюансів вельми широкі. Про традиційне великодержавницьке та великоросійське українофобство (на рівні як імперсько-урядовому, так й індивідуально-ментальному) та звиклу піддзявкувати їм «усю малоросійську рать» годі й говорити. Але існує значно різноманітніший спектр чинників і постав, у тому числі, хоч і як це дивно, у представників начебто активно «прошевченківського» прямування, чії погляди, однак, *об'єктивно*, в кінцевому рахунку ведуть до схожих, якщо не тих самих, висновків. Тут й ревні хранителі досі не зруйнованої «Картасени нашої провінційності», загумінкового «мужико»-фільства, котрі підходять до проблеми з позиції непримиренної опозиції (прошу дарувати мимовільну тавтологію) «своє – чуже», «наське – "німецьке"». Тут і войовничо наставлені прихильники «чинного» інтегралнаціоналізму з його засадничими зневагою та підозрою до вселюдського як такого, що буцімто протистоїть національному. А ще маємо широкий розмет поглядів од євразійства

(російського, а нині й «рідного») до окциденталістських крайнощів деяких представників українського авангардизму, від академічно стриманого, прихованого неокласичного снобізму – до новітнього, постмодерністського галасливого епатажу...

У цій строкатій панорамі не бракує і достоту химерних парадоксів. Ось тільки один. Року 1878-го австрійський письменник і літературознавець Карл Еміль Француз у книзі «Від Дону до Дунаю» [29] обґрунтовує – чи не першим у шевченкознавстві¹ – концепцію універсального значення, національного та разом уселюдського змісту Шевченкової творчості, чим, властиво, вписує її в європейський та світовий контекст. Дослівно слідом, майже одночасно (1879), наш, український, публіцист Михайло Драгоманов у статті «Шевченко, українофіли й соціалізм» суттю грюкає перед Шевченком європейськими дверима, формулюючи тезу про «неуцтво» поета, котрий, мовляв, «так і зоставсь із нахапаною наукою маляра <...> та з “Біблією”, яку товк у дяка...» [12, с. 40]; висновок більш ніж ясний: яка вже тут, з отаким «вишколом», Європа, який, поготів, світовий контекст...

Парадокс, зазначмо, й справді химерний, але він не з нічого взявся, а виник на певному підґрунті й мав знаковий сенс. Галицько-буковинський єврей Француз у своєму розумінні та потрактуванні Шевченка геть вільний як од впливу дещо європеїзованого кулішівського українофільства, так і – ще більшою мірою – від тиску російської «старшобратньої» пихи; він міряє поета не на провінційний копил (дарма що сам виходень з імперської провінції – Halb-Asien («Напів-Азії»), за його виразом (див. [17])), а справді-таки європейськими мірками. В нашого головного європеїста Драгоманова інший інструментарій; йому замало критицизму зрілого Куліша стосовно Шевченка², він воліє користуватися «общерусским», у суті – великодержавницьким, аршином, позиченим у Белінського. Наче загіпнотизований «несамовитістю» цього речника «західницького» духу, Драгоманов пояснює, чому Белінський «кріпко нападав на перві твори Шевченка» (отже, мимоволі визнаючи, що то були саме «напади», а не об'єктивні розправи), він виправдовує критика тим, що той, мовляв, «державсь гегеліанської державної доктрини»³ й, окрім того, як чоловік тонкого естетичного чуття, не міг, не будучи

¹ *За советських часів до цього твердження прийнято було додавати «патріотичне» уточнення – «зарубіжному», хоча реальних фактів, які свідчили би про вітчизняні пріоритети в цьому питанні, не наводилося.

² *Є.Нахлік пов'язує цей «нахил Куліша до критичнішого, ніж доти» ставлення до творчості Шевченка усвідомленням «потреби всебічного аналітичного осмислення її з погляду естетичних критеріїв та гуманістичної думки світового письменства», а «не зі зміною особистого ставлення до Шевченка» [21, с. 332]. Погоджуючись із дослідником щодо акцентування в цьому ставленні світового критерію, я все ж вважаю, що не слід зовсім не брати до уваги й особистий чинник.

³ *Це посилення на «гегеліанську державну доктрину» є, суттю, спробою захистити відверто монархічні мотивації «антишевченкізму» Белінського. «Цей хохляцький радикал написав два пасквілі – один на государя імператора, другий – на государинню імператрицю, – пише славний «революціонер-демократ» у листі до П. Анненкова (1–10 грудня 1847 року). І продовжує, на століття випереджаючи советського комсомольського вождя: «Я не читав цих пасквілів <...> але певен, що пасквіль на імператрицю має бути обурливо гидким ...» «Мені не жаль його, був би я

українцем, знаходити смаку у – скажемо правду – дуже необроблених і часом безпорядочних писаннях нашого великого кобзаря...» [13, с. 90].

Зловісна тінь безнадійно хворого на шевченко-(й україно-)фобію Белінського ще доволі тривалий час нависала над літературною думкою. І через понад півстоліття, року 1911-го, Ф. Корш, виступаючи в Москві, в рамках відзначення (треба визнати, вельми широкого) 50-х роковин з дня смерті Шевченка, говорив, що Шевченко «...уявляє собою об'єднання, з одного боку, рівняючи убогої освіти і недостатність розвитку розумового, а з другого боку, безумовної геніальності». І тут-таки – посилання на незаперечний, як йому здається, «авторитет»: «Він (Шевченко – Ю. Б.) поет селянства, од віршів якого віддає дьогтем, по вислову критика Белінського...» [19, с. 59, 65]^{4*}. А це ж каже не хтось там, це каже академік Федір Корш, людина знана й шанована в українстві, співавтор відомої доповіді-записки «Про скасування утисків друкованого малоруського слова» (1905), автор праць з української історії, культури, мови, віршування... Гай-гай, «І ти, Бруте!»...

Утім, у тому ж самому збірнику, поряд з доповіддю Ф. Корша, надруковані виступи графа Ф. Де ла Барта, російського та українського історика літератури французького походження, і тодішнього голови Товариства аматорів російської словесності Алексея Грузінського, котрі обидва, цілковито врізнобіч із доповідачем, підкреслюють якраз значення Шевченка як «першого поета світового». А в Петербурзі, в цей же час, на урочистому засіданні Академії наук почесний академік Д. Овсяннико-Куликовський у доповіді «Національні та загальнолюдські елементи в поезії Т. Шевченка» говорить про світові виміри Шевченкового генія: «Шевченка можна розглядати як поета національного відродження і як загальнолюдського поета...» (цит. за [11])^{5**}.

Перед нами очевидна контроверсія поміж белінсько-драгомановською лінією і лінією, започаткованою Франком і підтримуваною тверезодумними силами як в українській, так і в російській науковій та літературній опінії. Франко 1882 року в статті «Темне царство» вперше в українському шевченкознавстві (не так важливо, що трохи пізніше від Францоza) відзначив «все-

його суддею, я зробив би не менше», – додає він, маючи на увазі заслання Шевченка солдатом до Оренбурзького полку (помилково: «на Кавказ») [4, с. 689–690]. Отакої: від Гегеля – до «государя імператора»... Знаменно, що цей вплив вірнопідданських почуттів знаходимо не в офіційному документі (тобто тут не може бути мови про цензуру, вимушеність, тиск «згори» тощо), а в приватному листі.

⁴ *Правду сказавши, «мотив дьогтю» віднаходимо не в Белінського, а, хоч і як це прикро, в Гоголя, точніше в запису його відомої розмови 1851 року з О. Бодянським і Г. Данилевським; зробленому останнім. При цьому Гоголь поставив Шевченка на одну дошку з провансальським поетом Жаком Жасменом, натякнувши тим самим на регіональну обмеженість, провінційність українського поета (див. [8, с. 479]). Щодо шевченкофобських ереміяд Белінського, то, не згадавши про «дьоготь», він у згаданому допіру листі до П. Анненкова (1–10 грудня 1847 року) вповні компенсував це своє упушення лайкою достеменно в стилі петербурзького Сенного базару, яку повторювати не повертається язик (див. [4, с. 689]).

⁵ **Цікаво, що й сам Ф. Корш, декларує тезу про те, що Шевченка як, мовляв, «поета селянства», тобто поета вузького діапазону, «досить трудно порівняти з іншими поетами», в тій же доповіді *порівнює* його (щоправда, доста побіжно) з Пушкіним, Міцкевичем і словенським поетом Франце Прешерном, отже, бере до уваги європейський контекст.

людський рівень» Шевченкового «Кавказу», а поему «Сон», хоча й *вирізнив* її з європейського літературного контексту, менше з тим, все ж *зіставив* саме з цим контекстом, причім за художньою силою і напрутою антиімперського патосу віддав Шевченковій поемі перевагу перед типологічно схожими творами Гайне та Гюго [27, с. 137].

Треба сказати, що статтю Драгоманова «Шевченко, українофіли й соціалізм» Франко в цілому ставив високо, назвавши її у своїй передмові до перевидання 1906 року навіть «многоцінною». Проте відзначив усе ж таки, що є в ній «кваси та сердитості», оте «задирливе», що «давно перейшло до історії та обсипалося мов відцвілий цвіт» [26, с. X–XI]. Чи мав він на увазі саме (або поміж іншими) висловлювання Драгоманова про Шевченка – таке сказати не маємо прямих підстав, але що об’єктивно, за своєю *суттю*, заввага Франка вочевидь як вродилася для них – це можна твердити з певністю.

Щоправда, якщо це так, то мусимо визнати, що зарано думати, ніби драгомановське «задирливе» на адресу Шевченка остаточно відійшло в історію; на жаль, воно ще довго віддунювалося та й віддунюється аж досьогодні, найчастіше, щоправда, опосередковано, і то головним чином у галасливій публіцистиці відверто шевченкофобського, – а в суті ледь прихованого *українофобського* – штибу, за що на самого Драгоманова, попри всі наші з ним незгоди, відповідальність, ясна річ, ніяк не можна покладати. На академічному фронті ситуація інакша. Вкинути гедзика про «неуцтво» та «нахапану науку», поготів схвально процитувати вуличну лайку «несамовитого» авторитета тут нині нікому й на думку не спаде. Питання про універсальну сутність Шевченкової творчості, про її загальнолюдську духовну та художню вартість, органічну «вживленість» у всеєвропейський, ба світовий літературний процес – це питання як *таке* давно вже не є предметом суперечок, його неодноразово й недвозначно декларовано шевченкознавством і практично одностайно прийнято за постулат. При цьому йдеться не лише про сучасне українське шевченкознавство, на долю якого випала найтяжча робота з подолання «квасів і сердитостей» усякого гатунку; йдеться про наукову шевченкознавчу спільноту в цілому.

Сказане, ясна річ, аж ніяк не означає, що шевченкознавство, наразі його, сказати би, «європейський» сегмент, більше «не є місцем для дискусій», цієї сумнозвісної постави нехай дотримуються політики, якщо вона їм до вподоби; що ж до науки, то вона без дискусій не може. *Декларування* тієї або тієї проблеми – важливий, але тільки початковий етап, «пункт відліку» на шляху до осягнення цієї проблеми, що жодною мірою не виключає можливості різних її *потрактувань*, останнє ж передбачає неунікнну множинність підходів, тлумачень, інтерпретацій, поміж ними часом і суперечливих, і не вповні прозорих за логікою думки й тому не вельми переконливих. Лякатися такої множинності не слід, але й пропускати повз увагу ті її прояви, які мають засадничий характер і потребують вияснення теж навряд чи корисно. Адже сама по собі множинність не є самоціллю.

Під цим оглядом дозволю собі доречний, як мені здається, відступ-розмисел полемічного кшталту.

* * *

Надруковану щомісячником «Критика» розлогу, «двосерійну» студію головного редактора цього видання Г. Грабовича «Українська література та

Європа: апорії, асиметрії, дискурси» (див. [15]), мало хто з української літературно-наукової спільноти обмине своєю увагою, – і завдяки самій темі, і далеко не останньою чергою завдяки репутації автора як невтомного збурювача нашого рідного академічного спокою...

Подібно як у більшості своїх, треба визнати, з правила ґрунтовних, теоретично опоряджених і при цьому часто-густо виключно контрверсійних, праць з історії української літератури (не лише української, але зараз мова не про це), зокрема шевченкознавчих, які збаламутили – і небезпідставно – опінію, Г. Грабович і в щойно згаданій студії залишається самим собою. Працю закрито замашисто, не без зухвалості, з широким хронологічним і фактологічним засягом і відверто, якщо не провокативно, зорієнтовано на «деконструктивістську і ревізійністичну перспективу», отже, на дискусію^{6*}, і це приваблює. Детальний аналіз Грабовичевого дискурсу, головних ідей цього дискурсу та йому ж таки (а не тільки літературно-історичному процесові) притаманних «апорій» і «асиметрій» є предметом спеціальної розмови. Я ж збираюся заторкнути лише один аспект праці Г. Грабовича, а саме шевченківський, у ракурсі теми своєї статті та висловлених вище міркувань.

Найперше, що впадає в око й, м'яко сказавши, подивляє, це місце та семантична вага шевченківського мотиву як компонента загальної структури праці. Ось тільки суто кількісний бік справи: на просторому наративному полі, з понад тридцяти газетних «колонок» (нехай не всі з них повні), на долю Шевченка припадає лише одна (!). І то урізана. І то остання, вміщена в самому кінці, причім через друкарський інтервал – «зірочку», тобто підкреслено *поза* основним текстом статті й, отже, контекстом цілого дискурсу. Увагу й місце, приділені Шевченкові, не можна навіть віддалено порівняти з тим, як репрезентовано П. Куліша й особно Драгоманова, вони є, безперечно, центральними постатями статті, принаймні її другої частини («Новітня доба»); притому присвячений кожному з них фрагмент тексту супроводжується величезними, як на звичайні газетні мірки, портретами. У шевченківському уривку нічого подібного й близько немає, і це аж ніяк не сприймається як недогляд чи випадковість. Г. Грабович не з тих авторів, у яких трапляються випадковості.

Тоді в чому ж тут секрет? Перебираю варіанти відповіді.

Може, мається на увазі, що короткий шкіц про Шевченка, вже сам по собі, з огляду на значущість поетової особи (недаремно ж Куліша названо «другою за важливістю після Шевченка постаттю тієї доби»), виконує підсумкову для всієї студії функцію, виступає своєрідним висновком, епілогом, «кодою»? Ні, не випадає. Бо «Висновки», щоправда «попередні», *передують* шевченківській кінцівці, та й сам фрагмент за своїм характером на роль підсумку «не тягне».

Може, навпаки, автор вважає, що місце шевченківської теми в структурі статті якраз відповідає місцю його творчості «на осі Європа/анти-Європа», що для серйозної розмови про «європейський» чинник у Шевченка бракує матеріалу і що така розмова не має ні підґрунття, ані сенсу? В подібне не

⁶ *Щоправда, постережено, що сам Г. Грабович не надто охочий до полеміки зі своїми опонентами, даючи тим самим зрозуміти, що він воліє працювати в режимі «однобічного руху» й має твердий намір у будь-якому разі залишитися при своїй думці.

хочеться вірити, знаю-бо Грабовича як серйозного шевченкознавця, дарма що не раз і з різних приводів з ним сперечався. Грабович завважує, що Шевченкове «місце на осі», на його думку, «глибоко неоднозначне» (до цієї тези я ще повернуся), але прямого *заперечення* цього самого «місця на осі» тут, визнаймо, все ж, хвалити Бога, немає.

Припускаю іншу мотивацію авторового наміру. Можливо, Г. Грабович виходить з того, що дискурс Шевченка як «центральної постаті сучасної української літератури й націєтворення» не слід «розчиняти» в загальному наративі, що він заслуговує і потребує окремої уваги, тому й виводить цей дискурс за межі статті задля акцентування цієї окремішності й особної значущості, мовби роблячи тим самим заявку на майбутній, повніший і пильніший, аналіз, а тут подаючи його своєрідний конспект. Тоді цілком виправданим було б застереження, що «Висновки» є «попередніми». Можливо, задум і справді був такий (нагадую, що висловляю тільки своє припущення), але в такому разі він не видається плідним і з методологічного боку коректним. Раз – що збагнути його сенс можна лише після прочитання статті до кінця, а під час читання відсутність (за винятком двох побіжних згадок) Шевченка в загальному дискурсі полишає відчуття нічим не вмотивованої (адже нас не попереджено заздалегідь) неповноти, а головню, порушення структурно-семантичних зв'язків, співзалежностей і пропорцій всередині літературно-історичного процесу. Друге: сам задум практично все одно зостається нереалізованим, бо достоту чітко виступає тяглість авторового розмислу, який, попри суто формальне відокремлення Шевченкового уривка, прямо «перетікає» з останнього абзацу «Висновків» до тексту цього уривка. Йдеться про розмисел «драгомановський».

Сказати, що Г. Грабович високо поціновує Драгоманова, означає нічого не сказати. Це беззастережна *глорифікація*. Г. Грабович характеризує Драгоманова як «найвидатнішого європеїзатора в українській історії», чії спроби «європеїзувати українські культурні та політичні цінності» він вважає не просто «важливим», а «навіть героїчним етапом в українській інтелектуальній історії» по 300 років після Берестейської унії. Єдиним попередником Драгоманова на цій ниві названо Мелетія Смотрицького, хоча не гріх, мабуть, було би згадати й деякі інші імена хоч би Петра Могили й Григорія Сковороди; що ж до «сучасного відтинку» історії, то тут проігноровано європеїзаторський, загальнолюдський (нехай і в химерному поєднанні з хutorянським) складник у діяльності П. Куліша, що визнавав, до речі, й сам Драгоманов⁷, а Франка та Лесю Українку взагалі записано всього лише в «послідовники» Драгоманова. Певна річ, ніхто не збирається (та й не зможе, якби і захотів) заперечити роль і значення Драгоманова, так само й право дослідника на власну концепцію національного духовного розвитку. Мені скажуть: і ви маєте таке право, відстоюйте його, сперечайтесь... Так-то воно так, але насторожують заздалегідь заготовлені Г. Грабовичем наліпки для тих, хто думає про Драгоманова не так, як він: це або «цивілізовані й велемовні популісти штибу Грінченка», або, загрозливіше, «малоцивілізовані волюнтаристські (крипто) фашисти штибу Донцова». Після такої перестороги почуваш потилицю...

⁷ У листі до М. Павлика (25 листопада 1892 р.) він писав, що, на його думку, Куліш «один з українофілів б'є в точку – *всесвітньої, людської культури...*» [22, с. 106].

Щодо Шевченка, то його ім'я в міркуваннях Г. Грабовича про Драгоманова не згадується, однак зв'язок поміж цими постатями, точніше – їхнє зіставлення/протиставлення, достоту очевидно й промовисто оприявнюється у «стикуванні» (нехай і через «зірочку») панівного у «Висновках» драгомановського мотиву з фінальним шевченківським фрагментом.

Останній потребує окремої розправи способом «повільного прочитання», позаяк його текст являє собою вельми складне й суперечливе переплетіння, в дусі барокового принципу «концептизму»^{8*}, слухних завваг – зі спірними висновками або непроясненими, наче бігма кинутими означеннями, категоричних (часом аж-аж) тверджень – з ухилистими міркуваннями за принципом «з одного боку – з іншого боку».

Уже перша фраза шевченківського фрагмента криє в собі приховану контрверсію. Сама по собі теза про те, що місце Шевченкової творчості «на осі Європа/анти-Європа» є «глибоко неоднозначним», ще не викликає спротиву, якщо розуміти неоднозначність як антипод схематизму мислення та площинності оцінок, а оту «вісь» уявляти не як щось статичне, затверділе, а як процес, рух, множинність ракурсів і координат, як притаманну поетичній творчості еволюційну мінливість. Однак у Г. Грабовича поняття неоднозначності постає в іншій функції – не діалектичній, а жорстко розмежувальній. Так, каже він, можна розмістити Шевченка «по боці європейських цінностей свободи й національної самореалізації»; так, можна шукати й знаходити типологічні паралелі й навіть збіги, як це роблять «розмаїті коментатори» (зосібна названо Чижевського і навіть глорифікованого щойно Драгоманова), такі підходи до проблеми є можливими (і застосовуються), але, за Грабовичем, не є суттєвими, «не це визначає природу, тобто сутність його (Шевченкової – Ю. Б.) творчості». Насправді, вважає він, Шевченкові свободолюбство та гострота соціальної критики не тільки не корелюють з європейськими цінностями, а протистоять їм; мовляв, викриваючи «азійський» деспотизм і тиранію царської Росії, Шевченко тим самим заперечує та відкидає «бюрократично-раціональні моделі та цінності», перейняті від Європи російською імперською системою. Зізнаюся, що не вловлюю логіки в цьому твердженні. Виходить, Шевченко не бачив і не розумів соціально-духовної безодні поміж насаджуваними царською верхівкою «бюрократично-раціональними (чи не дивне поєднання цих двох, таких цілковито «різномірних», означень? – Ю. Б.) моделями», запозиченими від монархічної Європи, і справжніми європейськими цінностями – ідеями гуманізму, свободолюбства, романтичної розкутості, які запліднювали кращу частину загальноросійської духовної простороні, й у тому числі і його власну творчу свідомість. Посилання на Шевченкові «іронічні коментарі про "мудрих німців"» («І мертвим, і живим...», «Розрита могила») незручно навіть спростовувати, аби не образити поважаного автора підозрою, буцімто в шевченківському «куцоному німці» він справді вбачає етнічного німця чи то – ширше – європейця, а не «символ позиченого розуму» [23, с. 51], яким послуговуються «рідні» безбатченки.

Отака Грабовичева «неоднозначність», – одверто сказавши, не надто «глибока» і не така вже «неодозначна». Втім, через кілька рядків частка «не-

⁸ **Польський теоретик бароко XVII ст. М.К.Сарбієвський означував цей принцип формулою «узгоджена неузгодженість, або неузгоджена узгодженість» [30, с. 5].

» легкома (і, визнаймо, цього разу цілком логічно) взагалі відпадає, і чітко оприявнюється вповні *однозначна теза*, згідно з якою постава Шевченка – передовсім як поета – «не збігається з європейською, чи пак європеїстською моделлю», в нього *своя думка* – «трансцендентна (і часом ірраціональна), архетипна, мітологічна, міленарна і надчуттєва», *своє* «національне й універсальне, незаторкнуте інтелектуальним, історичним чи культурним посередництвом Європи».

Отже: ось тут Шевченкові ірраціоналізм і мітологізм (без останнього, ясна річ, Грабович не був би Грабовичем), – а ось приземлений, буденний європейський раціоналізм... Ось ментальна українська надчуттєвість, – а ось «німецькі» (в сенсі – європейські) холодний розсуд, бездушна черствість, жорстока влада грошви... Ось наше «громада – великий чоловік», наше колективне (колективістичне) несвідоме, – а ось західний культ індивідуального «Я», прав особистості... Майже перефразований Кіплінг: Європа є Європа, Шевченко є Шевченко, і разом ним не зійтись...

Зізнаюся: подані антиномії дещо згущені й загострені порівняно з Грабовичевими тезами, але, визнайте, що по суті вони приховані в цих тезах, присутні в них у «згорнутому» вигляді, я їх всього лише оприявнив, «розгорнув», вивів на поверхню.

Зізнаюся і в іншому: хочеться думати, що метою Грабовича не були подібні антиномії, що його намір (і він тоді заслуговував би на всіляку підтримку) полягав у тому, щоби подолати в потрактуванні Шевченкового європеїзму традицію примітивного, «одноклітинного» окциденталізму як донцовського штибу, так і советського, який замикав цей європеїзм виключно на «революційних» орієнтаціях і паралелях; що Грабович хотів і намагався актуалізувати національно-самобутнє в універсалізмі Шевченка, відмовитися од прямолінійного пошуку «збігів», запозичень і впливів, запропонувавши нетривіальний підхід до розуміння національних «закоріненості й ідентичності» мистця як *складників* його європейськості. Якщо моє припущення має підстави і задум справді був таким, то заради його втілення, їй-право, варто було би не пошкодувати сил, часу та газетної площі, розгорнутого й тонкого аналізу (ба *мікроаналізу*), переконливої аргументації. Замало чисто *декларативної* заміни «збігів» – «незбігом», європейського – «своїм», однієї «моделі» – іншою. Скоромовка, конспективність, надмірні лаконізм і категоричність аж ніяк не надаються для розгляду проблеми такого ступеня складності.

Інакше що виходить? Виходить, що отримуємо апорію, сформульовану не менш однолінійно, ніж ті, яким вона мала протистояти, – апорію «незаторкнутості» Шевченка «інтелектуальним, історичним чи культурним посередництвом Європи». Уподобнюємося до прудконогого Ахіллеса, який женеться за черепахою без надії наздогнати її... Звичайно, цнота, незайманість, «незаторкнутість» – великі цінності, але, погодьтеся, зовсім в іншій сфері людського життя, цнота ж інтелектуальна, «незаторкнутість» культурна, заперечення духовного «посередництва» як характеристики *мистця* не можуть сприйматися за компліменти на його адресу, вони не є синонімами його національної «закоріненості й ідентичності», радше – обмеженості та провінційності. Така постава тягне нас назад, до давно, здавалось би, подоланого, римуючись – хотів того Грабович, а чи ні, – з гоголівським («несамовитого» не чіпаю) «дьюгтем» та «жакжасменівським» провансальством і

вочевидь з драгомановськими «квасами та сердитостями», які, хотілось би сподіватися, навряд чи до вподоби Грабовичеві за всієї його апологетизації Драгоманова.

Масштаб й інтенсивність європеїзаторських інтенцій і конкретної діяльності в цьому напрямку Шевченка та Драгоманова Грабович прямо ніде не зіставляє, проте характеристики кожного під цим оглядом говорять самі за себе. Якщо Драгоманов – «найвидатніший європеїзатор», то про Шевченка категорично сказано, що йому «складно приписати євроцентричну візію чи програму». Щоправда, тут-таки, без усякого переходу, Грабович несподівано коригує цю свою оцінку: він посилається на відому передмову Шевченка до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 року, і висловлює думку, що поет, згадуючи Скотта, Бернса, Караджича, Шафарика, нібито «прямо вказує, що писання й друкування української літератури потребує суворого дотримання міжнародних, імпліцитно – європейських <...> стандартів».

Я, правду сказавши, це коригування не вважаю вдалим ходом Грабовича. По-перше, якщо прийняти його завваження, мусимо визнати, що Шевченко своїми спробами спрямувати українську літературу в європейське річище значно *випередив* «найвидатнішого європеїзатора», а це суперечить усій логіці міркувань Грабовича і про роль Драгоманова, й про місце Шевченка «на осі Європа/анти-Європа»; кінці з кінцями тут не сходяться⁹. По-друге, і це головне: гідне подиву, яким чином Грабовичеві вдалося відчитати в передмові Шевченка вимогу (бодай імпліцитно висловлену) «суворого дотримання» українським письменством європейських «стандартів», поготів відшукати в ній сам цей термін, який належить радше до сучасного літературознавчого *sleng*'у, а ніяк не до Шевченкової мовної практики... Про мене, патос передмови, мисль її автора спрямовані не так на «європейськість» української літератури, як передовсім на утвердження її національної самобутності, народності, але діалектика в тому, що саме ці риси визначають її природне й осібне місце на європейському літературному кону...

Двоїсте враження полишає інше спостереження Грабовича, а саме, що в своїй передмові Шевченко посилається (наразі без уточнення, в якому контексті й із якою метою) на приклади винятково з українського та європейського літературного досвіду, або, словами Грабовича, звертається до «очевидно неросійських, себто не регіональних і маргінальних» явищ. Справді, Гоголь, приміром, ідентифікується Шевченком не так, як російський письменник, як лише українець, який пише російською, бо «свого язика не знає»; є одна, щоправда, семантично присутня, згадка ймення російського письменника, це

⁹ «Тезу про «випередження», якщо вже заторкувати це питання, наочніше міг би проілюструвати інший приклад; я вже мав нагоду його наводити, нині не утримаюсь від повторення. Справа в тому, що саме Шевченко *першим*, і то не тільки в українському письменстві, а в цілому загальноросійському літературному просторі (до якого він тоді так чи так належав), у поетичному фрагменті «Юродивий» (1857–1858) відкрито виявив, як пам'ятаємо, свої політичні симпатії до принципів західної демократії, до «нового і праведного закону» – Декларації незалежності США та її батька, Д. Вашингтона. До цього панівною була висловлена Пушкіним у статті «Джон Теннер» різко негативна постава, яка, суттю, поклала початок антиамериканським настроям у тодішній (і ще більше в сучасній) російській суспільній та літературній opinio. Цю поставу підтримав Гоголь у «Вибраних місцях із листування з друзями», назвавши Сполучені Штати «мертвечиною» (див. про це [2, с. 413]).

Грібоедов, строфу з його комедії «Горе з розуму», спрямовану проти «чужевластья мод», узято за епіграф до передмови. Цим, властиво, й обмежена «присутність» у передмові російської літератури. Тож спостереження Грабовича має під собою ґрунт, але чи дає воно підстави для категоричного висновку, ніби Шевченко виявляє тут своє ставлення до російської літератури як до «регіональної і маргінальної»? Гадаю, що ні. Проблема жодною мірою не надається для однозначних формул, вона потребує спеціальної, і притому дуже виваженої, розправи. Що Шевченкові російська література в цілому, за виїмком кількох імен (Рилєєв, Лермонтов, Козлов, Салтиков-Шедрін), не була близькою, що він ставився до неї часом байдуже, часом критично, це річ відома; однак відомим є і те, що він цю літературу добре знав, кращі її зразки цінував, суттю – так чи так перебував у її духовному «оточенні». До речі, парадоксальний (утім, характерний для того часу й тих умов) факт: своєю непересічною обізнаністю з явищами європейських літератур, крім польської та почасти французької, а отже, опосередковано, спрямованістю вектору своїх інтересів і розмислів не в російський, а в європейський бік, – цим Шевченко зобов'язаний «посередництву» якраз російських перекладів. Утім, про це, я певен, Грабовичеві немає потреби нагадувати.

Справа не в тому. На жаль, Грабович робить своє, як уже будо сказано, не позбавлене зерня правди спостереження якимось мимохідь, мовити б, «у дужках», висловлена у зв'язку з цим мисль веде до сумнівного висновку, а не до того, який логічно випливає з цього спостереження. Маю на увазі витoki і напрямок процесу європеїзації української літератури, якими вони виглядають у Шевченка та в Драгоманова. А висновок такий, що в цьому пункті вихідні постави обох авторів засадничо різноспрямовані. Шевченка цікавить безпосередньо першоджерело, європейський літературний процес – нехай і з усіма його суперечностями, але й з усіма, він певен, плідними, перспективними для рідного письменства тенденціями. Натомість Драгоманов вирішальним чинником у справі долучення української літератури до європейських духовних вартостей, традицій, досвіду вважає *передовсім і тільки* «посередництво» літератури російської як, мовляв, більш зрілої, «європеїзованої». Отакої: «європеєць» до самої кості й «найвидатніший європеїзатор» українства відводить українському письменству роль пахолка, якому слід пройти вишкіл у метрів російського «західництва», тоді як учорашній кріпак з його «неуцтвом» і «нахапаною наукою» шукає для рідного письменства шляхів до Європи, і то не заради «чужевластья мод», а щоб і в людей повчитись (бо відчуває – повчитись треба і є чого), але й про себе, про Україну розповісти, відкритися Європі, світові, людству.

* * *

... «Читати він (Шевченко – Ю. Б.), здається, ніколи не читав при мені; книжок, як і взагалі нічого, не збирав. Валялися в нього і на підлозі й на столі розшарпані книжки «Современника» та Міцкевича – польською мовою» [24, с. 390], – так пише у своїх спогадах російський скульптор і графік М. Мікешин. Свідченню людини, яка замолоду була доволі близька поетові, доброзичливо до нього наставлена й потім багато зробила для увічнення його пам'яті, здавалось би, можна вірити. Драгоманов і повірив, він охоче цитує Мікешина, вважаючи, що той потверджує його тезу про брак у Шевченка

«образовання чоловіка взагалі й письменника зокрема» [12, с. 39]^{10*}. Сучасний дослідник тверезо оцінює плюси та мінуси спогадів Мікешина, наявність у них, поряд зі ширим пієтетом до поета, прикрих елементів суб'єктивізму, що «не додає його матеріалу вірогідності» [24, с. 10]. Це повною мірою сто-сується і сказаного Мікешиним про нібито властиву Шевченкові байдужість до читання.

Свої спогади Мікешин писав у зрілому віці, але переповідалося в них враження сливе двадцятилітньої давності, тож і давалися взнаки незрідка притаманні молодості поверховість погляду та легковажність суджень. Спростовувати останні сьогодні – шкода праці, вони давно спростовані українським шевченкознавством, яке досконало дослідило широчезне коло літературних, мистецьких, історичних зацікавлень Шевченка, його лектуру, особисту книгозбірню до- й післязасланчого періоду, без пересади, силу-силенну згадок, посилань та ремінісценцій у поетових творах, найбільше – прозових («Близнецы», «Художник»), у Щоденнику та листуванні. Достатній ступінь розробленості питання, зокрема в його «європейському» ракурсі, звільняє мене від необхідності зупинятися на списках і деталях, обмежуся заввагою, що наразі воно, за всієї його вагомості, цікавить мене не само по собі, а радше як передумова, доконечний «щабель» для виходу на вищий рівень – до аналізу заявленої у наголовку теми в системному, компаративістичному аспекті.

Саме з цього пункту погляду мою увагу привернули висловлені В. Матвіїшиним у вступі до його монографії «Український літературний європеїзм» міркування про те, що в розробці зазначеної проблеми важливими є «не вишукування ремінісценцій» і «не з'ясування впливу на українське письменство різних явищ зарубіжних літератур» (хоча, про мене, в цих застереженнях варто було б обійтися без зайвої категоричності); важливе, акцентує дослідник, передовсім «пізнання складного процесу взаємодії самотутніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль» [16, с. 3]. «Процес», «взаємодія», «системи» – ці поняття, зведені до купи, справляють обнадійливе враження, подумалося мені, в кожному разі, маємо не набридлу «впливологію»... За потвердженням своїх очікувань звертаюся до розділу про Шевченка. Насторожила назва розділу: «Європейське мистецтво у творчій *рецепції* (письмівка моя – Ю. Б.) Тараса Шевченка» – виходить, мова йтиме лише про односпрямований процес *сприйняття* поетом європейського мистецтва. Щоправда, тут-таки означається і зустрічний рух – сприйняття Шевченкової спадщини «поза національними кордонами». Гаразд, обидва аспекти важливі й, звісно, не викликають сумнівів. Але де ж «взаємодія систем», що на неї я покладав надії? На жаль, вона тут трансформована в невиразно-пасивне «співвідношення», поняття доволі далеке від декларованої та очікуваної «системи»... Зникло й поняття «європеїзм», його заступила стандартна й розпливчата формула з рятівним для всіх випадків життя єднальним сполучником «і» («Шевченко і світова культура»). Подальші авторові розмисли не виходять за рамці ретельного

¹⁰ *У pendant до М. Мікешина і в тому ж самому виданні [25] висловився І. Тургенев: «Читав Шевченко, я гадаю, дуже мало...» [24, с. 382].

(й, поза сумнівом, корисного) перерахування прикладів обопільної *рецепції*, тимчасом обіцяних «взаємодії систем» та «європеїзму» стосовно творчості Шевченка в розділі, на жаль, шукати годі^{11*}.

Дещо ближче до цих понять стоїть поширений у практиці шевченкознавчої компаративістики, як і компаративістики взагалі, осібно в «європейському» її сегменті, підхід, суть якого зазвичай означається виразом «на тлі». Поширений, як на мене, понад міру, часом на межі стереотипізації, хоч як такий уповні придатний для характеристики одного із засобів компаративістичного аналізу, принаймні його початкової стадії.

Є однак в цього «на тлі» діткливе місце – неунікне, незалежне від наміру дослідника акцентування моменту відстороненості, окремішності центрального об'єкту від «тла», що парадоксальним чином вносить у ситуацію зіставлення, тобто *зближення*, непередбачений момент *розрізнення*. Причём розрізнення, котре йде не на користь «об'єктові», він-бо внаслідок такого зіставлення-розрізнення хоч-не-хоч опиняється поза «тлом», бо сприймається не як питома частка того «тла», а як щось для нього стороннє, отже, потрібні зусилля, щоб знайти пункти дотику й тим довести можливість і закономірність порівняння.

Що йдеться не про похибку того чи того дослідника, а про гандж методологічний, закладений у природі самого підходу, наочніше видно на прикладі не так численних пересічних шкідливих подібного стилю, побудованих на методології «тла», як радше серйозних праць цього спрямування. До останніх, поза сумнівом, належить відома в шевченкознавстві розлога студія Ю. Бойка-Блохіна «Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури» [6]. Я в цілому поділяю позитивне ставлення до неї М. Ільницького, який у своїй ґрунтовній, креативно зарядженій статті про українське еміграційне шевченкознавство [14] слушно відзначає засадничу супротивність методології Ю. Бойка-Блохіна советським ідеологічним постулатам, його наставленість (у низці випадків реалізовану) на виявлення в Шевченка не тільки збіжностей і паралелей із «західноєвропейською літературою»^{12*} (хоча й вони цікаві та безперечно потрібні), але передовсім типологічних спорідненостей. Так, це справді в Ю. Бойка-Блохіна є. Прощу, однак, звернути увагу на недарма вжиті мною застережливі звороти («у низці випадків», «не тільки», «передовсім»), це не просто стилістичні фігури, вони мають присутній сенс. Обраний Ю. Бойком-Блохіним кут зору – «на тлі» – від початку не передбачає розгляду загальноєвропейського літературного процесу в його найвиразніших, домінантних компонентах і разом у діалектичній цілності, тому творчість Шевченка зостається – попри ті

¹¹ *Застережуся, що не кажу наразі про інші розділи монографії, поготів не оцінюю її в цілому. Праця корисна, насичена цікавими фактами з галузі «рецептивної естетики» (щоправда, я не певен, що цей термін ужито автором коректно) та «інонаціонального буття», проте боюся, що *фактологія* тут абсолютно домінує, так і не перетоплюючись у теоретичний *дискурс* українського літературного європеїзму.

¹² *Не зупиняюся на сумнівності пропонованого Ю. Бойком-Блохіним поняття «західноєвропейська література» – саме так, в однині, без географічного, національного, генетичного та будь-якого іншого розрізнення, – це потребувало б окремої розмови й відвернуло б од основної теми.

чи ті вдалі локальні рішення – збоку від цього процесу, поза ним, постає українського мистця постає лише як *об'єкт* для зіставлення, *суб'єктом* же літературно-історичного розвитку він може стати лише за умови розгляду його як невід'ємного та повноправного учасника європейського *літературного полілогу*.

От ми й підійшли до ключового поняття наших міркувань – до поняття полілогу.

Є очевидною, на мій погляд, перевага «методології полілогу» перед «методологією “тла”», і полягає ця перевага в тому, що письменник уміщується в контекст (систему) як питома частка (компонент) цього контексту (системи), його творчість розглядається не просто в *зіставленні* з іншими, в якомусь сенсі, тією чи тією мірою суголосними (а чи, навпаки, супротивними їй) літературними явищами, а у взаємодії, у взаємовпливі з ними. При тому останні можуть здійснюватися як безпосередньо, в живий, контактний спосіб, так і в спосіб опосередкований, «віртуальний», самими учасниками процесу навіть не усвідомлений, хоча від того не менш реальний.

Поняття полілогу (наразі – літературного європейського) можна розглядати в двох значенневих вимірах. Один – *емпіричний*, або комунікативний; тут поняття «полілог» постає в своєму первісному, термінологічному сенсі, тобто як взаємообмін різноманітною інформацією (думки, міркування, полеміка, репліки, запитання-відповіді тощо) поміж двома й більше «мовцями» – учасниками процесу спілкування. Це широкий спектр форм і способів контактування представників різних літератур, особисте знайомство й дружба письменників, їхні зустрічі й листування, а чи навпаки – відверта особиста або професійна неприязнь, неприйняття, незгода в поглядах на творчість одне одного чи на літературу взагалі, обмін прямими або прихованими полемічними випадками та ущипками тощо; останнє хіба не є, зрештою, так само своєрідною формою «полілогу», дарма що він проходить у, сказати б, «мінусовій» площині?

У другому вимірі, – який, важливо підкреслити, не протистоїть першому, а виявляє інший аспект того ж самого поняття, – «полілог» постає в *метафоричній* функції, на означення поліфонічного характеру європейського літературного процесу, його багаторівневої структури, ідейного, семантичного та поетикального (не кажучи вже про мовне) розмаїття. Досить глянути хоча б на кілька довільно обраних зіставлень: літератури англійська й, скажімо, чеська, іспанська та шведська, французька та німецька, данська й українська, ісландська та російська тощо... А ще ж візьмімо до уваги інші чинники – наявність чітко окреслених і тією чи тією мірою автономних утворень, як, приміром, базована на етноісторичній близькості група літератур слов'янського ареалу, або такі цілковито окремішні мовно-літературні феномени, як літератури угорська, фінська, албанська. А відмінність релігійно-конфесійних складників літературної свідомості: західно- та східно(візантійсько)християнська традиції, католицизм, православ'я, різні відгалуження протестантизму, ісламські елементи... Яке складне, яке дивовижне плетиво зв'язків, впливів і взаємовпливів, типологічних зближень і моментів виразного протистояння. Головний об'єднавчий чинник, запорука плідного співіснування європейських літератур – *полілог* як контрапунктова

злука, типологічне зближення в процесі розвитку та функціонування різних, незрідка супротиставних елементів – схожого з несхожим, гармонії з дисонансами, паралелей з перетинами, впливу з відторгненням^{13*}. Причетність до цього полілогу, пряма або опосередкована участь у ньому визначають європейський вектор національної літератури, міру, ознаки та специфічні особливості її *європеїзму*.

Щодо європеїзму властиво *українського* (якщо брати наразі поняття «європеїзм» як термін на означення конкретного культурно-історичного феномена, а не тяглого й розмаїтого процесу українсько-європейських зв'язків і взаємовпливів), то такі його особливості опукло виявляються в зіставленні із зовні, а радше – позірно, схожим явищем в історії російської духовної культури. Означмо під цим оглядом лише два присутніх чинники.

Перший – хронологія. У російській духовно-культурній історії явище європеїзму пов'язане й чітко окреслене першими десятиліттями ХІХ ст. [1], тоді як в Україні європеїзм став виявляти перші ознаки лише в другій половині століття, точніше – навіть пізніше, з появою модернізму, на зламі століть, у новітній час, і сформувався він не в минулій «момент»-етап історичного розвитку, не в тимчасове *явище*, а у *тяглий дискурс*, який не втратив актуальності й досі.

Другий чинник – соціоідеологічний. Осердя російського європеїзму як «умонастрою» (означення російського дослідника В. Щукіна) складала передовсім культурні інтенції дворянської еліти, її тяжіння до європейських традицій та духовних вартостей, що різко відмежовувало європеїзм від переважно різночинного «західництва» з його войовничим «ідеологізмом». Український же європеїзм від початку ототожнився з окциденталізмом, властиво – «західництвом», і то не лише тому, що це поняття ширше російського європеїзму, переважно французько-німецького за спрямованістю (згадаймо хоч би «новий і праведний закон» Вашингтона в Шевченка), а передовсім тому, що саме ідеологізм і чіткий національний вектор були і є для окциденталізму підставовими соціопсихологічними засадами, котрі з особливою гостротою оприявнювалися на переламних етапах національної історії (Берестейська унія, діяльність Петра Могили, Івана Мазепи). Парадигма «Європа»/«Окцидент» стала для України своєрідним «посланництвом», заклик до вибору «римського шляху», до відмежування від «Азіопи»-Москви^{14*}; під знаком цієї парадигми в українській культурній свідомості утверджується гостре, забарвлене ностальгією та «меланхолією» бажання повернути Україні втрачену колись її відпочаткову, питому причетність до європейської цивілізації, під її впливом «формується модерна українська національна ідентичність» [7, с. 9].

¹³ *Зазначу, що в обох наведених вимірах синонімом «полілогу» може виступати поняття «діалог», яке незрідка з чистого непорозуміння тлумачиться в сенсі спілкування лише двох мовців: грецький префікс «діа-» («через») помилково береться за числівник «ді-» («два»). У статті, з метою акцентуації моменту множинності, перевагу віддано поняттю «полілог».

¹⁴ *У такому ракурсі окциденталізм розглядається у працях Д. Донцова, В. Липинського, В. Яніва.

... І от – Шевченко.

Як бути в цьому випадку? Чи коректно, з огляду на означені повище хронологічні рамці «європеїзму-окциденталізму», вписувати Шевченка в контекст понять, котрі виникли (принаймні стосовно України) вже після нього? Чи доречно шукати, слідом за Г. Грабовичем, у програмовій передмові до «Кобзаря» 1847 року «імпліцитну» орієнтацію на «європейські стандарти»?

Відповідь: і ні, й так. Певна річ, з позиції буквальної (щоб не сказати – формальної) термінології та хронології відповідь напрошується однозначно негативна, не інакше. З другого боку, духовні (отже, й літературні) явища, як ми знаємо, далеко не завжди чітко дотримуються жорстких, нехай і бездоганно правильних, схем, зчаста «виплескуючись» за їхні межі та примушуючи дослідника шукати нестандартних, гнучкіших критеріїв і підходів. Так, ні український «європеїзм», ані «окциденталізм» як наукові терміни й означення за Шевченкових часів ще не ввійшли до національної літературної свідомості, такою була реальність; але не менш незаперечною реальністю було існування розмаїтого європейського літературного процесу як складного та багатоаспектного *контексту*, всередині якого розгортався – про що вже йшлося – прямий та опосередкований *полілог* різних літератур, текстів, письменницьких доль та індивідуальностей. Подібно як реальністю (так само незаперечною, дарма що далеко не завжди чітко оприявленою) була, хоч найчастіше і не пряма, не контактна, а опосередкована, часом самим мистцем не усвідомлена, його участь у цьому полілозі або, принаймні, та чи та міра причетності до нього. Видається очевидним, що значення головного (а суттю, ледве чи не єдино можливого) методу дослідження набуває метод порівняльно-типологічний (див. [18]).

От під яким кутом зору я вважаю не тільки можливим і коректним, а й необхідним звернення до «європейської іпостасі» Шевченка, тим більше що факти біографії та творчості свідчать про його очевидний інтерес до «Європи»/«Окциденту», тобто Шевченко все-таки *був*, усупереч думці Г. Грабовича, «заторкнутий» їхнім «інтелектуальним, історичним чи культурним посередництвом».

Не кажучи вже ще про одне «тим більше»: дослідження явищ і процесів минулого зовсім не передбачає обмеження аналітичного арсеналу виїмково рамцями тогочасних категорій і понять; річ ясна, аналіз провадиться в цьому «категоріальному контексті», інакше неunikні зміщення «історичної оптики» в оцінках та висновках. Водночас жодною мірою не менш важливою є «оптика історичної відстані», застосування пізніших, ба сучасних методів, критерії, понять, нового категоріального апарату, що зчаста кидає на явища минулого нове світло.

Так і з Шевченком. Уникаючи в наших аналітичних студіях примітивного «осучаснення» мистця, чітко зберігаючи історичну дистанцію поміж його інтересом, скажімо, до європейського ренесансного малярства, творчості Данте, Петрарки, Р. Бернса, А. Міцкевича та ін., і такими поняттями, як «європеїзм», «європейськість», «окциденталізм» (до них додаю і «полілог»), не сахаймося й останніх, якщо хочемо збагатити й вточнити наші уявлення та критерії.

* * *

Тут ми опиняємося перед головним питанням: як же саме, яким чином і способом Шевченкові творчість, світогляд, ідеали, історіо- та націософія, його літературна свідомість, естетика, поетика прилучалися до європейського полілогу, ставали його питомими компонентами? Як слово українського поета, його «голосова партія» вліталися у європейську літературну поліфонію? У які «силові поля» європейського літературного полілогу він органічно вписується?

Таких «силових полів» означаю тут – побільшено та конспективно – три, застерігшись щодо певної умовності цього розрізнення, оскільки значна частина контенту становить, як свідчить конкретний аналіз, своєрідний «спільний знаменник» для всіх трьох сегментів, мотиви, теми, проблематика, навколо яких точиться полілог, повторюються за коваріативним принципом. Менше з тим, проведене розрізнення є необхідним як методологічним підґрунтям аналізу.

Отже.

• *Слов'янський ареал.* Мотивації та передумови його ваги, біографічні, особистісні, історичні та геополітичні чинники (найперше стосовно польського складника), творчі взаємини та перегуки, спільні романтичні ознаки, контактні зв'язки та типологічні зближення – ці аспекти слов'янської теми в Шевченка достоту детально досліджені українським шевченкознавством. Головне полягає в тому, що в сучасній Шевченкові політичній, соціальній та духовній обстановці на європейських теренах слов'янське питання було одним із ключових, мало комплексний характер, значною мірою акумулюючи в собі антиімперські (Росія, Австро-Угорщина) національно-визвольні та революційні устремління¹⁵, й ідею всеслов'янського єднання як антипода імперського панславізму, і проблематику загальнослов'янського духовно-культурного відродження, утвердження засад національності та народності, традицій романтичної міфогероїки в її пов'язаності з історизмом та профетичною вірою в майбутнє слов'янства, і тугий вузол етнічних, релігійно-конфесійних, філософсько-етичних, екзистенційних проблем слов'янського світу. В рамках цього широкого тематичного спектра на європейському полі, в його східному (польсько-українсько-російському), середньо-східному (чесько-австрійському), балканському (сербсько-хорватському) сегментах розгортався багатоаспектний полілог слов'янських літератур із часами

¹⁵ *Последние, надо заметить, выходили далеко за сугубо славянские границы, имели всеевропейский характер. К созвучному Шевченко – содержанием и пафосом – типологическому ряду романтической литературы национально-освободительной, революционной или, по крайней мере, остро социальной направленности, наряду с польской национально-консолидирующей патриотикой А. Мицкевича, Ю. Словацкого, С. Гоцинского, чешским и словацким «будительством» Я. Коллара, Ф. Челаковского, принадлежали поэты венгерской революции Я. Арань и, по определению А. Билецкого, «наиболее созвучный» Шевченко Ш. Пётёфи [Білецький О. Світове значення творчості Шевченка // Білецький О. Збір. Праць : у 5 т. Т. 2. – С. 297], литература эпохи французской революции 1848 г., немецкого «Sturm und Drang»'а, итальянского Risorgimento, испанских «нумантийцев» (Х.Еспронседа) и т. п.

гостро полемічних питань історичних взаємин, шляхів та перспектив суспільного, духовно-культурного й інтелектуального розвитку. Як питомі, причім виразно активні, компоненти цього комплексного полілогу цілком підставово можуть бути означені Шевченкові поеми «Гайдамаки» (включено з перейнятою патосом всеслов'янського єднання післямовою) та «Єретики», антицаристські, антиімперські твори («Сон. – У всякого своя доля...», «Кавказ», «Юродивий»), лірика філософсько-етичного спрямування. Вдалими прикладами такого комплексно-компаративістського підходу я вважаю проведену свого часу І. Дзюбою вірцеву розправу Шевченкового «Кавказу» [10] та аналіз Є. Нахліком на ґрунті трьох слов'янських літератур романтично-філософського полілогу навколо міфологеми «Доля», взятої в контексті історіософської та екзистенційної проблематики [20].

● *Росія*. Названа праця Є. Нахліка примітна, поза іншим, ще тим, що в ній російська література (зосібна романтична творчість Пушкіна та Лермонтова) розглядається як *слов'янська*, в рамках всеслов'янського ареалу; поезія Шевченка, його екзистенційні рефлексії постають в органічному українсько-польсько-російському літературно-філософському полілозі. Відзначити цей факт є важливим з огляду на специфічну ситуацію, що склалася з проблемою «Шевченко та російська література» в останні роки, коли «повінь» офіційної кон'юнктурної тріскотняви змінилася сливе повним, і то не менш кон'юнктурним, мовчанням. Тимчасом проблема не тільки не розчинилася в історичній простороні, а в умовах посилення на північно-східних слов'янських теренах тенденцій «нового євразійства» неоімперського штибу набула нової (саме *нової!*) актуальності. Стає, як ніколи, очевидним, що спадщина Шевченка, котрий жив, «карався, мучився», творив у загальноросійській простороні, значною мірою була нічим іншим, як багатолітнім полілогом (діалогом) з російською літературою й, отже, питомим складником літературного полілогу слов'янського й загальноєвропейського. Послання Шевченка «Гоголю», його захоплення «Мертвими душами» та «Ревізором», «благоговіння» перед Салтиковим-Щедріним, висока (повіримо свідченням П. Куліша та Я. Полонського) оцінка Пушкіна як поета, творів К. Рилєєва, В. Жуковського, М. Лермонтова, навіть Алексея Хом'якова, свого ідейного антипода, – доброзичливо-позитивний аспект цього полілогу. Водночас лейтмотивом проходить у Шевченка прихована і відкрита полеміка з тим же Пушкіним («Мідний вершник», «Полтава»), яка вочевидь корелює з антиімперською, антиколоніальною темою як однією з провідних у всеєвропейському, передовсім слов'янському, літературному полілозі. Подібне можна сказати і про більш ніж складне ставлення Шевченка до російського слов'янофільства, особисті дружні взаємини з окремими особами (наприклад, із С. Аксаковим) уступали в суперечність з категоричним неприйняттям панславистичної та монархічної за своєю природою концепції. Ці проблеми, що, суттю, мають, без пересади, всеєвропейський засяг, останнім часом, на жаль, не привертають до себе такої уваги українського шевченкознавства, на яку заслуговують. Опріч названої повище монографії Є. Нахліка, можу згадати вже достоту давню працю знову ж таки І. Дзюби про Шевченка та Алексея Хом'якова (9), його міркування про кореляційні зв'язки Шевченкової творчості з контекстом сучасної йому російської літератури,

зокрема з Пушкіним, у монографії «Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008» (див. про це [3]).

• *Народність. Національна мова.* Шевченко, ймовірно, не знав праць Й. Г. Гердера і ніде не згадує його ймення; з цієї ж причини, очевидно, відсутнє воно й у Шевченківській Енциклопедії, що навряд чи є правильним, бо говорити про проблему народності літератури взагалі, зосібна й у Шевченка, обминаючи цього вченого, який, у суті справи, започаткував й обґрунтував концепцію народно-національних джерел літератури та мистецтва, неможливо. Ідеї Гердера (що їх іноді звужено означають як «фольклорний романтизм») мали величезне значення для формування засад *народності* в європейській культурі, історіософській та естетичній мислі кінця XVIII – початку XIX ст., у тому числі й в українських. Є підстави говорити про опосередкований вплив цих ідей на Шевченка хоча б уже тому, що ними захоплювався відомий дослідник і збирач документів з історії України Андріян Чапа (1760–1822), який уважається одним з імовірних авторів «Історії Русів», а останню Шевченко, як відомо, високо поціновує, незрідка почерпуючи з неї відомості та сюжети для своїх поетично-історіософських творів.

Так чи так, очевидним є *корелятивний* зв'язок з поширеними в Європі ідеями Гердера знакової Шевченкової передмови до «Кобзаря» 1847 року, яка об'єктивно вводить проблему народності українського письменства у контекст європейського полілогу про шляхи зближення національної літератури з народним життям, звернення до джерел національної історичної пам'яті, закріпленої в народно-пісенній творчості («...прочитайте [ви] думи, пісні, послушайте, як вони (“свої мужики” – Ю. Б.) співають», як при цьому «плачуть, наче справді в турецькій неволі або у польського магнатства кайдани волочать», як, нарешті, «вони говорять меж собою шапок не скидаючи», тобто почувуючи себе – завдяки мові! – самими собою, рівними поміж рівними, вільними поміж вільними...).

Оця вільна розмова, ця рідна, питоменна національна мова є, впевнений Шевченко, *осердям* народності письменства, передумовою й неодмінною ознакою української літератури: нехай собі інші «пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово». І звернімо увагу: відстоюючи це своє твердження, Шевченко посилається на досвід (як позитивний, так і негативний) інших європейських літератур – шотландської (Бернс, Скотт), слов'янських (Караджич, Шафарик, наразі виїмково позитивний, бо «не постриглись у німці», хоча так було б їм «зручніше»), поміж ними і російської (Гоголь), і рідної української... Останню – з усіма її огріхами, але живу, реальну, таку, що про неї природно судити за європейськими критеріями.

Знаковим слід визнати вже сам *факт* залучення Шевченком європейських імен і прикладів до розмислу про українську літературу – він маркує інтерес поета, його обізнаність у європейській літературі, і це є якраз одним зі свідчень отого самого «посередництва Європи», що його, як пам'ятаємо, заперечує та негує Грабович.

Нагадаю, що я від самого початку означив характер своїх нотаток як «Передні міркування». Більш-менш задовільну відповідь на заторкнуті (й не-заторкнуті) у них питання може дати хіба лише розгорнута, багатоаспектна розправа; плекаю надію, що іще матиму час і сили для такої роботи, а може, це буде колективна праця. Наразі ж обмежую своє завдання «жанром», мовити б, *передрозгляду*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ...Анненкова Е. Гоголь и русское общество. Гл. I, раздел 1. Русский европеизм как историко-культурное явление / Е. Анненкова. – СПб, 2012.
2. Барабаш Ю. Т. Г. Шевченко. Семантика и структура поэтического текста / Ю. Барабаш. – М., 2011.
3. Барабаш Ю. «Шевченківський текст» Івана Дзюби / Ю. Барабаш // Просторинь Шевченкового слова. Текст–контекст. Семантика–структура / Ю. Барабаш. – К., 2011.
4. Белинский В. Собр. соч. : у 9 т. / В. Белинский. – М., 1982. – Т. 9.
5. Білецький О. Світове значення творчості Шевченка / О. Білецький // Зібр. пр. : у 5 т. / О. Білецький. – К., 1966. – Т. 2.
6. Бойко Ю. Вибрані праці / Ю. Бойко. – К., 1992.
7. Гундорова Т. Меланхолия по дорозі в Рим, або Дискурс українського окциденталізму / Т. Гундорова // Європейська меланхолия. Дискурс українського окциденталізму. – К., 2008.
8. Данилевский Г. Знакомство с Гоголем. [Из литературных воспоминаний] / Г. Данилевский // Исторический журнал. – 1888. – № 12.
9. Дзюба І. «У всякого своя доля» (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами) : літературно-критичний нарис / І. Дзюба. – К., 1989.
10. Дзюба І. «Застукали сердешну волю...» / І. Дзюба // З криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба. – К., 2006. – Т. II.
11. Дзюба І. Сто років тому. З історії відзначення Шевченкових ювілеїв [Електронний ресурс] / І. Дзюба // Українське слово. – 2011. – 10 берез. – Режим доступу : <http://ukrslovo.org.ua/ukrayina/kultura/sto-rokiv-tomu-z-istoriyi-vidznachennya-shevchenkovych-yuvileyiv.html>
12. Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм / М. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. / М. Драгоманов. – К., 1970. – Т. 2.
13. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька / М. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. / М. Драгоманов. – К., 1970. – Т. 1.
14. Ільницький М. Еміграційне шевченкознавство: спектр інтерпретацій / М. Ільницький // Слово і Час. – № 3, 4.
15. Критика. – 2012. – Ч. 4, 5.
16. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм / В. Матвіїшин. – К., 2009.
17. Махно В. Франкозіз Чорткова [Електронний ресурс] / В. Махно // Історична правда. – 2012. – 6 груд. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/columns/2012/12/6/102728/>
18. Наливайко Д. Українська література і європейські художні системи середньовіччя та раннього нового часу (на рівні жанрів і стилів) / Д. Наливайко // П'ятий конгрес Міжнародної асоціації україністів, (Чернівці, 26–29 серп. 2002 р.). Літературознавство. Кн. 2. – Чернівці, 2003.
19. На спомин 50-х роковин смерті. Сборник, посвященный памяти Тараса Григорьевича Шевченка. – М., 1912.
20. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Л., 2003.

21. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель : у 2 т. / Є. Нахлік. – К., 2007. – Т. 2.
22. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) : у 8 т. – Чернівці, 1911. – Т. 7.
23. Сверстюк Є. Шевченко і час / Є. Сверстюк. – К., 1996.
24. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 2010.
25. Т. Г. Шевченко. Кобзар з додатком споминок про Шевченка писателів Тургенева і Полонського. – Прага, 1876.
26. Франко І. Переднє слово / І. Франко // Шевченко, українофіли й соціалізм М. Драгоманов. – Л., 1906.
27. Франко І. Збір. творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1980. – Т. 26.
28. Шукин В. Русское западничество. Генезис – сущность – историческая роль / В. Шукин. – Lodz, 2001.
29. Franzos K. E. Vom Don zur Donau / K. E. Franzos. – Leipzig, 1878; також: Рихло П. Український меридіан Карла Еміля Францоza / П. Рихло // Ucrainica : культурологічні нариси / К. Е. Француз. – Чернівці, 2010. .
30. Sarbiewski M. K. Wyklady poetyki (Praecepta poetica) / M. K. Sarbiewski. – Wroclaw ; Krakow, 1958.

ЮРИЙ БАРАБАШ

Т. ШЕВЧЕНКО В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПОЛИЛОГЕ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ К ТЕМЕ)

Стаття посвящена рассмотрению творчества Т. Шевченко в европейском контексте. Несмотря на то, что литературное наследие писателя изучено широко, его «европейский» сегмент все еще остается дискуссионным. Цель исследования – определить, как именно, каким образом и способом творчество, мировоззрение, идеалы, историо- и философия Т. Шевченко, его литературное сознание, эстетика и поэтика приобщались к европейскому полилогу, становились его важными составляющими компонентами.

Украинский «европеизм» и «окцидентализм» как научные термины во времена Т. Шевченко еще не вошли в национальное литературное сознание. Вместе с тем неоспоримым является факт существования в то время европейского литературного процесса как сложного и многоаспектного контекста, внутри которого разворачивался прямой и опосредованный полилог различных литератур, тем, писательских судеб и индивидуальностей. Обращаясь к работам первых (К. Э. Францоza, Н. Драгоманова, И. Франко, Г. Грабовича) и более поздних (Е. Нахлика, И. Дзюбы, В. Матвишина) исследователей творчества Т. Шевченко, автор полемизирует о том, как слово поэта, его «голосовая партия» вплетались в европейскую литературную полифонию и в какие именно «силовые поля» европейского литературного полилога он органично вписывается. В связи с этим как главный метод исследования выделяется сравнительно-типологический, так как, по мнению автора, именно под этим углом зрения является не только возможным и корректным, но и необходимым обращение к «европейской ипостаси» поэта. В статье приводятся факты из биографии и творчества писателя, свидетельствующие о его очевидном интересе к европейскому искусству и философской мысли. Автор акцентирует внимание на том, что, избегая примитивного «осовременивания», Т. Шевченко четко сохранял историческую дистанцию между его интересом к отдельным аспектам европейского искусства и понятиями «европеизм», «окцидентализм», «полилог». Данные понятия расширяют и уточняют представления и критерии относительно исследуемой проблемы. Более глубокая работа над данной темой поможет получить удовлетворительные ответы на вопросы, поднятые в статье, став предметом многоаспектного исследования.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, миф, литературный полилог, рецепция, европеизм, окцидентализм, дискурс.

YURII BARABASH

T. SHEVCHENKO IN EUROPEAN LITERARY POLYLOGUE (NARRATIVE PRECONDITIONS)

The article is devoted to the creative work of Taras Shevchenko in the European context. Despite the fact that the literary heritage of the writer has been already studied widely his view on «European» segment still remains debatable. The purpose of the research is to determine exactly how, and in what way Shevchenko's works, his outlook, ideals, and historical and national views, and his literary consciousness, aesthetics and poetics beliefs reflected and referred to the European Polylog, how they are accepted as its important components .

Ukrainian «Europeanism» and «oxidentizm» as scientific terms were not in the part of national literary consciousness during the time of Shevchenko's life. However, it is an indisputable fact that at that time European literary process existed as a complex and multidimensional context where direct and indirect polylogues among various literatures, topics, writers' lives and personalities were inwardly developed. Referring to the work of the first (K.E. Franzos, N. Drahomanov, I. Franko, G. Grabovich) and later (E. Nahlik, I. Dziuba, V. Matviishina) researchers of Shevchenko's literary heritage, the author argues how the word of the poet, his «voice party» were interwoven into the European literary polyphony, and in what kind of «force field» of European literary polylogue it fit naturally. In this regard, as the main method of research is allocated as comparative typological, the author considers this method the only possible and correct to refer to the «European incarnation» of the poet. The article presents the facts from the biography and works of the writer which show his obvious interest in European art and philosophy. The author focuses on the fact that avoiding primitive «modernizing» Shevchenko distinctively followed and kept historical distance between his interest to specific aspects of European art and the concepts of «Europeanism», «oxidentizm», «polylogue». These concepts extend and refine the understanding and criteria with respect to the research problem. A deeper and detailed investigation of the problem will help to get sufficient answers to the questions raised in the article and might be analyzed as the subject of a multifaceted research.

Key words: *Taras Shevchenko, myth, literary polylogue, reception, Europeanism, oxidentizm, discourse.*

Одержано 18.01.2016 р.

УДК 821.113–3.09

ЛІДІЯ МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА

(Львів)

РЕЦЕПТИВНІ КОНСТАНТИ ПРОЗИ ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА

Ключові слова: художній дискурс, наратив, рецепція, рецептивний горизонт, рецептивна константа.

Новітній літературознавчий дискурс продовжує невідпинний аналітичний поступ, зосереджуючись одночасно на своєрідності художнього світу та методологічних пропозиціях пошуку способів «увійти в діалог з текстом» (на метафоричному змісті якого наголошує Г. Яусс). Дослідження природи художнього дискурсу, виявлення його системоутворювальних рівнів, вивчення поетологічної парадигми впевнено простує до синергетичних принципів, до визнання цілісності та системності, почасти автономних від аналітичних настанов та процедур. Визнаючи самодостатність літературно-художнього твору та множинність його рецептивно-інтерпретаційних екстраполяцій, не полишаємо спроб проникнути у таїну інтенційного світу, оригінально втіленого у текстовому просторі. Творчість Юстейна Гордера належить до кола тих естетичних феноменів сучасності, що досконало презентують «любов до мудрості» у призмі «любові до слова», майстерно трансформуючи філософію в її омовлення. Слушно зауважив В. Ізер: «Феноменологічна теорія мистецтва надає особливого значення ідеї, згідно з якою аналіз літературного твору повинен виховувати не тільки текст, але й форми відгуку на цей текст» [6, с. 349]. Форми відгуку на текст Ю. Гордера починаються з рецепції інтертексту, передусім заголовків творів, присвят чи епіграфів. Скажімо, назва роману «Світ Софії» запрошує до пізнання етико-психологічного дискурсу світу дівчинки-підлітка, Софії Амундсен чи, даючи у підзаголовку формулювання «Роман про історію філософії», пропонує екскурс у «софію», себто «мудрість» чи вужче – «філософію»? Тим паче, що два питання, які конструюють експозицію, водночас окреслюють рецептивний горизонт: «Хто ти є?» та «Звідки взявся світ?» (курсив автора роману). Два артикульовані питання ані не спрощують очікування читача, ані не полегшують моделювання художнього світу, позаяк кожне самостійно та вичерпно визначає траєкторію інтерпретації: якщо перше питання акцентує на індивідуально-психологічному зображенні, то друге – апелює до філософських констант. Назва іншого роману – «У дзеркалі, у загадці» – метафора святого апостола Петра, сенс якої не вичерпується проекцією таємниці-інтриги, натомість постулює запрошення до пошуку (спочатку суті загадки, далі – того дзеркала, у якому захована загадка). Щодалі посилюється рецептивна інтрига, і вже наступний роман – «Помаранчева дівчинка» – викликає здивування, показово ховаючи видове походження атрибуту, як і «Замок в Піренеях», що запрошує до таємниці (семантично зумовлене концептом «замок»).

Отож, слід обрати аналітичну стратегію в окресленні рецептивного горизонту, від чого залежатиме актуалізація основних констант сприймання художнього світу норвезького письменника. Г. Яусс пропонує альтернативу: «...горизонт як щось таке, що встановлює межу для нашого погляду, мож-

на розуміти або міцним і непорушним, тобто назавжди замкненою межею між чуттєвим та інтелігібельним пізнанням, або ж як рухомий і рухливий, тобто як неповторний і актуальний обрій зору, який розкривається разом із поступом пізнання, без можливості розрахунку наперед, отже, у все нових і нових горизонтах» [9, с. 375]. Поза сумнівом, для продуктивного літературознавчого дискурсу обираємо друге розуміння горизонту і погоджуємося із тим, що «активність читання можна схарактеризувати як вид калейдоскопу перспектив, пре-інтенцій та спогадів. Кожне окреме речення вміщує «попередній огляд» наступного і формує тип «видошукача» того, що надходить; а це змінює «попередній огляд» і стає «видошукачем» того, що вже прочитано» [6, с. 353]. Горизонт сподівань у сприйманні художнього світу Ю. Гордера значною мірою моделюється інтенційно, позаяк експозиційні елементи кожного твору концептуалізують певне очікування, створюють емоційне тло. Для «Світу Софії» рецептивні константи набувають виразного окреслення завдяки риторичним питанням: «Хіба людина не повинна бути чимось більшим, ніж просто машиною?» [3, с. 13], «Був початок травня... Чи не дивно, що все починає рости й бутяти у цю пору?» [3, с. 13], котрі готують читача до того, що дівчинка отримує два листи із двома питаннями («*хто ти є?*» і «*звідки взявся світ?*»). Формально саме так відбувається нарація – від одного питання до іншого, які між собою взаємопов'язані та взаємозумовлені. Перцептивно художній наратив визначається динамікою пошуку: спочатку відповідей на питання, далі – сенсу світорозуміння та індивідуально-особистісного мислення. Для роману «У дзеркалі, у загадці» рецептивні константи закорінюють перші речення: «Двері до коридору залишили відчиненими. З першого поверху до Сесілії долинали пахощі Різдва. Вона спробувала вирізнити окремі запахи» [4, с. 7]. Читацька активність зосереджується на готовності дізнатися, чому встановлена деяка дистанція між персонажем та рештою світу, а також на можливості спроектувати фізичну дистанцію на емоційну чи психологічну. Так само першоособова нарація «Замку в Піренеях» запрошує читача до надто особистого діалогу: «Привіт, Стейне! Побачити тебе знову – це наче якісь чари. Та ще й там! Сам же ти так розгубився, що ледь не впав. То не був «випадковий збіг», о ні. То втрутилися вищі сили, чуєш, провидіння!» [1, с. 5]. Інтерпретаційна модель починає набувати чіткого окреслення, позаяк заданий емоційно-психологічний вектор сприймання та розуміння: читачеві запропоновано розширити горизонт теперішнього, пізнавши глибоко заховану таємницю минулого. Справді, «літературний твір повинен бути задуманий так, щоб заангажувати увагу читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче. У цьому процесі творчості текст не повинен заходити ні надто далеко, ні надто близько, бо слід зауважити, що нудьга і перенапруження утворюють межі, поза якими читач залишає поле гри» [6, с. 350]. Власне тим і визначена своєрідність стилю Ю. Гордера, що автор обирає оптимальну рецептивну дистанцію, завдяки якій читач заглиблюється у таємницю, загадку, інтригу (відповідно до інтенційного задуму), набуваючи не лише нового інтелектуального, але й естетичного досвіду.

Ще одна, як видається, важлива рецептивна константа для осмислення творчої манери Юстейна Гордера полягає у тому, що представлений літературний дискурс, який не передбачає і не потребує змагання з автором (чи

авторською інтенцією) за першість у процесі естетичної комунікації. Конкретно-біографічна особа, людина, котра гортає сторінки книги, – це лише одна з численних модифікацій присутності адресата в просторі художнього твору. Сучасне літературознавство диференціює три найбільш виразні форми проєкції читача на площину естетично артикульованого тексту: «1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [5, с. 221]. Кожен вияв читацької присутності має свої особливості, а також визначене місце у процесі літературної комунікації. Занурення свідомості творця тексту і його реципієнта в однакове чи майже тотожне культурно-історичне середовище дозволяє припустити, що вся смислова консистенція твору отримує повноцінне сприймання – однією (чи спільною) мовою. Текстова інформація в спорідненому контексті продукує власне денотативне значення. З одного боку, такий тип літературного комунікування є найменш гіпотетичним та психологічно конфліктним, адже читач, навіть не поділяючи певних переконань або вподобань автора, розуміє мотивацію вибору проблематики, форматування сюжетної структури, особливості персонального населення художнього світу. З другого боку, для автора немає потреби визначати систему координат прочитання його твору, моделювати знаки для розпізнавання смислу тексту чи підтексту. Читач-сучасник автора є не лише адресатом суто естетичної чи фактологічної парадигми тексту, через словесну тканину автор дискутує зі своєю сучасністю, інколи – сам зі своїми упередженнями чи симпатіями, будує чи руйнує оцінні стереотипи. При цьому він може опертися на передбачуваний відгук реципієнта, хоча не обов'язково має відбуватися особистісний контакт. Тому важлива рецептивна константа у пізнанні прози Ю. Гордера зумовлюється одночасністю процесів творення-сприймання, коли світоглядно-етичні та ціннісні орієнтири є тотожними для автора та його читача.

З позицій рецептивної поетики, «будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, тому читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки <... > Новий фон просвітлює аспекти того, що ми запам'ятали, а це освітлює новий фон і спричинює складніші антиципації. Отже, встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти всю потенційну різноманітність зв'язків» [6, с. 352]. Для прози норвезького письменника характерним є максимальне синтезування часових шарів, при цьому кожен із них постулюється як теперішнє для рецепції. Для Софії Амундсен («Світ Софії») минуле стає теперішнім завдяки розлогим текстам про історію філософії, котрі дівчинка читає у своєму Сховку; для Сесілії Скутбю («У дзеркалі, у загадці») теперішнє витікає, наче пісок крізь пальці, адже дні хворої дитини полічені; для Сульрун і Стейна («Замок в Піренеях») теперішнє ввібрало трагедію минулого настільки, що не залишилося навіть найменшої можливості для того, щоб здійснилося майбутнє; теперішнє Георга Рьоєда («По-маранчева дівчинка») сповнене сенсом лише завдяки розлогу листові покійного батька, тобто нерозривно пов'язане з досить віддаленим минулим. Для конституювання рецепції час набуває не лише особливого значення, але й до певної міри знаковості – взаємопродовження часових шарів часом

набуває химерних конфігурацій, але саме так увиразнюється психологічна глибина нарації, даючи здійснитися компетентному читанню тексту.

Часовий інтервал стає ключовим критерієм для пошуку відповідей на питання про місце читача в естетичному діалозі з художнім світом Юстейна Гордера, а також про його право на форматування рецептивного горизонту. Можливості читача поширюються на зміну пропорцій:

- яким стає читання у певний момент (від «радіше пасивним, ніж активним» на початку уявного діалогу до «радіше активним, ніж пасивним» зі зближенням до фіналу)?

- яке компетентніше рецептивне поле репрезентує читач – домінують ознаки «комплексу індивідуальних реакцій» чи позиціоновані калейдоскопічні частинки «колективного знання»?

Рецептивні константи художнього світу прози Юстейна Гордера потребують визнання складності дискурсу читання як процесу, що мав би з'ясувати специфіку діалогічних відносин між смислом та значенням твору, між правом автора бути почутим та обов'язком читача осмислити авторську інтенційну присутність, а також між усвідомленим автором обов'язком віддати простір твору для привласнення іншим – читачем, реципієнтом, інтерпретатором. Як зазначає М. Зубрицька, «проблема взаємовпливу «читач – текст» і досі теоретично не розв'язана через очевидну неспроможність теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріальної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття» [5, с. 178]. Попри теоретичну невирішеність факт співіснування двох твірних свідомостей (автора і читача) є наявним атрибутом творів, зокрема Юстейна Гордера. Спротив (навіть якщо він мимовільний) інтенційному центру чи свідомою спробою такого спротиву супроводжує читача впродовж усього сюжету: читач тривало заглиблюється у трагедію на гірському шосе («Замок в Піренеях»), читач не хоче прийняти близький відхід недужої Сесілії («У дзеркалі, у загадці»), однак розв'язка трагедії незмінно трагічна, а психологічна напруга сприймання поглиблює та ускладнює інтерпретацію.

Поетиці Юстейна Гордера притаманна важлива рецептивна константа: «один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, видучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни» [6, с. 354]. Тому психологічно процес читання є мозаїчно складним, виразно індивідуальним і неповторним. Окремі змістові шари тексту увиразнюються, набувають більшої чіткості при кожному контакті читача з твором. І те, який саме значеннєвий елемент набуває модифікованої конфігурації, становить феноменологічні особливості читання.

Загалом літературознавчі концепції, зосереджені на дослідженні специфіки читача в процесі естетичної комунікації, можна умовно об'єднати за двома ключовими проблемами: «...перша проблема – це світ художнього тексту та «уявний» чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту [...] Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читацька присутність як художній феномен, що полягає в її здатності бути початком, який організовує художнє ціле» [5, с. 47]. Ці два аспекти («модус потенційності» та «модус дійсності») осмислення читацької проєкції на

площину тексту, на думку А. Компаньона, узгоджуються з принциповими підходами до літератури: «...при формально-об'єктивному підході до літератури головну увагу звертають на твір; при підході міметичному – на зовнішній світ; зрештою, при прагматичному підході – на публіку, читацьку аудиторію» [8, с. 164]. Кожен із названих підходів різною мірою включає читача у семантико-символічне поле художнього твору, проте всі неодмінно апелюють до цінності літературного тексту, навколо якого розгортається комунікативний, естетично значущий простір. Розглядаючи твори Юстейна Гордера з формальних позицій, головну увагу звернемо на проблемно-тематичні, стильові параметри їхнього оформлення, а тому неминуче в ході аналізу підходимо до виявлення тих закономірностей, що вичерпно представляють усі аспекти змісту, при цьому спробуємо залучити до системи самовияву твору всі складники: від прихованої авторської настанови, через композиційно-образну структуру і до уявного прочитання. Тут, не називаючи читача об'єктом зацікавлення, літературознавча позиція логічно підходить до його реальності й потрібності. Повертаючи твір до його міметичної природи, дослідник обов'язково опиниться перед проблемою – хто описується і кому цей опис адресований. Адже якщо є визнаним факт відтворення чи наслідування у літературному творі, то так само слід визнати, що має бути відповідна реакція і розуміння того, що це описане можна впізнати, диференціювати й осмислити. Тому навіть привілей зображальності не вилучає з дискурсу потреби у читачеві, нехай при цьому його реальні обриси втрачають чіткість і визначеність. Рецептивна специфіка творів Юстейна Гордера полягає у максимальному нівелюванні реальних особистісних рис читача, адже центр смислотворення цілком зосереджений у тексті та параметрах розгортання нарації. Скажімо, згадування про події тридцятирічної давнини відбувається у формі електронного листування (роман «Замок в Піренеях»), читач довідується про трагедію одночасно зі згадуванням двох персонажів про неї, причому з тією формою згадування, що нагадує радше намагання забути чи заховати подію в закапелки пам'яті якомога далі й глибше. Тут рецепція позбувається самостійності чи автономності, горизонт мимоволі звужується, аби не погодитися із об'єктивно наявною причиною нарації.

Одна із рецептивних констант – ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей. Фундаментальна позиція розуміння літератури загалом та кожного контакту читача із текстом зокрема скеровує стратегію сприймання усіх складників літературної комунікації. З одного боку, ідеальним чи досконалим можна вважати таке читання, яке дивовижним чином спромоглося асимілюватися з авторським досвідом, настільки зжитися зі світом емоцій, вражень і думок, сплетених у феномен тексту, що рецепція читача ототожнилася із власною авторською. Інакше кажучи, варіантом ідеального читання є уніфікація горизонтів – творення і сприймання. З другого боку, після визнання автономності твору та його самодостатності поза особистісним світом творця слід очікувати від ідеального читання нового форматування художнього світу, надання йому значно ширшого кола значень не лише відносно всіх передбачених автором, але й тих, про які автор не здогадувався. У цьому випадку читач маніпулює текстом і мимоволі стає його автором. Видається, що досконалого діалогу не відбулося, адже обидві позиції – відправника повідомлення та його адресата – посідає читач. Власне кажучи,

має рацію А. Компаньон, стверджуючи, що «перед нами ніколи не буває сама книга, а щоразу чиясь, що реагує на неї і змішувана з нею свідомість – наша власна або іншого читача. Тобто до книги нема безпосереднього, чистого доступу» [8, с. 169]. У сприйманні художнього світу творів Юстейна Гордера особлива роль належить сконструйованому автором посередникові, матеріальному носієві смислу, який водночас є фрагментом часопростору і невід'ємним складником рецептивної панорами. Наратив «Світу Софії» центрується від листів: спочатку маленьких конвертиків («Сьогодні в поштової скриньці лежав тільки маленький лист, і він був адресований Софії» [3, с. 14]; «На цьому конверті також було її ім'я. Вона розірвала конверт і вийняла з нього, як і першого разу, крихітний клаптик білого паперу» [3, с. 18]; «І втретє пішла Софія до поштової скриньки <...> Там лежала також листівка із зображенням якогось південного пляжу» [3, с. 20]), а далі – великих за обсягом жовтих конвертів: «Доки дівчинка зачиняла за собою хвіртку, їй впало в очі власне ім'я на одному з великих конвертів. На звороті, саме там, де вона збиралася розірвати конверт, було написано: *Курс філософії. Поводитися дуже обережно*» [3, с. 23]. Так для Софії почалася захоплива мандрівка в історію філософії, викладену саме для її сприймання та розуміння. Крім предметності рецепції зауважуємо ще одну важливу інтенційно-рецептивну константу: виразна персоналізація дискурсу, адаптація сенсу для того, щоби він став максимально зрозумілим.

Листування як оптимальна, на думку автора, форма спілкування супроводжує поетологічний дискурс у наступних творах Юстейна Гордера. Вихідна позиція викладу в романі «Помаранчева дівчинка» пов'язується з бажаною, але не зовсім очікуваною саме в тому місці знахідкою: «Бабуся надумала навести лад у майстерні й за обшивкою червоного дитячого спортивного автомобільчика, на якому я возився в дитинстві, знайшла рукопис. Чому він там опинився – загадка. Випадковістю це бути не могло, бо оповідь, яку тато писав, коли мені було три з половиною роки, дещо пов'язана з автомобільчиком <...> Він написав розповідь про Помаранчеву дівчинку мені, щоби я прочитав її, коли стану достатньо дорослим, аби зрозуміти її. Він написав листа в майбуття» [2, с. 6]. П'ятнадцятилітній Георг усамітнювався для спілкування з батьком у своїй кімнаті, про всяк випадок зачиняючись ізсередини, і мав для цього переконливий аргумент: «Те, що я читатиму листа від людини, якої вже нема серед нас, сповнювало мене таким урочистим хвилюванням, що я навіть думки не міг допустити, аби родичі сновигали мені перед очима. До того ж лист був від мого тата, який помер одинадцять років тому. Мені потрібні були спокій і тиша» [2, с. 10]. Ця ситуація абсолютно тотожна з тією, що створювала Софія Амундсен, аби читати про історію філософії: «Від тих загадкових листів так запаморочилося в голові, що Софія вирішила усамітнитися у Сховку. Сховок був суперзасекреченою криївкою. Сюди вона приходила тільки тоді, коли бувала дуже сердитою, дуже ображеною або дуже щасливою. Сьогодні вона була дуже розгубленою» [3, с. 18]. З рецептивної точки зору пізнання таємниці, загадки чи інтриги потребує максимального зосередження, а це стає можливим лише на самоті. Логічним продовженням дитячого дискурсу листування можемо вважати дорослий, адже спілкування Сульрун та Стейна («Замок в Піренях») у відсторонено-інтимно-відчуженому форматі електронних послань також пов'язується зі значними об'єктивними обмеженнями та перешкодами: «Пропозиція спіл-

куватися в мережі була моєю, але ти наполягла, що сама, коли матимеш слухну нагоду, даси про себе чути» [1, с. 11]. До певної міри епістолярним знаком рецепції є щоденник Сесілії («У дзеркалі, у загадці»): «Китайський щоденник – це був маленький обтягнутий тканиною записничок, якого їй у лікарні подарував лікар. Коли вона підносила щоденник до світла, то чорні, червоні й зелені шовкові нитки починали мерехтити» [4, с. 8]. Незаперечна концептуалізація листування відбувається в романі «Vita Brevis. Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина». Варто погодитися, що «кожний досвід має свій горизонт сподіваного: будь-яка свідомість перебуває завжди, – як свідомість про щось, – у горизонті вже сформованих і ще прийдеших досвідів. Це визначення вказує на те, що корені структури горизонту залягають у часовості свідомості; воно передбачає, що відоме і невідоме однаковою мірою зумовлюють досвід предмета: кожне сприйняття наперед зумовлює „горизонт порожнечі відомої невідомості“» [9, с. 375]. Дослідження рецептивного горизонту, окресленого прозою Юстейна Гордера, мусить ураховувати значний обсяг «відомої невідомості». Іntenційно задана таємниця чи інтрига не лише спрямовує нарацію, але й мотивує рецепцію. Звернення автора до надзвичайно складних проблем людського буття та самоусвідомлення визначає також складність рецептивних зусиль. Тому цілісне пізнання художнього світу потребує матеріальних указівників – як-от листівка, лист, щоденник, записник, комп'ютерний запис – тобто все те, що вкарбовує знання, досвід, пам'ять. З цією метою простягання словесної матерії відбувається у творі так далеко, як це зможе сприйняти читач. Іntenційно заданий зміст спирається на цілком певні вимоги до читача. Обидва учасники літературної комунікації можуть сприйматися як рівноправні щодо смислу та рівновідповідальні щодо значення твору.

Розгортання сюжету чи значущої проблематики у творах Юстейна Гордера має унікальну, характерну для авторського стилю часову та просторову парадигму. Калейдоскопічна зміна картин зображення, перехід від однієї часової проекції до наступної відбувається передусім завдяки персоналізації світу твору в свідомості читача. Відповідно до загальної настанови сприймаються і «речення висловлювань, які виступають у літературному творі», які «не є власне судженнями, а тільки квазісудженнями, функція яких полягає у тому, що вони надають зображеним предметам єдино певного аспекту реальності, не ставлячи на них печаті реальності» [7, с. 179]. Часова площина всіх літературних творів феноменально реалізується в уяві читача, де поступово нашаровуються події чи різне сприймання однієї події (скажімо, неодноразове відтворення автомобільної аварії то у спогадах Сульрун, то у спогадах Стейна). Цілісна картина розвитку драматичного чи відверто трагічного явища у долі персонажа набуває смислової завершеності в художньому творі, коли синхронізуються всі наявні у тексті чи приписані читачем трансформації подій. Так літературний континуум, фікційний в авторському задумі, переміщується у свідомість читача. Згодом кожен твір набуває символічного значення, проростає додатковими значеннями або їхніми відтінками: «Твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо плани представлених предметів і план образів, включають «місця недокреслення» [7, с. 179]. Власне, чи не найбільшою рецептивною цінністю літературно-художнього твору якраз і є можливості примножування значень, здійснення

індивідуального читацького розуміння, що цілком ґрунтується на окресленому автором континуумі смислу. Відстань між автором та читачем зростає пропорційно до схематизації змісту твору, причому з увиразненням схеми зростає достовірність кожної інтерпретації.

Таким чином, спроба відшукати рецептивні константи у поетиці прози Юстейна Гордера переконає у слушності метафори: «Якщо хтось бачить гори, то, звичайно, перестає їх уявляти, і тому акт уявлювання якогось предмета включає умову його відсутності. Подібне твердження стосується і літературного тексту: ми можемо уявляти тільки те, чого тут немає, написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі...» [6, с. 356]. Письменникові належить виняткове право накреслити траєкторію для руху сюжету, позначити контури рецептивного горизонту, зафіксувати інтенційні координати. Водночас художній дискурс Ю. Гордера переконливо доводить та реалізує право автора заховати таємницю читання так глибоко, як лише йому видається доцільним увести читача в етичний та філософський лабіринт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гордер Ю. Замок в Піренеях / Юстейн Гордер ; пер. з норвезької Наталії Іваничук. – Львів : Літопис, 2009. – 244 с.
2. Гордер Ю. Помаранчева дівчинка / Юстейн Гордер ; пер. з норв. Наталії Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 152 с.
3. Гордер Ю. Світ Софії : Роман про історію філософії / Юстейн Гордер ; пер. з норв. Наталії Іваничук. – Львів : Літопис, 1998. – 575 с.
4. Гордер Ю. У дзеркалі, у загадці / Юстейн Гордер ; пер. з норв. Наталії Іваничук. – Львів : Літопис, 1998. – 157 с.
5. Зубрицька М. Номо legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
6. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Вольф Ізер // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349–368.
7. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
8. Компаньон А. Демон теорії / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
9. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

ЛИДИЯ МАЦЕВКО-БЕКЕРСКАЯ

РЕЦЕПТИВНЫЕ КОНСТАНТЫ ПРОЗЫ ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА

Проблема дифференциации рецептивных констант прозы Юстейна Гордера исследована на материале отдельных романов и повестей. Изучена природа художественного нарратива, определены основные черты рецептивного горизонта, проанализированы интертекстуальные элементы в контексте их влияния на форматирование художественного дискурса. Представлены основные позиции рецепции прозаического произведения, в том числе в призме психологизации изложения и изображения.

Ключевые слова: художественный дискурс, нарратив, рецепция, рецептивный горизонт, рецептивная константа.

LIDIA MATSEVKO-BEKERSKA

THE RECEPTIVE CONSTANTS OF JOSTEIN GAARDER'S PROSE

The problem of differentiation of the receptive constants of prosaic creativity of Jostein Gaarder is studied on the material of the certain novels. It is the nature of literary narrative analyzed, the main signs of the receptive horizon are determined, intertextually elements in the context of their influence on the formatting of artistic discourse are analyzed. There are the basic positions of the reception of prose presented, including in the prism of psychologization of presentation and representation.

Key words: prose discourse, narrative, reception, receptive horizon, receptive constant.

Одержано 28.01.2016 р.

УДК 821.111-3:7.038.6

ТЕТЯНА КУШНІРОВА

(Полтава)

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДОННИ ТАРТТ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЩИГОЛЬ»)

Ключові слова: Донна Тартт, мотив, хронотоп, жанр, стиль, домінанта, літературна традиція.

Донна Тартт – сучасна американська письменниця, з-під пера якої вишло всього кілька творів («Таємна історія» (1992), «Маленький товариш» (2002), «Щиголь» (2013)), які, однак, принесли їй усесвітню популярність. Особливо значущим став її третій роман «Щиголь» («The Goldfinch»), який отримав кілька престижних літературних премій: медаль Ендрю Карнегі за найкращу публіцистичну і художню книгу, видану на території США; літературну премію Малапарте, що видається іноземним письменникам в Італії; Пулітцерівську премію 2014 року. «У цій величезній і начебто незграбній книзі маса природної витонченості, що більше, ніж просто блискуча письменницька техніка. Тартт так послідовно, вміло витягує рими, що кризь її прозу починають проступати вірші» [2]. Американська письменниця назвала свій роман на честь картини «Щиголь», написаної в 1654 році талановитим учнем Рембрандта, художником із Голландії Карелом Фабріціусом. Він вважається засновником делфтської школи живопису. На створення роману обсягом 800 сторінок письменниця витратила понад десять років свого життя.

Доробок авторки підпадає під окреслену літературознавцями добу постмодернізму, яка характеризується глибоким песимізмом, особистісним відчуженням, утратою духовних орієнтирів. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, падіння людства у безодню, де немає шансів на спасіння. Посмодернізм – це «стиль художнього мислення з притаманними йому ри-

сами еkleктики, з тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії» [3, с. 258]. Літературні зразки цього періоду важко підлягають ідентифікації, оскільки є текстами «нового» мистецтва та викликають чимало дискусій серед літературознавців [1; 2; 4; 5; 6]. Ми маємо на меті здійснити ґрунтовний аналіз роману «Шиголь» Донни Тартт: окреслити жанрово-стильові константи і домінанти, основні мотиви, хронотоп, які дозволять говорити про постмодерністські тенденції у цьому тексті.

Роман «Шиголь» Донни Тартт – зразок твору «нового» формату, хоча й ґрунтується на традиціях постмодернізму, однак має певні відмінності. При всій його традиційності дослідники однозначні в тому, що з виходом цього твору в літературу повертається сюжетний роман, який до кінця ХХ століття втратив свої позиції, оскільки для зразків постмодернізму характерна колажність, розмитість меж, різнобічна фокалізація, відсутність єдиної сюжетної лінії. Твір має потужний сюжетний стрижень з яскравим дидактичним обрамленням. «Це в певному сенсі книга про життя після. Коли втрата впливає абсолютно на усе життя та водночас приносить щось нове» [4].

Сюжет роману, на перший погляд, доволі простий: спогади вже дорослого героя, Теодора (Тео) Деккера, який ховається за певних таємничих обставин у готелі Амстердама. Тео хворий, голодний, без документів, не знаючи мови, панічно переглядає шпальти місцевих газет з надією відшукати певну новину. Саме в цьому готелі перед очима героя і читача неспішно проходить усе його життя. Герой згадує себе вже у свідомому віці, в пам'яті зринув Нью-Йорк, багато років тому, коли Тео виповнилося тринадцять. Відлік часу розпочинається з того моменту, коли він зі своєю матю на вимогу директора поспішає до школи, оскільки потрапляє у незначні неприємності, які на той час здавалися герою ледь не катастрофою. Перед зустрічю з директором вони заходять до музею Metropolitan, оскільки мати героя за фахом мистецтвознавець, що зуміла привити любов до мистецтва і своєму синові. Роздивляючись картини, Теодор помічає руду дівчинку, яка прийшла до музею зі своїм дядьком. На хвилину мати Теодора відходить до улюбленої картини нідерландського художника Карела Фабріціуса із зображенням щиглика, прикутого до кілка тонким ланцюжком. У цей час раптово лунає вибух: у музеї здійснюється теракт. Тео дивом залишається майже неушкодженим, але на його очах помирає супутник рудоволосої дівчинки, який перед відходом в інший світ передає йому дорогоцінний перстень зі словами «Блекуелл і Хобарт, зелений дзвінок». Крім того, він просить Тео «врятувати» картину Фабріціуса, винісши її з музею. Хлопчик машинально слухається його. Пізніше читач, як і сам герой, дізнається, що мати Тео загинула в музеї. Саме цей момент і поділяє життя Теодора Деккера на «до» і «після» трагедії. Саме з цього часу й починаються поневір'яння героя, його самоусвідомлення та становлення. Залишившись сам, хлопчик проходить страшну «школу життя»: спочатку він опинився у будинку заможних батьків свого однокласника, потім потрапив у Лас-Вегас, куди його перевіз батько – алкоголік, наркоман і гравець. Там він знайомиться з напівукраїнцем-напівполяком Борисом, переймає від нього безліч шкідливих звичок, які й визначатимуть його подальше життя. Після смерті батька, який загинув за дивних обставин в автомобільній катастрофі, герой тікає до Нью-Йорка й оселяється в антикварній майстерні «Блекуелл і Хобарт», де й починає працювати продавцем. У нього це настільки вправно виходить, що він починає

порушувати закон: видавати за антикварні речі навіть ті предмети, які змайстрував сам власник. Протягом усієї оповіді ставлення до героя не змінюється, він так і залишається особистістю, життя якої зруйнував терористичний акт.

Назва роману акумулює в собі ідею твору. «Щиголь» – це гімн туті за довершеністю, відображення того, що сила мистецтва ніколи не піддається старінню чи забуттю. Вона може супроводжувати людину протягом усього її життя, дарувати у хвилини життєвих перипетій душевний спокій, вітиху та душевну рівновагу. Картина Карела Фабріціуса стає своєрідним символом життя, яке продовжується, незважаючи ні на що. Щиголь у романі стає головним героєм, а головний герой – щиглем, що опинився у неволі, однак продовжує своє безрадісне існування.

Сюжет твору ґрунтується на реальному хронотопі, який характеризується певною умовністю. Просторовий складник подається уточнено: це Нью-Йорк, Лас-Вегас та Амстердам з укрупненими топосами, зокрема досить детально описаний музей Метрополітен, у якому сталася трагедія, авторська увага зупиняється на помешканні головного героя (причому кожне з помешкань, де опинятиметься Тео, буде детально виписане крізь ракурс бачення головного героя). Хоча простір у творі реальний, однак сама реальність є досить умовною, що доводиться детальним аналізом. Наприклад, людина, яка пару днів переховується в номері готелю, ніяк не зможе переказати своє життя за кілька днів, до того ж із такою зоровою і психологічною переконливістю, до найдрібнішої деталі, яка під силу лише професійному письменнику. Однак саме в цьому й криється майстерність авторки, яка змогла з такою переконливістю відтворити «втрачений час», що у читача виникає враження присутності.

На відміну від простору, який ґрунтується на реальних топосах, час у романі умовний та достеменно не визначений: вибуху в музеї Метрополітен ніколи не було, а терористичний акт одинадцятого вересня згадується лише побіжно. Побутові умови в оселі батька в Лас-Вегасі можуть бути відображенням світової економічної кризи 2008 року, а подальше життя героя, у такому випадку, подається з позицій майбутнього. Тобто, часопросторовий складник, що є визначальною ознакою жанру, має реальне підґрунтя та характеризується певною умовністю та прогнозуванням.

Константою роману є потужний інтелектуальний стрижень, що проявляється передовсім у мотиві мистецтва, цінності речі, її душі. Ресторатор Хобі повертає привабливий вигляд і надзвичайну чарівність речам, які мали бути давно утилізовані або відправлені на звалище. Зламани та безнадійно зіпсовані антикварні меблі в його умілих руках перетворюються на шедевр і наче вбирають частинку його душі. Лейтмотивом роману стає наскрізний мотив-мовлення, який інтерпретується героями: «У чому ж сенс гарних речей?» Протягом оповіді авторка доводить, що «їхне призначення – служити провідником якійсь вищій красі» [7, с. 934].

Життя головного героя підпорядковане радості володіння рідкісним скарбом – картиною, написаною великим майстром, який зобразив самотню пташу на жердинці. Для малого Тео картина стає справжнім оберегом у життєвому неспокої і променем сонця у мороці відчаю. Однак картина стає і центром небезпеки, оскільки за її викрадення герой міг опинитися за ґратами. Для героя втратити картину означало втратити себе, тому він

усіяко оберігає картину та навіть зберігає її у визначених для таких зразків мистецтва умовах.

Для роману характерний потужний психологічний струмінь. Авторка навмисне нагнітає обставини, коли смерть руйнує спокійний та непорушний усесвіт. Надії на щасливе життя майже немає, а існування головного героя скеровує гіркота втрати близької людини. Думки про невідворотність кінця здатні обернути повсякденне життя людини у безглузде існування з постійним очікуванням трагічного кінця. Психіка дитини найбільше схильна до деструкції, тому зацікавлення мистецтвом може мати значний психологічний ефект. Мистецтво сприяє духовному зростанню і моральному очищенню людини. Ідея твору полягає у констатації сили зразків мистецтва та їхнього впливу на життя і світовідчуття людини.

За структурою твір наближається до зразків сучасного кінематографічного мистецтва, зокрема серіалу, оскільки історія, переповіdana авторкою, настільки повна, що про кожного з героїв можна зняти окремий епізод. Твір жанрово нагадує «матрьошку»: в ньому упаковано кілька потенціальних романів різних жанрів. Наприклад, перша лінія – історія хлопчика Тео, котрий під час терористичного акту втрачає матір і згодом поневіряється світом. Це трагічний психологічний роман про посттравматичний синдром і одночасно зразок сирітського роману, для якого характерний старий дивак, котрий пригрів самотню дитину.

Для цього типу роману характерний глибокий психологічний стрижень, що передає переживання дитини від втрати матері. Тео залишається наодинці зі своїм нещастям. Ще не дорослий, але вже й не дитина, він болісно переживає трагедію. Щоразу прокидаючись, хлопчик усвідомлює, що вже не буде так, як колись: не чути маминих ласкавих слів, лекцій з історії мистецтв, котрі вона так любила, її розповідей про коней і дитинство на фермі. «Ледве вірилося, що світ рухнув, а когось ще хвилюють ці дурнуваті заняття... ледь вірилося, що світ колись не був мертвим...» – вислів, що промайнув у думках Тео при прочитанні шкільних оголошень, стає наскрізним девізом-мотивом усього життя головного героя. Ніхто не в змозі допомогти дитині, ні шкільні психологи, ні батько з мачухою, ні друзі, лише безмежне почуття кохання до рудої дівчинки та велика сила мистецтва.

Наратор тонко відтворює психологічний стан хлопчика після трагедії. Прикметним стає другий розділ першої частини, коли Тео після вибуху повертається додому, але там не застає матері, яка вже загинула, але дитина про це ще не знала. Детально відтворюється топос дому, батьківського будинку, який постає перед героєм ще «своїм», однак з часом переходить у дуальну позицію «чужий». Час у цьому локусі ретардується, психологічний складник виходить у домінуючу позицію. Герой поринає у спогади, оскільки всі предмети у квартирі несуть почуттєво-пам'ятний штамп матері, у кожному куточку «свого» простору вбачається душа березини. У романі органічно поєднані три ракурси бачення тієї трагічної події: дорослого чоловіка, який згадує трагедію багато років потому, підлітка, який щойно пережив шок, зазирнувши в обличчя смерті, та дитини, яка чекає повернення матері. «Ретардований час для героя майстерно сплітається із вузько локалізованим художнім простором» [5, с. 5]. Художній час ретардується завдяки аудіовізуальному складникові, монологічному мовленню, які градаційно нанижуються та приводять до кульмінації – повідомлення про смерть матері. Нагні-

тання психологічного складника призводить до шокового стану головного героя, абстрагування та відчуження.

Протягом усього твору автор-наратор роздумує про наслідки посттравматичного синдрому, оскільки особиста трагедія передувала цілій низці психологічних зрушень, що відбулися не лише в душі, але й у голові героя. Власне трагедія призводить до асоціальності головного героя, до захоплення шкідливими звичками, які, хоч і ненадовго, але допомагали пережити біль втрати. Герой за боєм не помічав тих людей, котрі хвилювалися за нього та хотіли допомогти. З часом герой розуміє, що багато втратив, заглибившись у безмежність свого горя: «Зараз це я розумію, але тоді мені й на думку не йшло, що я роками не вилазив зі свого кокона горя і самозакопування, і за цією своєю аномією, за ступором, апатією, замкненістю і душевними стражданнями я втратив безліч повсякденних, маленьких, непомітних проявів доброти; і навіть це саме слово, доброта, нагадувало вихід із коми, від гудіння датчиків – у лікарняну дійсність голосів і людей» [7, с. 575]. Психологічний складник, домінуючий на початку роману, є визначальним протягом усього твору, оскільки авторка за допомогою різноманітних психологічних прийомів відтворює стан героя у різні періоди життя.

Інша сюжетна лінія, яка могла б стати повноцінним романом, – це історія заможної інтелігентної родини Барбурів, яка з плином часу занепадає та вимирає. Батько, голова родини, страждає нападами божевілля та має суворий норов, що призводить до трагедії на яхті, коли гине їхній молодший син Енді, друг Теодора, що був опорою хлопцеві відразу після трагедії. Мати, завжди стримана та сувора жінка, у фіналі настільки прив'язалася до головного героя, що вважала його за сина та мріяла бачити своїм зятем. А старший син, багатий і розбещений на початку оповіді, у фіналі постає «побитим життям» та намагається потоваришувати з уже дорослим успішним Тео.

Окремою сюжетною лінією є історія Бориса, безпритульного сина чи то українського, чи то польського емігранта, з яким Теодор Деккер знайомиться в Лас-Вегасі. Герой говорить кількома мовами і стає на певному етапі життя другом для хлопчика. Він, наче казковий помічник, завжди приходиться на допомогу головному героєві. Це типовий пікаро, герой шахрайського роману, що в усьому шукає вигоду і не замислюється про наслідки. Саме він стає поводитирем героя у наркотичному періоді його життя в Лас-Вегасі. Саме він, як виявляється у фіналі роману, викрадає картину Фабріціуса та «піднімається» з її допомогою. Саме він допомагає повернути її, але вже не героєві, а державі, що дозволило уникнути покарання.

Ще однією сюжетною лінією, що змогла б перерости у повноцінний сюжет, є історія про торгівлю антикварними меблями вже дорослого Тео. Наратор детально відтворює способи реставрації різних порід дерев, подає методи визначення, а також збуту підробок. Детективний складник, безперечно, стає домінуючим у цьому творі, однак він поступається місцем іншим складникам, таким же значущим, як і провідний.

Для роману характерна інтертекстуальність, авторка часто звертається до Ч. Діккенса, Ф. Достоевського і Дж. Ролінга, а сам головний герой неодноразово порівнюється із Гаррі Поттером, з яким у нього багато спільного. Тео – «хлопчик, що вижив» під час вибуху в музеї, однак його мати загинула, хоча мала бути далеко від епіцентру трагедії. Казкові мотиви чудесного спасіння

є константними для роману: герой урятувався під час вибуху, не збожеволів від горя, не втратив себе у похмільному Лас-Вегасі, не «опустився на дно», не загинув у розбірках між різними кримінальними кланами, не сів у в'язницю за викрадення картини. На шляху героя зустрічаються чарівні помічники, які допомагають йому подолати складні моменти життя. На початку оповіді старий Велті, помираючи на руках хлопчика, дає йому дорогоцінний перстень наче для того, щоб Тео і його друг Хобі зустрілися і врятували один одного від самотності та від розорення. Одночасно Велті посмертно, руками розгубленого Тео, краде із музею шедевр, копія якого в дитинстві була окрасою його заможного будинку в Каїрі. «Щиголь» передається ніби оберіг від іменитого антиквара осиротілому хлопчику, щоб урятувати останнього від життєвих незгод. Саме завернута в стару наволочку картина, викрадення якої загрожує тюремним ув'язненням, стає й оберегом, і прокляттям, що скеровує долю персонажа. Автор протягом усього роману доводить, що саме мистецтво є основним фактором сублімації особистості, яке може вивести з пограничного стану та дарувати надію. У романі утверджується думка про те, що справжнє мистецтво особливо цінне, оскільки майстер у них вкладає свої емоції, душу. Антитетичною є тема сучасного мистецтва, що ґрунтується на певних процесах, техніках. На глибоке переконання авторки, сучасне мистецтво переважно створюється швидко, на замовлення, часто без емоцій, тому не становить ніякої цінності. Водночас одним із головних образів роману є образ майстра, вчителя, Хобі, який так відновлював антикварні речі, що навіть досвідчені фахівці не помічали різниці.

Константним мотивом у романі є мотив любові до речі, що стає синонімом спокою й антонімом життя, яка залишається після смерті людини. Автор-наратор наголошує на тому, що все тлінне, все проходить. Значущими є роздуми ще живої матері героя про натюрморти: «...найдрібніші речі щось означають. Коли бачиш мух і комах у натюрмортах, зів'ялу пелюстку, чорну цятку на яблуці – це значить, що художник передає тобі таємне послання. Він говорить тобі, що життя триває недовго, що все – тимчасове. Смерть при житті. Тому-то їх називають *natures mortes*» [7, с. 32]. Цікавими видаються роздуми матері щодо побачених картин, що вносить у роман потужний інтелектуальний складник. Кожна деталь, навіть найдрібніша, щось та й означає, це таємне послання автора своїм нащадкам. І досвідчений мистецтвознавець намагається донести красу застиглої деталі до свого сина. Не випадковою є зустріч у музеї з рудою дівчинкою, таким собі променем життя у царстві застиглих речей: «У цієї (дівчинки Піппи. – Т. К.) було яскраворуде волосся і стрімкі рухи, обличчя її було різким, пустотливим, дивним і очі дивовижного кольору – золоті, медово-коричневі. І незважаючи на те, що вона була худорлявою – суцільні лікті – і майже простачкою на вигляд, було в ній щось таке, від чого в животі у мене все похолело. ... В руках у неї був потертий футляр для флейти, який вона то підкидала, то перекачувала з одного боку на інший» [7, с. 35]. Образ пустотливої дитини є антитетичним не лише до змісту картин, а й до мистецтва як такого, оскільки не лише мистецтво, але й кохання стає чистилищем для головного героя. «Вона осяювала все золотим світлом, вона була лінзою, що укрупнює красу, так, наче весь світ змінювався на краще поряд з нею, з нею однією» [7, с. 565]. Протягом усього твору головний герой проносить кохання до рудоволосої дівчинки, потім дівчини і жінки, однак воно не стає взаємним. Піппа після трагедії

на підсвідомому рівні прив'язується до Тео і вважає його близьким другом. Трагедія наклала свій відбиток на життя дівчинки: вона довго перебувала між життям і смертю, довго жила у тітки, хоча рідним уважала Хобарда, до фіналу роману залишалася скаліченим трагедією дівчам. Перед поїздкою в Амстердам Теодор зізнається дівчині в коханні, залишивши їй на згадку по собі дорогу прикрасу і листа. Піппа в листі до нього відповідає відмовою, хоча і стверджує, що по-своєму його кохає, однак, на її думку, дві «знищених» трагедією людини не можуть жити разом, оскільки це буде постійною згадкою про лихо.

У романі утверджується думка про те, що життя несе в собі смерть, а думка про смерть передбачає нескінченність життя. Завмерла картина стає метафорою цієї нескінченності. Вона зупиняє мить, парадоксальним чином дозволяючи життю продовжуватися, переживає майстра і зберігає його душевні якості. Лейтмотивом роману стає цитата: «У розпал нашого вмирання, коли ми прокльовуємося з ґрунту і в цьому ж ґрунті безславно зникаємо, яка це шана, який тріумф – любити те, над чим Смерть не владна. Не лише катастрофи і забуття слідували за цією картиною крізь століття – а й любов» [7, с. 953]. Ліричні відступи часом містять авторські роздуми щодо болючих питань буття, основними з яких залишаються мотиви життя і смерті: «Мені необхідно сказати, що життя – яким би воно не було – коротке. Що доля жорстока, однак, можливо, й не сліпа. Що Природа (тобто – Смерть) завжди перемагає, але це не значить, що необхідно схилитися і плазувати перед нею. І якщо нам тут не завжди весело, необхідно зануритися глибше, відшукати брід, перепливти цю стічну канаву, з розплющеними очима, з відкритим серцем» [7, с. 952]. Книга перенасичена ліричними відступами, однак це цілком логічно, оскільки домінантним мотивом стає мотив виживання у надскладних обставинах. Мотиви життя і смерті стають дуальними у творі, оскільки вони настільки близькі та так часто переплітаються, що часом межа між ними розмивається. Доросла людина тяжко переживає трагедію, а дитина особливо вразлива у цій ситуації.

Домінантним мотивом у романі стає мотив смерті, причому смерті банальної та безглуздої. У розквіті сил помирає мати героя, в автомобільній катастрофі гине батько, безглуздо тоне однокласник-вундеркінд, з яким Тео перестав спілкуватися після переїзду до батька, помирає старий собака, що був улюбленцем скаліченої вибухом дівчинки. «Всюди – безглузда журба істот, котрі пробираються крізь життя» [7, с. 179], – цей вислів, що належить головному героєві, стає наскрізним мотивом-мовленням усього роману. Викрадена картина стає у цій ситуації єдиною константою в житті, деталлю, що пов'язує Тео з реальністю: «Вона була для мене опорою і виправданням, підтримкою і суттю» [7, с. 668].

Трагедія в житті героя зміщує його життєві орієнтири: родинні стосунки заміщуються химерною метафізикою: для героя нормальним станом є відхід у небуття за допомогою наркотичних засобів. Причому в його соціальному середовищі такий спосіб існування вважається нормою (наприклад, безліч дітей у школі Лас-Вегаса вживають наркотичні препарати). Герой, хоча й не може зупинитися, однак розуміє шкоду такого способу життя, тому не випадково він тікає назад до Нью-Йорка, до свого знайомого, реставратора меблів Хобі, у якого після довгих поневірянь знаходить прихисток. Примітно, що після загибелі батька Тео не може залишити з мачухою її собаку і, як

йому не важко подолати з твариною довгий шлях, бере її із собою. Цей факт актуалізує мотив душі, яка, безперечно, не зачерствіла у головного героя, а навпаки, починає відроджуватися.

У романі досить потужно звучить мотив Учителя, саме Хобі стає уособленням творця, батька, чарівника та рятівника. Про свою майстерню героїнь говорить як про «шпиталь», речі, що мали вже не одного господаря, для нього живі та мають душу. У Хобарда в одного з небагатьох у романі є душа, саме він, як ніхто, розуміє горе Теодора, саме він наперекір суспільній думці прихистив сироту. Хобі стає для героя батьком і вчителем. Тео вбачає міфічні риси у своєму рятівникові: він у своєму маленькому «кабінеті» під сходами, наче Гефест, дарує друге життя зіпсованим речам, у яких, на глибоке переконання наратора, є душа. Будинок Хобі стає прихистком для героя, він уважає його своєю домівкою: «Майже сам того не помічаючи, я міг іноді вислизнути прямо в 1850-ті, де цокає годинник і скриплять мостини, де на кухні стоять мідні каструлі та кошики з бруквою і цибулею, де полум'я свічки хилить уліво від протягу з прочинених вікон, а завіси на високих вікнах у вітальні тремтять і розвіваються, ніби подоли бальних суконь» [7, с. 209]. Учитель повертає душу не лише зіпсованим речам, але й головному героєві. Він живе так, наче час для нього нічого не значить, а рух не завжди приводить до смерті. Мотив друга-вчителя є константним для твору, з'явившись на початку, до середини книги зникає, щоб потім у фіналі роману вийти на домінуючу позицію.

Таким чином, роман «Щиголь» Донни Тартт – яскраво виражений зразок літератури постмодернізму, який, однак, має певні особливості. Героїня – самотня особистість, що потерпає від посттравматичного синдрому та замкнулася в собі. Композиція роману має кільцеву структуру з ретроспективною основою, оскільки події початку і фіналу відбуваються в одному топісі. Твір характеризується сюжетністю, зокрема лінія головного героя є прямолінійною, хронікальною та репрезентується у домінуючій позиції. Сюжетний складник наповнений психологічними моментами, причому нарративний складник часто зміщується: події подаються то крізь ракурс бачення автора, то крізь фокус героя. Хронотоп має реальне підґрунтя, однак характеризується певною умовністю та прогнозуванням. У романі вбачається система мотивів: психологічні мотиви (сирітства, відчуження, заміщення тощо), інтелектуальні мотиви (мистецтва, майстра, душі та ін.), екзистенційні («свій – чужий», «живий – мертвий» тощо), що часом переплітаються та поєднуються. Роману характерна інтертекстуальність, авторка часто звертається до Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського і Дж. Ролінг, а сам головний герой неодноразово порівнюється із Гаррі Поттером. Роману притаманна міжжанрова дифузія, коли літературний твір зближується з іншими видами мистецтва, зокрема з кінематографічним. У романі вбачаються риси телевізійного серіалу, де історія становлення особистості подається багатогранно й укрупнено.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабицкая В. «Щегол» Донны Тартт: время ничего не значит / В. Бабицкая // Щегол / Донна Тартт ; пер. с англ. А. Завозовой. – М. : АСТ: Corpus, 2014. – 832 с.
2. Зельвенский С. «Щегол» Донны Тартт [Электронный ресурс] / С.Зельвенский. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/the-goldfinch-donny-tartt/>.

3. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. – К. : Академія, 2010. – 496 с.
4. Кисіль К. 11 вражень від «Щигля» Донни Тартт [Електронний ресурс] / Ксенія Кисіль. – Режим доступу : <https://ksenyak.wordpress.com/2015/08/05/books-donna-tartt-goldfinch/>
5. Козій О. Б. Роль художньої деталі у романі Тартт Д. «Щиголь» / О. Б. Козій // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. – 2015. – № 8 (11). – С. 76–88.
6. Кучерская М. «Щегол» Донны Тартт / Майя Кучерская // PSYCHOLOGIES. – 2015. – № 1. – С. 30.
7. Тартт Д. Щегол [Електронний ресурс] / Донна Тартт ; пер. с англ. А. Завозовой. – Режим доступа : <https://www.litres.ru/donna-tartt-2/schegol-2/>

ТАТЬЯНА КУШНИРОВА

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОННЫ ТАРТТ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЩЕГОЛ»)**

В статье рассматриваются постмодернистские тенденции в романе «Щегол» современной американской писательницы Донны Тартт. Целью статьи стал всесторонний анализ произведения: прослеживается жанровое содержание, анализируются жанровые и стилевые доминанты, основные мотивы. Особая роль отводится хронотопам, рассматривается их взаимосвязь и иерархия. Детальный анализ произведения свидетельствует, что роман «Щегол» Донны Тартт обладает ярко выраженным постмодернистским характером, у которого имеются свои особенности. Герой – одинокая личность, которая страдает от посттравматического синдрома. Композиция имеет кольцевую структуру с ретроспективной основой, события начала и финала романа происходят в одном топосе. Произведение имеет прямолинейный хроникальный сюжет, где психологические мотивы находятся в доминантной позиции. Нарративная составляющая характеризуется изменчивостью: события освещаются то с позиций автора, то героя. Хронотоп произведения имеет реалистическую основу, однако характеризуется условностью и прогнозированием. В романе выделяется комплекс мотивов: психологические (сиротства, отчуждения, замещения), интеллектуальные (искусства, мастерства, души), экзистенциальные («свой – чужой», «живой – мертвый») и др. Для романа характерен интертекст, межжанровая диффузия, интермедийность. Выделяются особенности индивидуального стиля писателя, а также связь с литературной традицией.

Ключевые слова: *Донна Тартт, мотив, хронотоп, жанр, стиль, доминанта, литературная традиция.*

TATIANA KUSHNIROVA

**POSTMODERN TRENDS IN PROSE DONNA TARTT (BASED ON THE BOOK
«THE GOLDFINCH»)**

The article deals with trends in postmodern novel «The Goldfinch» contemporary American writer Donna Tartt. The purpose of the article was a detail analysis: genre content, genre and style dominants, the main motives. The article gives a detailed analysis of chronotope, it is considered their relationship and hierarchy. The main idea of the article indicates that the Donna's Tartt novel «The Goldfinch» has the features of postmodernism, which have their own characteristics. The hero - a lonely person and suffers from PTSD. The novels composition has a ring structure with a retrospective basis, the events of the novel and the final taking place in a topos. The novel has a straightforward newsreel story where psychological motives are in a dominant position. Narrative component has a volatile nature. Chronotope has a real basis, characterized by conventionality and prognosis. In the novel analyzed a complex of motives: psychological (abandonment, alienation, substitution), intellectual (art, skill, soul), existential motifs («my – foreign», «living – dead»). The article is of great help to analyzes of the individual style of the writer, the relationship with the literary tradition.

Key words: *Donna Tartt, motive, chronotope, genre, style, the dominant, a literary tradition.*

Одержано 2.02.2016 р.

УДК 821.161.2/82-32

СВІТЛАНА ЛЕНСЬКА

(Полтава)

ОБРАЗИ КИТАЙЦІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛОФОРМАТНОМУ ДИСКУРСІ 1920-Х РР.

Ключові слова: мала проза, оповідання, поетика, неореалізм, «розстріляне відродження».

Науково-аналітична рецепція української літератури доби «червоного ренесансу» внаслідок ідеологічних чинників була відчутно спотворена в радянський період, тому перед сучасним дослідником постає завдання цілісного і неупередженого осмислення специфіки вітчизняного літературного процесу, зокрема заповнення чималих лакун, повернення в історико-культурологічний контекст багатьох імен і творів, що супроводжується подеколи цікавими несподіванками. Наприклад, огляд періодичних видань 1920-х років, як-от «Всесвіт», «Червоний шлях», «Плуг», «Плужанин», «Мистецтво», «Життя й революція», «Гарт», «ВАПЛІТЕ», «Глобус», альманахів «Квартали», «ВАПЛІТЕ» та інших, виявив, що тематика вітчизняного художнього дискурсу не обмежувалася лише зображенням суспільних і морально-психологічних проблем українців, що, безперечно, було ідейно-художньою домінантою літературного процесу того періоду, але частково мало місце художнє моделювання життя різних національних меншин і навіть проблеми існування екзотичних етнічних груп.

Так, наприклад, у романтичному оповіданні В. Воруського «Каюм» (1925) ідеться про кохання дочки багатія Тугай-бея до хороброго басмача Каюма, його перехід на бік червоних і героїчну загибель. Оповідання О. Копиленка «Саїд-алі, онук Ахунбая-огли» (1926), «Тисяча і одна ніч» (1925) і «Шайтан гарба, шайтан бур гут» (1925), а також Г. Шкурупія «Гарун-Аль-Рашид» (1927) присвячені зображенню побуту народів Середньої Азії. Романтичне кохання красуні Віози до молодого цигана Кости становить сюжет оповідання О. Копиленка «На землі» (1926). Осібне місце у цьому тематичному дискурсі посідають «Монгольські оповідання» (1930) Г. Шкурупія, «Смерть Асура» М. Ірчана та ін.

Але дивовижним і несподіваним для дослідника було виявлення досить широкого функціонування образів китайців в українській малій прозі революційної доби. Зокрема вони виступають головними героями в оповіданнях М. Ірчана «Лі-Юн-Шанк і Лі Юнк-По» (1919), П. Іванова «Лі-Пен-Чан» (1925) [4], Г. Шкурупія «Переможець дракона» (1925) [13], зустрічаються у новелі Г. Косинки «Голова ході» (1923) [8]. Відтак метою нашої розвідки є зсування тематичних та художніх особливостей цих творів.

Закономірно виникає питання, чим зумовлена поява образів жителів Піднебесної в українському малоформатному дискурсі? Відповідь можемо знайти у дослідженнях учених-істориків. Власне, лише у 1957 році з'явилася стаття О. Ярошенка «Доля китайських червоногвардійців у боротьбі за вла-

ду Рад на Україні в 1917–1920 рр.» [14], де вперше була поставлена ця наукова проблема. Після цього впродовж кількох десятиліть тема участі китайців у національно-визвольних змаганнях на теренах України вітчизняною історіографією не висвітлювалася. Лише 2007 року вийшла монографія М. Карпенка «“Китайський легіон”. Участь китайців у революційних подіях на території України (1917–1921 рр.)», ним була захищена кандидатська дисертація й опублікований посібник [6; 7], а також з’явилася стаття О. Ларіна «Червоноармійці з Піднебесної» (2000) [9].

У ґрунтовному дослідженні Миколи Карпенка висвітлені соціально-політичні причини появи інонаціональних представників на теренах України: на межі ХІХ–ХХ ст. голод і безробіття призвели до масової міграції китайців до Російської імперії – дозволи на трудову діяльність як тимчасова робоча сила отримали, за різними оцінками, від 200 до 300 тисяч осіб [7, с. 117]. Під час Лютневої революції 1917 року становище китайців-мігрантів різко погіршилося внаслідок економічної кризи. Відсутність державної підтримки, а також фінансова безвихідь змусили тисячі робітників повірити у більшовицьку пропаганду, підкріплену обіцянками революційних змін не лише на теренах Російської імперії, але і в далекому Китаї. Це призвело до того, що майже у кожному полку чи дивізії з’явилися «ході», як їх називали українці. Як слушно стверджує М. Карпенко, жителі Піднебесної впродовж періоду національно-визвольних змагань виявили себе як сумлінні, чесні, дисципліновані, сміливі й невибагливі у побуті вояки. Тому під час німецької окупації України 1918 року більшість із них перейшла в підпілля, а потім знову взяла активну участь у відкритому збройному протистоянні різних політичних сил [6; 7].

Спираючись на раніше не відомі архівні джерела, М. Карпенко наводить статистичні дані: у складі численних військових формувань у період 1917–1921 рр. перебувала понад 21 тисяча китайців [7, с. 120]. Вони переважно воювали на боці більшовиків і сприяли встановленню їхньої влади. Після закінчення національно-визвольних змагань китайці-червоногвардійці та члени їхніх родин отримали низку привілеїв – їх працевлаштували в органи державної влади, забезпечували житлом, надавали пільги у сфері освіти, охорони здоров’я і соціального захисту, дозволяли займатися ремісництвом і дрібною торгівлею. Проте з 1935 року емігранти з Піднебесної частково потрапили в жорна репресій, хоча значно меншою мірою, ніж інші національні спільноти.

Отже, читаючи оповідання Г. Косинки «Голова ході» (1923), ми розуміємо, що йдеться про загиблого в роки «горожанських воєн» (М. Хвильовий) китайця, череп якого знайшли на своєму полі батько із сином Орлюки: «– Оце ж тая Зелена могила, що кров’ю китайців куріла...» [8, с. 67]. Молодий Павло відмітив, що нова влада утверджувалась із допомогою іновірців: «– Китайці – вірні служаки...» [8, с. 67]. Сумніви сина щодо знайденого черепа Василь розвінчує просто: «– Наших тут не били. Хіба не видно? Це голова ході... Тут були тільки вони» [8, с. 68].

Розмова Орлюків, навіяна моторошною знахідкою, торкається болючого питання наслідків кривавих національно-визвольних змагань. Соціально-політичний критицизм автора виражається у «рвучких, як вітер» словах Василя: «... ореш, а красних днів не бачиш; була царина – робили, прийшов

Совет – робимо, а пани як пливли шовками в городах, і по цей день пливуть!» [8, с. 65]. Думки вголос старого Василя засвідчують опозиційність до нової влади, яка не виконала своїх обіцянок: «– Робочі? Вони також тягнуть лямку, як і ми... Хіба не приносили на села останні штани на минжу?.. А хто винен, хто?! Отак і виходить: і власть наша, і порядки нові, а все по-старому, збулися великих панів, чорт наплодив дрібних, і п'ють як п'явки!» [8, с. 66].

Спогади Павла про криваві бої, що точилися на панських десятинах княгині Браницької, які тепер обробляють Орлюки, змальовують мужність невідомого «ході», про якого мати говорила як про найрозумнішого «серед усіх комуністів» [8, с. 69]. Його героїчна смерть викликала подив і повагу серед повстанців: «...патрон есть – свобод есть! Мой умерай за свобод» [8, с. 69]. Спогади Павла про розправу над полоненим китайцем, свідком якої він випадково виявився, завершуються роздумами батька вголос: «– Справді, чого він прийшов умирати до нас у степи?» [8, с. 70]. Мужність «ході» викликає у старого Орлюка подив і повагу, він хотів поховати череп за звичаєм, але Павло з презирством розбив його. Завершуючи таким чином оповідання, Г. Косинка через підтекст демонструє марність самопожертви китайця, який був вірний присязі й гідно прийняв смерть «за свобод». Але омріяна воля й обіцяне новою владою щасливе життя так і не настало.

Голод і безробіття пригнали в далеку Україну і героїв оповідання М. Ірчана «Лі Юнк-Шан і Лі Юнк-По» (1919). Поневіряння двох братів на чужині надовго розлучили їх. Зустріч судилася у добу «великої забастовки», як називав революцію молодший Лі Юнк-Шан. Письменник зображує свого героя неосвіченим і забитим хлопцем, який одначе прагне, щоб бідний люд жив краще. В одному з боїв Лі був полонений і зустрівся зі старшим братом Лі Юнк-По: «– А за віщо ж ти борешся? – питав брата глузливо високий парубок у довгохвостій шавці.

– Я? За родной Україна, – відповів Лі Юнк-По.

Юрба залилась розкотистим реготом» [5, с. 27].

М. Ірчан, подібно до десятків інших митців пореволюційного десятиліття, загострює конфлікт, зводячи лицем до лиця рідних по крові людей, які внаслідок ідейних протиріч стали ворогами. В кульмінаційній сцені, коли два брати-китайці упізнали один одного, письменник майстерно розкриває психологію своїх героїв: «Молодший, Лі Юнк-Шан, дрижав з ненависті, злості і сорому за брата. Він швидко заторохкотів на своїй мові і тільки четверо слів по-російському: “Петлюра деньгі – большевик резать”. На ці слова Лі Юнк-По насильно усміхнувся, щось сказав, підійшов до брата і несміливо простягнув йому руку. Та тут сталося щось нечуване. Лі-Юнк-Шан миттю, як дикий кіт, кинувся на Лі-Юнк-По, зручно вдарив ногою по його ногах, звалив на землю і впився зубами в горлянку брата. Той захрипів, загарчав, забив ногами і з усієї сили потяг Лі-Юнк-Шана за вухо. Щось хруснуло... <...> Лі-Юнк-По звивався по землі, бив руками й ногами, як недорізаний півень крилами. А з перегриженої горлянки струмочком дзюрчала кров» [5, с. 28].

На ранок старший брат сконав, а Лі-Юнк-Шан був засуджений до страти. Ідучи на смерть, він згадував виснажених працею і голодом батьків та думав лише про те, «чи і в Китаї така велика забастовка, як тут?» [5, с. 29]. Отже, у цьому ранньому творі про участь китайців у національно-визвольних змаганнях в Україні М. Ірчан, демонструючи ідейну підтримку більшо-

виків, намагається художньо з'ясувати причини їхньої появи в далекій Україні і запеклість боротьби, в яку вони включилися, адже більшовики всіляко переконували жителів Піднебесної, що допоможуть їм здійснити таку ж революцію.

Особливе місце у літературно-художньому дискурсі української пореволюційної доби посідає творчість Олеся Досвітнього (спр. прізви. Олександр Скрипаль-Мищенко) (1891–1934). Життєва дорога письменника і громадського діяча була сповнена таких карколомних пригод і несподіваних поворотів, що могла би стати сюжетом для пригодницького фільму: виходець із багатодітної родини дрібного крамаря із Вовчанська на Харківщині, він за два роки закінчив чотирикласну школу і почав працювати писарем у земській управі [10, с. 6]. Прагнення до науки спонукало здібного і наполегливого хлопця до самоосвіти. Екстерном склавши іспити, він став студентом фізико-математичного факультету Петербурзького університету.

Глибоке обурення до визиску і несправедливості привело юнака до політичної активності. За участь у революційних гуртках і поширення забороненої літератури Олександр Скрипаль-Мищенко був виключений з університету і повернувся додому на Харківщину, працював на цукроварні.

Він брав участь у Першій світовій війні, був засуджений військово-польовим судом до розстрілу, але дивом unikнув страти. Загроза політичних переслідувань змусила юнака емігрувати за кордон: з України він перебирається через Киргизію в Китай, а потім мандрує до Америки. Враження від пережитого лягли в основу повісті «Алай». Далі – революційна діяльність, сповнене неймовірних пригод і небезпек життя (перебування в Киргизії, Китаї, США, Польщі, нелегальна пропагандистська діяльність, обмін резидентами між НКВС і польською дефензивою) живило творчу уяву письменника численними сюжетами. Багато разів він опинявся на межі життя і смерті, потрапляв у застінки контррозвідки і в залізничну катастрофу, але завжди дивом уникав загибелі.

Дебютними стали написані у 1920 році оповідання «Розкаяння» і «Чия віра краща?» (інша назва – «Місіонери») (1920) [1]. Перебуваючи в гушці громадського і мистецького життя, О. Досвітній створив низку оповідань «Тюнгуй» (перша назва «Чгунгожень») (1924) та повістей («Алай» (1924), «Гюлле» (1926)), романів «Американці» (1925), «Хто» (1927), «Нас було троє» (1929), «Кварцит» (1932). Його твори здобули популярність серед читачів, перекладалися іншими мовами, були високо оцінені критикою – про нього писали О. Білецький, М. Доленго, В. Дорошкевич, В. Коряк, Г. Майфет, Ф. Якубовський та ін. Схвальні відгуки про митця належать М. Хвильовому, Я. Савченку. У 1930–1931 рр. побачив світ п'ятитомник творів О. Досвітнього. Активна діяльність митця у «Гарті», а потім у ВАПЛІТЕ і ВУСПП була обірвана арештом, коротким слідством і розстрілом 3 березня 1934 року. Перегляд справи і реабілітація письменника стали можливими лише в 1955 р.

Наукове осмислення творчості письменника актуалізувалося після 1991 року: його літературний портрет створив Вал. Шевчук [11], романістика привернула увагу М. Васьківа, Г. Степанової, О. Філатової, окремі статті й передмови до видань творів належать Ю. Смоличу, Л. Новиченку, О. Кимлику, В. Костюченкові та ін.

Публіцистичний початок, притаманний художньому мисленню письменника, уважне око професійного журналіста вповні реалізувалися у збірці «Нотатки мандрівника» (1927). Власне споглядання життя і побуту народів Сибіру і Далекого Сходу детермінувало появу творів «Місіонери», циклу «Чжунгожень» (1922), що включав сім творів, де змальоване життя китайців. За життя автора збірка перевидавалася аж чотири рази, була перекладена і видана російською, що значно розширило читацьку аудиторію.

Психологічне оповідання «Місіонери» (1920) із традиційною в реалістичній традиції темою соціальної нерівності (бідняк Фі Туан покохав вихованку християнської місії Гумо Дзі, яку продають за значну суму негідникові Шіу Фангу) доповнюється національними і релігійними мотивами. У своїх творах О. Досвітній нерідко торкається питань віри. От і в «Місіонерах» він протиставляє традиційні релігійні уявлення китайців і нову віру. Так, наприклад, «Будда вимагає від людини повної покори, відмови від свого “я”» [3, с. 404]. Конфуціанство поступово витісняє стару віру: «Взагалі все панство лізе в конфуціани. А чому не лізти? Менше клопоту, не треба ходити до пагоди, витратити гроші: поставив собі дошку в хаті та й молись, коли хочеш... А не захочеш – ніхто й знати не буде...» [3, с. 404].

Розчарування Фі Туана в можливості досягнення соціальної і майнової справедливості («Чим багатші люди, тим безбожніші» [3, с. 405]) привертає його увагу до нової віри – християнської. Він щиро вірить, що «християни – то дійсно добрі люди» [3, с. 405]. Автор іронічно кепкує з наївності юнака, зазначаючи, що за показною безкорисливістю насправді криється хитрий розрахунок і прагнення до наживи – довірливий Фі Туан не шкодує, що батькові півморга поля перейшли за борги у «місію». Тяжко працюючи, він зміг надлюдськими зусиллями накопичити тридцять юанів. Ці гроші юнак приніс ігумені Жанні для того, щоб викупити кохану Гумо Дзі. Але місіонерки, які виснажували тяжкою працею нещасних дівчаток-сиріт, примножували свої статки, торгуючи людьми. Мати Жанна обурилася пропозиції Фі Туана, оскільки злочинець Шіу Фанг пообіцяв за дівчину двісті юанів. Утеча молодих людей завершилася їхнім поверненням і жорстокою розправою: «Гумо Дзу забрав на гарбу, що чекала біля мандаринового дому, Шіу Фанг, Ма Дзу повів до місіону поліцай, а Фі Туан, із зігнутою від кривавої рани спиною, з навіки пораненою душею й розбитим серцем, поплентався до свого хлівця...» [3, с. 418]. У фіналі твору Фі переконується що «... нема ніякої віри кращої» [3, с. 418].

Повість у новелах «Чжунгожень» (1922), за авторським самоозначенням, репрезентує «лише крапки з життя бідаків Китаю...» [10, с. 16]. У семи новелах-нарисах циклу письменник виразно й колоритно зображує соціальні контрасти краю дивовижної країни. Описуючи в першому нарисі «Його край» географію Китаю, О. Досвітній розгортає виразну картину великих пустель і маленьких родючих ділянок землі, а також із великою повагою описує нелюдські зусилля, які докладають бідняки-китайці до того, аби вижити.

Назва твору вказує на головного героя: «чжунгожень» означає «китаєць». Доля Ло Цзіфана описана у реалістичній традиції – рання смерть батька, загроза голодної смерті матері і двох сестер змушували юнака тяжко працювати, хапатися за найважчу роботу. Але всюди панує визиск і неспра-

ведливість. Багатії безкінечно вигадували нові й нові знущання над хлопцем: неграмотному Цзі підсунули документ, який начебто зобов'язував його відслужити стражником у мандарина два місяці. Коли юнак прийшов за розрахунком, виявилось, що документ, який замість нього підписав купець, був складений на два роки. Втеча від мандарина завершилася затриманням і розправою над Цзі.

Наступні новели послідовно зображують процес формування ватажка-месника і розгортання народного повстання: до Цзі щодня приєднуються нові і нові прихильники, про юнака складають легенди і ширяться чутки. Він звільняв катованих, грабував багатіїв і роздавав гроші бідним. Етапним у розгортанні народного повстання під проводом народного ватажка стало його перебування на будівництві залізниці, описаній у розділі «У егоженей» (тобто росіян). Письменник реалістично і достовірно змальовує картини тяжкої праці тисяч робітників-китайців, яких пригнали на залізницю нужда і голод. Але власники будівництва не платили людям заробленого, натомість описано кілька жорстоких розправ козаків над беззахисними китайцями.

О. Досвітній не лише спирається на власні спостереження, отримані під час його тривалого перебування в Китаї, але й публіцистично загострено прагне розкрити ідейне зростання повстанців – їхню політичну свідомість, друк листівок, озброєні напади на високопоставлених посадовців тощо. Ідейні переконання автора виявляються у вираженні симпатій до китайців, які героїчно борються за права простих людей. Творячи художнє полотно, письменник однак не погіршив проти історичної правди: він описує створення партії «гоміндан», що відбулося у 1912 році, участь Китаю у Першій світовій війні, а в останній частині повісті «1917 рік» зображує героїчну боротьбу «чжунгоженів» на боці більшовиків. Китайці мріяли також розгорнути революцію в своїй країні, як і в сусідів: «І всюди на величезному обширі колишньої імперії, де кипіла запекла боротьба: у фронтових лавах, партизанських загонах <...>, на барикадах проти гнобителів – скрізь, на боці червоних, разом з трудящими росіянами, українцями, татарами, грузинами були Цзі, Лічани, Цзюя. Вони віддавали життя за трудящих, за робітничо-селянську владу. Як леви, кидались вони в бій, бо знали й були певні, що трудящі в свій час допоможуть і їхнім братам-бідакам скинути ярмо гніту...» [3, с. 476–477]. О. Досвітній у момент створення своєї повісті в новелах не знав, що його віра у «червону» революцію розіб'ється об мур розчарування, а сам письменник загине в жорнах сталінських репресій.

Китайську тему продовжує і триптих «Він і вони» (1924), який складається з розділів «Хлопцем», «Юнаком» і «В революції». Автор акцентує на двох ментальних рисах китайців – неймовірному працелюбстві й терпінні. До оповідання тематично долучається нарис «Там, де живе тунгуй» (1925) [2].

Здатність китайців до самопожертви відображена в оповіданні Г. Шкурупія «Переможець дракона» (1925). Головний герой, «маленький китаєць» Ліу-Чі трудиться на залізниці – як і десятки інших співвітчизників, він вантажить вугілля, працює кочегаром на паровозі. Щире захоплення Ліу-Чі мужнім і суворим машиністом Хорном виражається в його наївній мрії: «Ліу-Чі знає, що приємніше бути “капітеном” – машиністом, господарем велетен-

ської залізної істоти паровозу, переможцем дракона, ніж звичайним угольщиком, з якого так легко глузувати цій страшній почварі» [12, с. 289].

Щирий і наївний маленький китаєць у хвилину смертельної небезпеки здійснив подвиг – коли в паровозі тріснули старі труби й окріп з парою вдарили у кабіну, «Ліу-Чі, що стояв коло машиніста, з силою відштовхнув його вбік і сам, затуляючи своїм тілом топку, голосно кричав:

– Дракона куш-куш капітена! Ліу-Чі, Ліу-Чі не давай!

<...> Обварене м'ясо повідставало від кісток Ліу-Чі, коли його витягли, але він був ще живий...» [12, с. 294]. Машиніста Хорна вразила «незрозуміла» самовідданість китаєця, який урятував його життя, заплативши своїм. Але він удячно вшанував мужність рятувача, називаючи його «переможцем дракона». Морально-етичний зміст заголовка оповідання значно глибший: Ліу-Чі не лише «переміг дракона», тобто оволодів страшним паровозом, але привів до внутрішнього перевороту в душі Хорна.

Усі вищеназвані твори, як і менш художньо досконалі (оповідання Павла Іванова «Лі-Пен-Чан» (1925)) написані в реалістичному стилі, розкривають різні аспекти життя, побуту, історії китайського народу. Створені незабаром після закінчення національно-визвольних змагань, вони опоетизовують героїчну революційну боротьбу, в яку активно включилися представники східного народу. Письменників насамперед цікавлять мотиви, що привели їх у далеку Україну, а також у створених художніх образах китаєців вони розкривають ментальні риси чужої нації – працьовитість, скромність, терплячість, мужність, самовідданість, здатність на самопожертву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Досвітній О. Новели : І. Розкаєння. ІІ. Яка віра краща? / О. Досвітній. – Х. : ДВУ, 1926. – 32 с.
2. Досвітній О. Тюнгуї (новели із життя китайського народу) / О. Досвітній. – Х. : ДВУ, 1926. – 140 с.
3. Досвітній О. Ф. Твори : у 2 т. / О. Ф. Досвітній ; [упоряд. В. О. Косенко]. – К. : Дніпро, 1991– . – Т. 2: Роман. Повісті. Оповідання. – 587 с.
4. Іванов П. Лі-Пен-Чан. Комсомойла / Павло Іванов // Всесвіт. – 1925. – № 2. – С. 6.
5. Ірчан М. Д. Вибрані твори : у 2 т. / М. Д. Ірчан. – К. : Держлітвидав УРСР, 1958. – . – Т. 2. – 466 с.
6. Карпенко М. М. Участь китаєців у революційних подіях на території України (1917–1921 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / М. М. Карпенко. – К., 2008. – 20 с.
7. Карпенко М. М. Участь китаєців у революційних подіях на території України (1917–1921 рр.) : курс лекцій для студ. вищ. навч. закл. спеціальності «Історія» / М. М. Карпенко ; [за заг. ред. М. С. Бурьяна]. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – 132 с.
8. Косинка Г. Заквітчаний сон: оповідання, спогади про Г. Косинку / Григорій Косинка ; [упоряд. і приміт. Т. Мороз-Стрілець]. – К. : Веселка, 1990. – 287 с.
9. Ларин А. Красноармейцы из Поднебесной / А. Ларин // Родина. – 2000. – № 7. – С. 56–60.
10. Федченко П. Олесь Досвітній / Павло Федченко // Твори : у 2 т. / О. Досвітній. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 5–33.
11. Шевчук В. Олесь Досвітній: до 100-річчя від дня народження / Валерій Шевчук. – К. : Знання України, 1991. – 32 с.

12. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій ; [упоряд. О. Пуніна, О. Соловей]. – К. : Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).

13. Шкурупій Г. Переможець дракона : (книга оповідань) / Гео Шкурупій. – Х. : ДВУ, 1925. – 246 с.

14. Ярошенко А. Д. Участь китайських червоногвардійців у боротьбі за владу Рад на Україні в 1917–1920 рр. / А. Д. Ярошенко // Український історичний журнал. – 1957. – № 3. – С. 58–65.

СВЕТЛАНА ЛЕНСКАЯ

**ОБРАЗЫ КИТАЙЦЕВ В УКРАИНСКОМ МАЛОФОРМАТНОМ ДИСКУРСЕ
1920-Х ГГ.**

В статье рассмотрены малоизвестные произведения писателей «расстрелянного возрождения» О. Досвитнего, Г. Косынки, М. Ирчана, Г. Шкурупия, выявлены факторы, обусловившие возникновение образов жителей Поднебесной в украинской малой прозе. На материале ранее не исследованных рассказов и новелл указанных писателей проанализирована специфика функционирования образов китайцев в украинской литературе 1920-х гг., в частности их роль в национально-освободительном движении. В малой прозе О. Досвитнего раскрыты особенности быта, верований и социально-освободительного движения жителей Поднебесной, выявлена тематическая и художественная специфика отдельных рассказов писателя.

Ключевые слова: малая проза, рассказ, поэтика, неореализм, «расстрелянное возрождение».

SVITLANA LENSKA

**IMAGES OF CHINESE IN THE UKRAINIAN SHORT STORIES DISCOURSE
OF 1920S**

The article deals with the little-known works by the writers of «Executed Renaissance» as O. Dosvitniy, G. Kosynka, M. Irchan, G. Shkurupiy and identified factors that led to the appearance of images of Chinese inhabitants in Ukrainian short stories.

On the base of non-studied short stories of these writers the specifics of the functioning of images of Chinese in the Ukrainian literature of the 1920s was analyzed, in particular, their role in the national liberation movement. In the short stories by O. Dosvitniy were disclosed the particular way of the life, beliefs and social liberation movement of Chinese people, found a thematic and artistic specifics of the individual writer's stories.

Key words: small prose, short story, poetics, neorealism, «Executed Renaissance».

Одержано 10.03.2016 р.

УДК 821.111-3.09

КАТЕРИНА ТАРАНИК-ТКАЧУК

(Київ)

РОЗВИТОК НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ У ТВОРЧОСТІ ГЕНРІ ФІЛДІНГА («ІСТОРІЯ ТОМА ДЖОНСА, ЗНАЙДИ»)

Ключові слова: Генрі Філдінг, наративна модель, роман, Просвітництво, індивідуально-авторська свідомість, стиль, герой.

Наратологія як нова галузь літературознавчого знання, що значно розширює простір вивчення художнього твору, заявила про себе наприкінці 60-х років ХХ ст., урізноманітвивши підходи до вивчення, аналізу й інтерпретації художніх текстів і ставши одним із перспективних напрямів сучасного літературознавства щодо дослідження оповідних і розповідних стратегій у національних літературах різних епох.

Теоретичні засади наратології сформовані завдяки французьким семіологам (К. Бремен, А. Ж. Греймас) на підставі критичного перегляду структуралістської моделі світобачення й розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про його природу, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ ст., зокрема формальної школи (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп), принципу діалогічності (М. Бахтін), осмислення структури міфу (К. Леві-Стросс), англо-американської типології техніки розповіді (П. Лоббок, Н. Фрідман та ін.), німецької комбінаторної теорії (З. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. Штанцель, В. Кайзер), досліджень структуралістів (Л. Долежал, К. Бартошинський, Ю. Лотман, Б. Успенський та ін.). Розгляд наратологічної природи художнього твору як акту комунікації кардинально змінив усталені наукові уявлення про складники художньої структури – час, простір, сюжет, композицію, образ тощо.

Інтерес до наратологічних проблем у сучасній зарубіжній науці є доволі потужним, що засвідчують вагомі праці В. Шміда, Ж. Жено, Ж. Женета, П. Чудакова та багатьох інших. Значними здобутками сучасного українського літературознавства можна вважати появу «Наратологічного словника» О. Ткачука (2002), наукових праць із питань наратології (О. Капленко, В. Сірук, В. Поліщук, С. Сіверська, М. Лучицька, В. Остапчук, М. Гарапко та ін.), а також низки кандидатських і докторських дисертацій: «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (2003) Ольги Папуши, «Лінгвопоетичний та наративний коди інтимізації в художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть» (2003) Алли Корольової, «Відображення стану тривоги персонажа в англійській художній прозі: семантико-когнітивний та наративний аспекти» (2007) Галини Харкевич, «Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач» (2007) Тетяни Черкашиної, «Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда» (2008) Олеси Петрусь, «Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української

літератури кінця XIX – початку XX століть)» (2009) Лідії Мацевко-Бекерської, «Наративно-жанрова специфіка української, польської, російської прози першої половини XIX століття» (2010) Надії Петриченко та ін.

У сучасний період поле застосування наратологічних підходів напрочуд широке: від дослідження способів комунікації читача з текстом до осмислення наратологічної концепції як самодостатньої методики літературознавства. Наратологічний підхід передбачає розуміння комунікативної природи літератури, врахування авторської стратегії у виборі текстуальних технологій. Наративний дискурс будь-якого тексту є важливим показником прояву формозмісту, відображення авторської концепції через певну розповідну й оповідну структуру. У наративній структурі художнього твору знаходять відбиток специфіка художнього мислення певної доби, історико-культурна ситуація, естетичні вподобання автора, панівний філософський дискурс, тенденції літературного процесу й еволюція стилю митця тощо.

Спадщина Генрі Філдінга, видатного представника англійського літератури середини XVIII століття, дає цікавий матеріал для спостереження над розвитком індивідуальної свідомості, яка почала формуватися у Європі в той час. А роман «Історія Тома Джонса, знайди» є одним із яскравих зразків новочасного роману, у якому виявилися наративні стратегії, що вплинули й на подальший розвиток романного жанру. Творчість Г. Філдінга розглядали такі літературознавці, як Т. Дьяконова, А. Єлістратова, Д. Наливайко та ін., проте наративна організація прози митця залишалася поза увагою дослідників. У зв'язку з цим головна мета статті – виявити специфіку наративної моделі роману «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга у контексті розвитку англійського роману доби.

Генрі Філдінг (Henry Fielding, 1707–1754) є одним із найвидатніших представників англійського реалізму XVIII століття. Його вважають засновником європейського реалістичного роману, хоча за 47 років, що відвела йому доля, він написав лише 3 романи, а основна його діяльність була зосереджена в галузі драматургії (він написав 27 п'єс). Утім, здобутки Г. Філдінга в розвитку епічної романної форми є вагомими.

Розглядаючи роман Г. Філдінга «Історія Тома Джонса...», спробуємо дослідити наративну модель твору з позиції формування індивідуально-авторського стилю письменника як яскравого представника епохи Просвітництва.

Г. Філдінг називав себе «творцем нового різновиду літератури», визначивши жанр своїх романів як «комічний епос у прозі». Митець спирався на літературні традиції Семюеля Річардсона (1689–1761), який був сучасником Г. Філдінга і заклав підвалини соціально-психологічного роману, утвердивши епістолярну форму розповіді. Три найвідоміші романи С. Річардсона («Памела, або ж Винагороджена добродієність» (1740); «Клариса, або історія юної леді» (1747–1748); «Історія сера Чарльза Грандісона» (1753)) засвідчують сентиментально-дидактичний стиль, що став одним із головних показників просвітницької наративної структури.

Г. Філдінг, за його твердженням, наслідуючи М. Сервантеса, натомість створив «комічний епос у прозі», розширивши морально-філософський зміст й утвердивши жанр «історії» (story). Зауважимо, що зі слова історія починається назва не лише одного з романів С. Річардсона («Історія сера

Чарльза Грандісона»), а й двох романів Г. Філдінга: «Історія пригод Джозефа Ендруса і його друга Абраама Адамса» («The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams», 1742), «Історія Тома Джонса, знайди» («The History of Tom Jones, a Foundling», 1749).

Створюючи сатиричну оповідь у романі «Історія Тома Джонса, знайди», Г. Філдінг свідомо робить свого головного персонажа схожим на Дон Кіхота. Свідченням цього є й наявність у Тома Джонса «зброєносця» Патриджа, дуже схожого на Санчо Пансу; окреме звернення Г. Філдінга до образу Дон Кіхота у п'єсі «Дон Кіхот у Англії» (1734); започаткування жанру роману «великої дороги» тощо.

Згадаємо, що більшість зарубіжних дослідників вважають першим справжнім романом в історії європейської літератури твір М. Сервантеса «Дон Кіхот» [4, с. 23]. Так, американський науковець Гаррі Левін зазначив, що жанр роману розпочав своє існування досить своєрідно – «з висміювання й повалення свого попередника»: «І Сервантес, протиставляючи повсякденну реальність міста, що розвивається, лицарським ідеалам замку, що руйнується, створив архетип для всіх романістів і майбутніх реалістів» [9, с. 70–71].

Створена Г. Філдінгом нарративна модель роману підтверджує спробу письменника утвердити реалістичну оповідь у прозі. З цією метою Г. Філдінг увів у твір «Історія Тома Джонса, знайди» реальну людину й поставив її у звичні для неї (реальні, типові) обставини. У такий спосіб автор-реаліст досягає своєї мети – створення художньо достовірного нарративного дискурсу у творі. Саме бажання відтворити наближену до життя реалістичну оповідь вимагало від Г. Філдінга оновлення змісту й мови роману, творчих пошуків та новацій щодо нарративних структур.

Формування стилю Г. Філдінга-романіста відбувалося під впливом його досвіду фейлетоніста і сатирика часописів «Щирий патріот» і «Якобінський журнал». Ця кореспондентська практика допомогла письменникові майстерно приховувати під сатиричними й іронічними сценами творів соціально-викривальні мотиви.

До своєї письменницької праці Г. Філдінг ставився напрочуд серйозно, навчався літературній справі й у колі сім'ї, і під час перебування в коледжі та в університеті. Його тітка Мері Монтегю була відомою письменницею, ще під час навчання в Ітонському коледжі Г. Філдінг розпочав свою письменницьку кар'єру як драматург, а заробляв собі на життя компонуванням п'єс. Г. Філдінг закінчив Лейденський університет, де глибоко вивчав класичну літературу. Твори античних авторів читав мовою оригіналу, знаючи давньогрецьку мову й латину. У 1730 році три п'єси Г. Філдінга були успішно поставлені в лондонському театрі Друрі-Лейн.

Епіграф до роману «Історія Тома Джонса, знайди» взятий автором із «Поетичного мистецтва» Горація (141–142 вірші – це вільний переклад вступних віршів «Одіссеї» Гомера): «Mores hominum militorum vidit» («Бачив звичаї багатьох людей»). Розміщення епіграфа на титульній сторінці твору підтверджує як володіння письменником латиною, так і його бажання створити соціально-побутову комічну епопею, енциклопедію англійського жит-

тя тієї доби. Для втілення мети найкраще підходив саме жанр роману, який завдяки Г. Філдінгу наблизився до реального життя.

М. Бахтін слушно зазначив, що роман є проявом часу, «найкраще висловлює тенденції становлення нового світу, це єдиний жанр, народжений цим новим світом і в усьому суголосний йому» [1, с. 98].

Д. Затонський підкреслив подвійність структури роману, коли необхідно описати повноту світу, але цей багатогранний матеріал організовується навколо індивідуальної приватної події, надаючи роману як жанру «неперервність руху» [4, с. 21]. Якраз завдяки створенню типового героя свого часу, урахуваючи зміни в суспільстві, «роман якомога точніше «копіює» сам світ, саме суспільство, саму людину, одночасно відтворюючи й моделюючи їх, оцінюючи й створюючи» [3, с. 21].

Однією із провідних ознак англійських романів XVIII століття стало відображення прагнення індивіда до особистої вигоди, досягнення кар'єри, що зумовлене соціально-історичною ситуацією того часу. На думку Д. Затонського, досягти цього швидко міг тільки «вискочень» [4, с. 237]. Отже, роман «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга – це твір про «вискочня».

Французький прозаїк Мішель Бютор, аналізуючи внесок А. Р. Лесажа, П. де Маріво, Г. Філдінга, зазначав, що у творах митців XVIII століття головною є тема «вискочня» [8, с. 679]. Відповідно автор тексту створює нарацію про те, як цей герой піднявся так високо і як у суспільстві сформувався відповідне тло для такого «піднесення».

Американський письменник XX ст. Ральф Еллісон зазначив, що лише у XVIII ст. з'явилася потреба в нових художніх формах, оскільки люди того часу захопилися жагою змін [10, с. 63]. До XVIII ст., як писав Р. Еллісон, людина відчувала себе «вдома» у тому середовищі, що здавалося стабільним і добре організованим світом [10, с. 63]. Цю думку підтримав сучасний український науковець Д. Наливайко в книзі «Мистецтво: напрями, течії, стилі», обгрунтувавши думку про те, що існування канонічних стилів (дотримання стилю «великої епохи» як єдиної, загальної, обов'язкової для митців норми) базувалося на статичності форм суспільного життя, тобто на відсутності відчуття динаміки й мінливості в існуванні людини [6, с. 48]. Отже, з XVIII ст. в художній свідомості поширюється відчуття «динаміки життя й мінливості людини». Такі тенденції антинормативності на межі XVII–XVIII сс. відзначають у своїх працях О. Поуп («Досвід про критику»), О. Сумароков («Епістола про віршування»), Г. Лессінг («Гамбурзька драматургія»), а також Г. Філдінг у передмовах до своїх романів.

У XVIII ст. в європейських літературах поступово утверджується просвітницька нарративна модель роману. У ній нерідко виявлявся казковий позитивний фінал (добро перемагає). Основу сюжету становить історія про те, як добрий, майже казковий, герой (дивак) перемагає могутніх представників злих сил. Літературні нащадки успішно запозичили цей структурний елемент у Г. Філдінга (Т. Д. Смолетт, О. Голдсміт, В. Скотт, Ч. Діккенс та ін.).

Головна ідея просвітницького роману – виховання читачів, а для цього саме підходить створення нарації життя, пригод, іноді навіть безчинств (як у сатиричній повісті Г. Філдінга «Життя Джонатана Уайльда Великого» («The life of Mr. Jonathan Wild the Great», 1742). Нагадаємо, що роман як жанр став

центром літературного життя лише у XVIII столітті, давши письменникам простір для повчально-сентенційно-дидактичної оповіді.

Пафос Просвітництва полягає у прагненні людини до самовдосконалення (недаремно у романах доби Просвітництва численні перешкоди, котрі має перебороти герой, набувають нерідко фантастично-гротескного характеру, створюючи ситуацію ізоляції, відірваності, самотності для персонажа).

На думку Д. Затонського, просвітницька література була насамперед пов'язана з філософією, «наперед заданою моральною оцінкою буття, котра застосовувалась до ідеалу «природної людини» та обмежувалась раціональними принципами «громадянського суспільства» [3, с. 57]. А отже, наратор у просвітницькому романі всіма можливими засобами мав передати образ досконалої «природної людини», котра керується у своїх вчинках раціональними доводами розуму й обстоєє принципи громадянського суспільства.

Моралізаторство просвітницьких романів можна вважати тим, заради чого і перечитують усі твори – заради «подробиць». Зазначення стислого змісту ще на початку кожного розділу в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди», випереджає події і створює ефект повної передбачуваності. Цікавими ці розділи роблять саме «подробиці», смакування описів, роздумів, міркувань оповідача. Сюжетом твору Г. Філдінга є «біографія» Тома Джонса, а решта – захопливий світ подробиць, що створюють наративне тло роману.

Отже, на підставі проведеного дослідження можна зробити такі висновки. «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга є яскравим зразком просвітницького реалістичного роману, який почав формуватися у XVIII столітті й справив значний вплив на подальший розвиток романного жанру. Г. Філдінг уперше широко ввів у свій твір саме життя в його соціально-історичній конкретності й розмаїтті деталей та подробиць. «Ядро» наративної моделі роману становить історія формування й утвердження героя-вискочня, а тлом для біографії є реальний світ, умови існування й виховання персонажа. Спираючись на традиції М. Сервантеса, С. Річардсона та інших митців, Г. Філдінг значно розширив обрії європейського роману, позбавивши його казково-фантастичних елементів і домінування дидактичного пафосу. Том Джонс постає як людина свого часу, органічно пов'язана з різними колами суспільства, вона є втіленням його ознак, вад і прагнень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Эпос и роман. О методологии исследования романа / М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 13–35.
2. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.06 / Лариса Миколаївна Деркач. – Луцьк, 2008. – 226 с.
3. Затонский Д. В. Европейский реализм XIX века. Линии и лики / Д. В. Затонский. – К. : Наук. думка, 1984. – 167 с.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Худож. лит-ра, 1973. – 278 с.
5. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.

6. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
7. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В. Г. Сірук. – К., 2003. – 20 с.
8. Butor M. Individuum und Gruppe im Roman / M. Butor // Akzente. – 1963 – № 6.
9. Contexts of Criticism / H. Levin. – Harvard, 1957.
10. Ellison R. Society, Morality and the Novel / R. Ellison // The Living Novel. – New York, 1957.
11. Fielding H. Joseph Andrews, or The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams [Електронний ресурс] / Henry Fielding. – London: J. M. Dent & Sons LTD. New York: E. P. Dutton & Co. Inc. // Режим доступу : https://archive.org/stream/josephandrews00fielrich/josephandrews00fielrich_djvu.txt
12. Fielding H. Amelia [Електронний ресурс] / Henry Fielding. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/6098/6098-h/6098-h.htm>

ЕКАТЕРИНА ТАРАНИК-ТКАЧУК

РОЗВИТИЕ НАРРАТИВНОЙ МОДЕЛИ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ ФИЛДИНГА («ИСТОРИЯ ТОМА ДЖОНСА, НАЙДЕНЬША»).

В статье рассматриваются основные тенденции развития английского романа периода Просвещения, в частности творчество Г. Филдинга и его вклад в историю романного жанра. Предметом исследования является нарративная модель романа «История Тома Джонса, найденыхша», которая определяется как просвещенчицкая, реалистическая, сатирическая. Обозначены литературные традиции, на которые опирался писатель: «Дон Кихот» М. Сервантеса, произведения представителя сентиментализма С. Ричардсона. В то же время Г. Филдинг является большим новатором в области жанра романа, так как значительно приблизил его к современной жизни. Благодаря творчеству Г. Филдинга роман становится более открытым, динамичным и реалистичным жанром, с одной стороны выполняя задачи Просвещения, а с другой – открывая путь для утверждения индивидуально-авторского сознания, познания окружающей среды. «История Тома Джонса, найденыхша» Г. Филдинга является ярким примером просвещенчицкого реалистического романа, который начал формироваться в XVIII веке и произвел значительное влияние на дальнейшее развитие романного жанра. Г. Филдинг впервые широко ввел в свое произведение саму жизнь в ее социально-исторической конкретности и многообразии деталей и подробностей.

«Ядро» нарративной модели романа Г. Филдинга составляет история формирования и утверждения героя-высочки, а фоном для биографии является реальный мир, условия существования и воспитания персонажа. Г. Филдинг значительно расширил горизонты европейского романа, лишив его сказочно-фантастических элементов и доминирования дидактического пафоса. Том Джонс предстает как человек своего времени, органично связанный с разными слоями общества, который является воплощением его черт, недостатков и устремлений.

Ключевые слова: Генри Филдинг, нарративная модель, роман, Просвещение, индивидуально-авторское сознание, стиль, герой.

KATERYNA TARANIK-TKACHUK

THE DEVELOPMENT OF THE NARRATIVE MODELS IN H.FIELDING'S NOVEL («THE HISTORY OF TOM JONES, A FOUNDING»)

The article deals with the main trends in developing the English novel of the Enlightenment and H. Fielding's contribution in the history of the novel. The subject of the research is the narrative model of «The History of Tom Jones, a Founding», which can be described as

realistic, satiric. The writer followed the traditions of M. Servantes's «Don Quixote» and such representative of sentimentalism as S. Richardson. Meanwhile, H. Fielding is a great innovator in the genre of the novel, as it got closer to the modern life. The novel of H. Fielding became more open, dynamic and realistic and fulfilled the requirements of the Enlightenment; also it showed the attitude to the domestic environment. Fielding's «The History of Tom Jones, a Founding» is the bright sample of the realistic novel of the Enlightenment, which established in the XVIII century and influenced the further development of the novel. H. Fielding described for the first time to the social and historical background and represented the variety of details. The "core" of H. Fielding's narrative model is the snob as a character and the background to the biography serves the real world, the conditions of forming and upbringing of the character. H. Fielding broadened the frames of the European novel and deprived it of the elements of fairy tale, fantasy, the didactic pathos. Tom Jones is supposed to be the hero of his time, harmonically united with the society and combines the advantages and disadvantages.

Key words: Henry Fielding, the narrative model, novel, the Enlightenment, the consciousness, style, character.

Одержано 22.01.2016 р.

УДК 821.521-3 Рампо 1/7.07

ВАЛЕНТИНА МУСИЙ

(Одесса)

СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В РАССКАЗЕ ЭДОГАВЫ РАМПО «БЛИЗНЕЦЫ»

Ключові слова: мотив, двійництво, семантичні опозиції, міфопоетика, психологізм, детектив, жанр, Е. Рампо.

Японский писатель Таро Хираи (1894–1965), избравший для себя в качестве псевдонима имя, созвучное Эдгару По, считается основоположником детективного жанра в японской литературе. Целью нашей статьи является изучение семантики и места в его рассказе «Близнецы» сюжетного мотива двойничества, что позволит определить особенности художественной манеры автора, а также выделить в произведении тот мифопоэтический подтекст, который является свидетельством универсального характера решаемых Э. Рампо проблем.

Рассказ «Близнецы» (1924) имеет кольцевую структуру: он начинается и заканчивается просьбой приговоренного к казни убийцы, исповедующегося перед священником, рассказать об услышанном другим. Таким образом, читатель сразу же получает информацию о том, чем завершится история героя (он будет казнен), и в результате его интерес переключается с развития событий (известен их финал), на то, как случившееся оценивает тот, кто совершил преступление, а также на характер повлиявших на него обстоятельств. Поскольку же исповедует не совсем тот человек, который совершал злодеяния (к моменту исповеди в нем, по его собственному признанию, проснулась совесть), получается, что герой смотрит на себя в прошлом с точки зрения себя в новом качестве. Это новое свое состояние он опреде-

еляет следующим образом: «...даже в законченном злодее перед смертью просыпается что-то человеческое». Таким образом, герой предстает перед читателем в двух своих ипостасях: «он в момент совершения преступлений» vs «он в момент рассказа о нем». Исповедь становится способом самоанализа, мотивировки своего поведения и своей судьбы человеком, пережившим нравственное возрождение. Отсюда – возможность выделить в рассказе Э. Рампо мотив двойничества. Если же обратиться к названию произведения и тому, кто оказался жертвой преступления, то обнаружится, что он развивается не только на уровне оппозиции «герой-убийца/рассказавшийся преступник». Приговоренный к казни сообщает о том, что у него был брат. Они появились на свет почти одновременно и были абсолютно похожи друг на друга, если не считать родинки на теле героя-преступника. И именно по отношению к брату и было совершено самое страшное его преступление, в котором он решился признаться во время исповеди. Однако определенная подготовка к усилению сходства с жертвой будущему убийце оказалась необходимой. Не ограничиваясь внешним сходством, он в течение месяца изучал привычки брата, его манеру одеваться и т. д. Мотив использования или же придания себе преступником сходства с жертвой – один из наиболее часто повторяющихся в произведениях Эдогавы Рампо. Он присутствует в «Дьяволе», «Плоде граната», «Волшебных чарах луны» и т. д. Комментируя последний из названных нами рассказов, Н. В. Бардина пишет: «Подражание предполагает реализованное отождествление, жажду отождествления себя с отдельной личностью, или представителем группы, или моральное принуждение к этому» [3, с. 271]. В «Близнецах» эта жажда отождествления себя с братом мотивируется завистью к его успешности и в материальном, и в интимном плане (девушка, в которую он был влюблен, стала женой брата). Он вспоминает: «Если действовать решительно и при этом осторожно, подумал я, можно без особого риска вернуть себе и деньги, и возлюбленную» [8, с. 167–168]. Внутреннее (что предполагало подавление им, ветреником и транжирой, собственной жажды наслаждений) он меняться не собирался. Поэтому результатом достигнутого им ценой жизни брата уподобления себя ему стало то, что он быстро растратил доставшееся ему богатство, а, следовательно, был вынужден планировать и осуществлять новые преступления, воруя деньги у знакомых брата, которые, принимая его за достойного в нравственном отношении человека, не могли заподозрить в низости. Но, в конечном итоге, после совершения нового убийства, преступник был разоблачен и приговорен к казни.

Помимо детективной линии, заключающейся в передаче истории преступления и обличения убийцы, в рассказе Э. Рампо не меньшее значение имеет его мифопоэтическая основа. Начнем с того, что сама по себе ситуация противостояния близнецов лежит в основе библейской истории о Кайне и Авеле. Но корни ее – гораздо глубже, в мифологии, в истории космогенеза: Геб и Нут, Шу и Тэфнут у египтян, Ану и Ки у шумеров. Ахурамазда, главный бог в иранской мифологии, считался братом-двойником злого духа Ахримана и так далее. «Братьев может быть много, – пишет Е. М. Мелетинский, – ... но из их числа выделяются двое (что, по-видимому, соответствует фратриальному делению) – «умный» и «глупый», т. е. положительный и отрицательный варианты культурного героя» [7, с. 183]. При этом близнецы

не обязательно должны быть соперниками. М. Ф. Альбедиль пишет о том, что в некоторых мифах, «когда один из близнецов погибает, другой воскрешает брата и восстанавливает его тело из своих костей, крови или частей тела» [1, с. 182]. На связь между мотивом двойничества в искусстве и литературе и группой мифов о близнецах обратил внимание В. В. Иванов [5, с. 176]. Усваивая из мифов ситуацию противостояния братьев-близнецов, литература выражает идею «двоичности мира, вариантности человеческой судьбы» [6, с. 101]. Действие в таких произведениях строится на раскрытии тайны рождения героя, объясняющей ряд странных совпадений и путаницы наличием у него брата-двойника. К примеру, так происходит в комедии древнеримского автора Плавта «Менехмы, или Близнецы» (в другом переводе на русский язык – «Два Менехма»), в «Комедии ошибок» Уильяма Шекспира, «Двойнике» Э. Т. А. Гофмана и т. д. «Особенно активно, – отмечает В. Н. Захаров, – эти возможности «близнецных» сюжетов осваивались в комических жанрах преимущественно в развлекательных целях, но уже в романтическую эпоху «близнецные» сюжеты приобрели философское и нередко трагическое значение» [6, с. 101]. Однако, как правило, в развитии ситуации двойничества, основанной на наличии у героя брата-близнеца, фантастика отсутствует, в отличие от других вариантов двойничества, когда, как, к примеру, в «Удивительной истории Петера Шлемиля» Шамиссо, идет речь о расщеплении человека, отчуждении от него части его собственного «я» как результат договора с дьяволом.

На первый взгляд, и в рассказе Эдогавы Рампо нет ничего фантастического. Преступление построено на зеркальном сходстве близнецов, что не так уж и редко в жизни. Сравнение образов близнецов («герой – его брат») в этом произведении выстраивается на системе семантических оппозиций: «бедняк – богач», «жених девушки – тот, кто стал ее мужем», «транжира – деловой человек», «убийца – жертва».

И в объяснении того, как был обличен преступник, тоже, как кажется, нет ничего фантастического: собственный отпечаток пальца был принят и преступником, и следствием за чужой (преступник решил, что он принадлежит его брату), а потом оказалось, что была допущена ошибка (на нее-то и обратил внимание следователь). Первоначальное заблуждение объясняется тем, что это был своего рода «негатив» отпечатка. «Правда, – замечает убийца во время исповеди, – это был не совсем обычный отпечаток. Он остался на странице дневника после того, как я вытер запачканный тушью палец. Иначе говоря, на бумаге отпечатался след от туши, застрявший в бороздках кожи. На языке фотографии это называется негативом» [8, с. 185]. Итак, появляется еще одна семантическая оппозиция: «черное – белое». В данном случае – «изображение на фото – его негатив». На ней строится объяснение того, почему герой был убежден в собственной безнаказанности и что стало основанием его обвинения. Сходный мотив присутствует в рассказе этого же писателя «Плод граната». В нем преступник, рассчитывая на тривиальность мышления следователя, прибегает к хитрости. Вначале он получает отпечатки пальца избранного им в качестве будущей жертвы соперника по бизнесу, а позже делает все для того, чтобы эти отпечатки были приняты полицией за его собственные. Следствие принимает убитого за его убийцу и перестает того разыскивать. Однако, если в рассказе «Плод граната» ак-

цент в развитии мотива выстраивания преступником защиты от следствия с помощью отпечатков пальцев был сделан на оппозиции «очевидное – действительное», то в «Близнецах» ключевую роль приобретает оппозиция «белое – черное» («снимок – негатив»). Эта же оппозиция имеет, на наш взгляд, особое значение в раскрытии того процесса, который произошел в душе преступника и вынудил его признаться в убийстве брата. В свою очередь, семантическая оппозиция «белая – черная» стороны отдельного «я» может быть основой включения в произведение мотива столкновения inferнального и сакрального.

Герой рассказа сообщает, что после того, как в нем проснулась совесть, он страшится **«мести убитого»** им человека [8, с. 162]. Он признается: «Его **призрак** неотступно преследует меня» [8, с. 162]; «...на другой же день после совершенного мной убийства с ограблением, мне стал являться **его призрак**» [8, с. 163]; «...все последующие события <...> совершились по воле его **мстительного духа**» [8, с. 163]; «...**дух** брата полностью завладел мною» [8, с. 164]. Исповедь, как кажется братоубийце, поможет ему избавиться «от необходимости бояться **его призрака**» [8, с. 165]. Свой же замысел убийства брата он теперь называет **«дьявольским»** [8, с. 168]. А вот как он описывает свое поведение в тот момент, когда обнаружил на одной из страниц в дневнике брата отпечаток пальца: «Недолго думая, я приготовился уже бросить ее в огонь, но тут... Тут меня осенила одна идея, и внушил мне ее, конечно же, не Бог, а **дьявол**. Я подумал: «А что если перенести найденный отпечаток на трафарет и использовать его, когда я захочу совершить новое преступление?» Казалось, сам **бес-искуситель** нашептывал мне на ухо эти слова» [8, с. 178] (везде выделено нами – В. М.). Возможность подобного мистического подтекста – одна из особенностей детективных произведений японского писателя. «Рампо, – пишет в связи с этим Г. Б. Дуткина, – ратуя за “чистоту” детективного жанра, до самых последних дней работал в совершенно ином направлении – в традиционном японском жанре “кайдан” (рассказов об ужасном), даже не подозревая об этом» [4, с. 16]. Особую популярность этот жанр приобрел в театре и литературе Японии, начиная с XVII века. Главные персонажи в нем – «юрэй» («мрачные духи умерших»). «Они, – пишет Екатерина Рябова в предисловии к составленному ею сборнику народных японских сказаний, – остались в мире живых ради исполнения какой-либо миссии, чаще всего мести. Их цель – появиться перед человеком и вступить с ним в контакт». Таким образом, ведущими мотивами жанра «кайдан» являются: **нарушение** моральных норм и, как результат, **вмешательство** в жизнь совершившего проступок человека сверхъестественного, **воздаяние** грешнику за его проступки. «Некоторые привидения, – пишет Е. Рябова, – тратят столетия для того, чтобы обрести мир, а некоторые так никогда и не находят его» [2, с. 12]. В отличие от рассказов об оборотнях, которые иногда имеют юмористический характер, рассказы в жанре «кайдан» всегда вызывают у слушателей ужас. Правда, отметив связь детективов Э. Рампо с этим жанром, Г. Б. Дуткина тут же уточняет, что в его произведениях «...волшебство носит прикладной характер. Оно не более чем средство художественного выражения, тонкий флер, приукрашивающий реальность. Главное для Рампо – запечатлеть “ужас души”, свою собственную тоску и смятение» [4, с. 17]. И сам герой «Близнецов» признается в том, что все переживаемое им

имеет, скорее всего, психологическое объяснение: «...**наваждение** стало просто невыносимым» (выделено нами – В. М.). В то же время противостояние «белого» и «черного» начал (нравственное двойничество), о котором он говорит, хотя и имеет психологическую природу, сохраняет в воображении героя-преступника мистический оттенок, поскольку иногда ему кажется, что управляющий им «черный» двойник – дьявол. Примечательно в этом отношении упоминание им «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» [8, с. 179]. «Близнецы» Э. Рампо и рассказ английского писателя-неоромантика Р. Л. Стивенсона сближает мотив передачи наследства одним из двойников другому. Доктор Джекил назначает мистера Хайда наследником в случае своей смерти или же своего исчезновения. Герой рассказа Э. Рампо сам берет на себя эту роль. Хотя, конечно, есть и принципиальное различие: не он оставляет деньги своему двойнику, а, напротив, забирает то, что принадлежит его брату, убивая его. Роднит произведения и наличие в них мотива зеркала. В рассказе Р. Л. Стивенсона оно давало возможность ученому следить за невероятными изменениями своей внешности, когда его черный двойник мистер Хайд полностью овладевал им. Мотив зеркала играет важную роль и в другом произведении английского неоромантика – «Маркхейм». Кстати, его герой тоже совершает убийство из корыстных побуждений. Когда антиквар, предложивший Маркхейму приобрести в качестве рождественского подарка невесте ручное зеркальце XV века, тянется за ним, с героем происходят странные метаморфозы: «...судорога пробежала по телу Маркхейма, у него затряслись руки и ноги, на лице отразилась буря страстей». Объясняя свое состояние, он говорит: «Ручное зеркало – это же ручная совесть!» [9, с. 466–467]. В этом рассказе Стивенсона также воссоздан ужас человека перед открывшимся ему его «черным» двойником: зеркало показывает то низкое, что присутствует в человеке и что он пытается скрыть от других. И незнакомца, с которым он встречается в доме убитого им антиквара и который подталкивает его к новому преступлению, он воспринимает как своего дьявольского двойника. «– Кто ты? – восклицает, увидев его, Маркхейм. – Дьявол?» [9, с. 477]. И далее: «...но неужели же половина моей натуры, худшая половина, всегда, до самого конца, будет одолевать лучшую?» – недоумевает он [9, с. 480]. В рассказах Э. Рампо мотив зеркала часто встречается и, как и у Р. Л. Стивенсона, имеет мистический подтекст. На это обратила внимание Г. Б. Дуткина в связи с рассказом этого автора «Путешественник с картиной», где герой признается в страхе перед всем, что для него связано с черной магией – оптическими приборами, которые человек воспринимает как «кусочек иного, потустороннего мира». «Магия зеркал и биноклей у Рампо физически ощутима, – пишет она, – это – окошко, приоткрывающее красоту inferнального. Даже в самых рациональных произведениях нет-нет да и проскользнет – пусть косвенно, мимоходом – намек на существование иного мира» [4, с. 18–19]. Это же относится и к таким рассказам Э. Рампо, как «Волшебные чары луны», «Ад зеркал». Добавим, что отсылка к произведениям Р. Л. Стивенсона есть еще в одном произведении Эдогавы Рампо – «Чудовище во мраке». В нем одной из версий преступления является то, что убийца избрал для себя роль «единого в двух лицах», и ключевую роль играет мотив наличия в душе человека «белого» и «черного» начал. И в этом плане не случайным является то, что раскаявшийся убийца

в рассказе «Близнецы» решается сообщить о совершенном священнику, а не следователю.

С одной стороны, в ситуации исповеди преступника накануне казни нет ничего необычайного. Однако вспомним, что он просит, чтобы об услышанном священник сообщил судье, присяжным и его жене. Что, собственно, противоречит тайне исповеди. Разумнее было бы обратиться к следователю. О том, что рассказ представляет собой исповедь тюремному священнику, заявлено и в его подзаголовке, что подчеркивает особую значимость этой детали. Можно предположить, что для преступника важнее не само по себе признание, а с ним и восстановление истины, но очищение души, освобождение ее от «черного» двойника. Не случайно убийца начинает и заканчивает свою исповедь словами о пробудившейся совести. При этом рассказ Э. Рампо оказывается в ряду тех произведений, в которых идет речь о переживании видящим призраком своей жертвы героем чувства вины за совершенное преступление (к примеру, Макбет и Банко у У. Шекспира, тайно умерщвленный своими сыновьями Фома и король Боснии Фома II в цикле П. Мериме «Гузла», зарезанный в вечер накануне Ивана Купала Ивась и его убийца Петрусь Безродный у Н. Гоголя и т. д.). Так и в «Близнецах» призраком – материализация совести братоубийцы.

Как и все произведения Эдогава Рампо, рассказ «Близнецы», строящийся на ситуации преступления и его раскрытия, является детективным. Однако есть не меньше оснований судить о нем как о психологическом, а также мифопоэтическом произведении, основанном на мотиве двойничества. Он написан в форме исповеди убийцы, который оценивает с точки зрения себя в настоящем свои поступки в прошлом и тем самым пытается преодолеть своего демонического двойника – именно так он оценивает то разрушительное начало в себе, которое стало причиной падения и преступления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М. Ф. Альбедиль. – СПб. : Паритет, 2002. – 336 с.
2. Аокумо – Голубой паук. 50 японских историй о чудесах и привидениях / сост. и перевод с японского Е. А. Рябовой. – М. : Наталис, 2002. – 240 с.
3. Бардина Н. В. Античная матрица нашей души : монография / Н. В. Бардина. – Одесса : Астропринт, 2009. – 288 с.
4. Дуткина Г. Б. Мистификация длиною в жизнь / Г. Б. Дуткина // Демоны луны / Эдогава Рампо ; сост. и общая ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : Кристалл, 2000. – С. 5–20.
5. Иванов В. В. Близнечные мифы / В. В. Иванов // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – Т. 1. – С. 174–176.
6. Захаров В. Н. Библиейский архетип «Двойника» Достоевского / В. Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. Исследования и материалы : межвуз. сб. – Петрозаводск : Изд-во ПГУ, 1990. – Вып. 1. – С. 100–104.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
8. Рампо Э. Демоны луны / Эдогава Рампо ; сост. и общая ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : Кристалл, 2000. – 864 с.
9. Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантрэ. Рассказы и повести : пер. с англ. / Р. Л. Стивенсон. – М. : Правда, 1987. – 592 с.

ВАЛЕНТИНА МУСИЙ

**СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В РАССКАЗЕ ЭДОГАВЫ РАМПО
«БЛИЗНЕЦЫ»**

Мотив двойничества в рассказе японского писателя Э. Рампо рассмотрен на нескольких уровнях. Во-первых, с точки зрения его места в развитии детективной линии сюжета: преступник занял место убитого им брата. Во-вторых, с точки зрения его места в анализе психического состояния героя, который смотрит на свой поступок глазами человека с пробудившейся совестью. Наконец, идет речь о мифопоэтическом подтексте этого мотива в произведении, о борьбе в душе героя-убийцы «белого» и «черного» двойников. При этом «черное» в себе он определяет как демоническое. Изучение мотива двойничества в рассказе «Близнецы» помогает сделать выводы об особенностях художественной манеры японского писателя Эдогавы Рампо, о следовании им как традициям японской литературы, так и усвоении им опыта писателей Европы.

Ключевые слова: мотив, двойничество, семантические оппозиции, мифопоэтика, психологизм, детектив, жанр, Э. Рампо.

VALENTINA MUSIY

MOTIVE OF DUALITY IN EDOGAWA RAMPO'S STORY «THE TWINS»

This article deals with the motive analysis of the story by Japanese writer E. Rampo «The twins». The aim of the paper is to study motive of duality in its connection with the poetics of the story, to investigate semantics and functions of duality. Motive of duality is reviewed at several levels. Firstly, its place in the development of the detective story lines was examined: the offender took the place of the murdered by him his brother, but later he repented and confessed. Secondly, motive of duality was examined from the point of view of its place in the analysis of the mental state of the hero who looks at his crime through the eyes of «another» person: the person which convicts itself and tries to die with a clear conscience. Finally, it is connected with the mythopoetic implications in the story and helps to discover psychological state of the hero: there are two counterparts in the soul of the hero-killer – «white» and «black». «Black» he defines as demonic. The study of motive of duality helps to make conclusions about Rampo's particular artistic manner and the proximity of his story, on the one hand, to traditional Japanese literature genre Kaidan (tales about the terrible), and, on the other, to European literature, particularly to literary works by R. L. Stevenson. It is first article fully devoted to the investigation of E. Rampo's story «The twins» in Russian and Ukrainian literary criticism, so it is of great help for the further studies in detective genre in Japanese literature and E. Rampo's work.

Key words: motive, duality, semantic oppositions, mythopoetic, psychological analysis, detective story, genre, E. Rampo.

Одержано 26.01.2016 р.

УДК 821.161.1+821.161.2

НАТАЛІЯ ТАРАСОВА,

ВІКТОРІЯ ЛЮЛЬКА

(Полтава)

**ПОВІСТЬ В. Г. КОРОЛЕНКА
«ДІТИ ПІДЗЕМЕЛЛЯ»
ТА ОПОВІДАННЯ Б. Д. ГРІНЧЕНКА
«ГРИЦЬКО» Й «УКРАЛА»:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Ключові слова: проблема, дитина, особистість, сім'я, дитинство, батько, мати, вчитель, суспільство.

Перехід від однієї епохи до другої – як правило, складний, сповнений протиріч, нагромадженням проблем час. І кінець XIX – початок XX століття відзначався численними політичними, соціальними, духовними, моральними, економічними протиріччями в житті Росії й України. Тому не дивно, що в творчості двох видатних письменників: російського – Володимира Галактіоновича Короленка (1853–1921) та українського – Бориса Дмитровича Грінченка (1863–1910) – червоною ниткою проходить тема знедоленого дитинства. Адже саме діти в перехідний період розвитку будь-якої країни стають найвразливішою частиною суспільства.

Не будучи знайомими, Володимир Короленко та Борис Грінченко мали багато спільного: обидва родом з України (Володимир Галактіонович народився в Житомирі, дитинство провів у місті Рівному; Борис Дмитрович народився на хуторі Вільховий Яр на Харківщині); мали доньок (В. Г. Короленко – чотирьох: Соню, Наташу, Олю, Олену. Дві останні померли ще в дитинстві. У Б. Д. Грінченка була одна Настя, яка прожила 23 роки і також померла на руках у батька). Обидва працювали вчителями (Борис Дмитрович – на Харківщині, Сумщині, Луганщині; Володимир Галактіонович – в Амзі під час заслання), мали активну громадянську позицію, а головне – висвітлювали проблеми тогочасного суспільства, проблеми дітей у своїх творах.

Будучи відомим педагогом, Б. Д. Грінченко особливу увагу приділяв дітям: спеціально для них він написав низку оповідань, оскільки був глибоко переконаний, що саме від молодого покоління залежить майбутнє держави, тому й виховувати молодих потрібно людяними, щирими, справедливими, відданими, люблячими, патріотами своєї землі. Усі ці сподівання, надії на майбутнє покоління автор намагався втілити у творах «Сонячний промінь», «Непокірний», «Палії», «Ксеня» та інших.

В. Г. Короленко також писав для дітей. Але його твори незвичайні тим, що вони мають і дорослого читача. Його так звані дитячі твори притягують увагу і дорослих своєю невідступною простотою, одночасно глибиною, складністю, актуальністю. Вони наче перевертають і змішують в людині все те, що накопичилося і з дитячих років, і прийшло з віком, з досвідом.

Життя дитини може бути злиденним, нещасливим як в моральному, так і в матеріальному планах, а інколи ці аспекти, на жаль, поєднуються, перетинаються. Найбільш показовими в цьому плані, на наш погляд, є твори В. Г. Короленка «Діти підземелля» та «Грицько» й «Украла» Б. Д. Грінченка. Адже вплив суспільства на окрему сім'ю, дитину неминучий, а тема взаємин батьків і дітей – вічна. Зазначені твори залишаються, як ніколи, актуальними й сьогодні, адже наше суспільство потерпає від сотен, тисяч безпритульних дітей, позбавлених батьківської любові, піклування, турботи. І, що найжахливіше, це необов'язково діти-сироти. Проблеми, поставлені В. Короленком та Б. Грінченком, залишаються нерозв'язаними і в наш час. Доля дітей, які були і залишаються творцями майбутнього, цікавила й цікавить людей в усі часи. Дитяча доля у творах В. Короленка та Б. Грінченка стала об'єктом дослідження таких науковців, як П. Малий, А. Котов, Н. Лобага, Л. Кривинська, П. Хропко, Л. Кужільна та інших. Проте однозначних відповідей на питання, поставлені у зазначених творах, не знайдено. Тому нашим завданням стало з'ясування спорідненого та відмінного у «Дітях підземелля» В. Г. Короленка та оповіданнях Б. Д. Грінченка «Украла», «Грицько».

«Діти підземелля» (повість «В поганому товаристві») – один з найкращих творів В. Короленка, присвячених розкриттю проблеми трагічного дитинства. Твір був написаний в Амзі під час перебування В. Г. Короленка на засланні в Якутській області. Та основний час там ішов не на писання, а на здобуття провізії: життя Володимира Галактіоновича було нелегким, тому спогади про дитинство в такий момент могли дати й опору, і пояснення діям, учинкам. Адже обставини, в яких опинився оповідач твору, й епізоди з дитинства письменника близькі та схожі. Місце дії – містечко Княже-Вено ввібрало в себе всі типові риси будь-якого з маленьких містечок південно-західного краю, в тому числі й Житомира, рідного міста Короленка, в якому він народився і виріс, чи Рівного, де навчався.

За словами Л. К. Гейштор, Володимир Галактіонович змолоду любив дітей, легко знаходив з ними спільну мову. У 1879 р. він надіслав рідним свій малюнок з місця заслання (Березові Починки), на якому зобразив маленьку дівчинку, і дописав: «На підлозі не хто інший як дівчинка Варвара Григорівна Бісерова, одного року і двох місяців. Легко уявити, що ми з нею великі друзі...» [2, с. 12].

Пізніше в якутському засланні В. Г. Короленко духовно наблизився до трьох дітей Афанасєвих, у яких учителював, коли жив в Амзі. Ось що згадує про це мати його учнів, Т. А. Афанасєва: «Мені потрібно було навчати старшого сина, і я поїхала до Володимира Галактіоновича просити навчати їх... Окрім старшого хлопчика – його учня, у мене було ще двоє дітей – син і дочка (пізніше також його учні), з ними особливо зблизився Володимир Галактіонович, дуже їх любив і балував. Бувало посадить їх до себе на коліна і починає співати. Діти, звісно, дуже прив'язалися до нього. Називав він їх «мої друзя», а дівчинку «моя невеста» або «моя мучительниця». І справді вона його мучила. Бувало навесні, в березні, підемо ми всі гуляти, а по дорозі дівчинка обов'язково залізе в кучугуру снігу і набере повне взуття води. Володимир Галактіонович одразу сяде на сніг, візьме її на коліна, зніме взуття і витрусить сніг, а потім знову одягне їх. Усе це він робив із великим

задоволенням, з жартами. Улітку робить дітям зміїв і бігає разом із ними, захоплюючись грою не менше за них. Узимку влаштувалася спільними силами ковзанка, і він катав їх» (цит. за [6, с. 9]).

Перебравшись із Амзи, Володимир Галактіонович не забував про своїх юних друзів. Він надсилав їм книги, в листах цікавився їхньою долею.

Після повернення із заслання В. Короленко одружився з Є. С. Івановською, і невдовзі у них народилися діти. Уже перша донька стає об'єктом спостереження батька, про що свідчать записи в щоденнику. Л. К. Гейштор звертає увагу на те, що Володимир Галактіонович уважно слідкував за дітьми і ретельно записував свої спостереження. Таким чином у щоденнику з'явилися записи: «Мої діти», «Мої дівчатка». Коли діти почали підростати, в цьому розділі щоденника з'явилися їхні глибокі і серйозні роздуми про життя. В. Короленко записував їхні перші слова, перші судження. Це були враження не тільки люблячого батька, але й митця. «Дуже люблячи дітей, Короленко мріє про те, що вони успадкують від батьків найкращі їхні прагнення. «Як не тяжко іноді з цим народом (дітьми), – пише він в листі до П. С. Івановської 13 листопада 1893 р., – а все-таки з ними життя повніше і краще... все-таки відчуваєш, що разом з любов'ю, можливо, передаєш їм найкращі свої прагнення і надії...» [2, с. 10].

Образи дітей у В. Г. Короленка зустрічаємо в «Сліпому музиканті», в «Парадоксі», в нарисах «В голодний рік», «Павловських нарисах». У «Дітях підземелля» В. Короленко відтворив ті проблеми, які, очевидно, накопичувалися протягом тривалого часу (втрата батька в 15-річному віці, життя в Житомирі й Рівному, робота вчителем, спостереження за дітьми тощо). Усе це відбилося у творі, який показує залежність моральних, духовних якостей дитини від впливу батьків, оточення, суспільного становища. В. Івановський зазначає, що в багатьох своїх творах письменник вивів яскраві взірці загублених доль, душ, які заплутались. В. Короленко був по-справжньому людинолюбом, і тому незмінно був готовий у будь-якій, навіть невинно змученій душі, підтримати навіть найменший рух до світла, доводячи, що ні для кого – до останніх митей життя – не закрыта можливість стати добрішим. Природно, що думка Володимира Галактіоновича зупинилася на дітях [4, с. 46].

Свої твори про дітей Б. Грінченко писав, урахувавши традиції світової та національної педагогіки, поєднуючи національні традиції виховання, формування особистості з потребами духовного відродження української нації. Автор намагався вплинути на свідомість юних українців, які під впливом літератури мають виховати в собі не лише співчуття, людяність, повагу до оточення, а й любов до рідного краю та народу. Адже книга «має бути проїнята духом ідеалу, доброти, правди, краси й гуманізму» [1, с. 78].

Тож, якщо передумовами створення В. Короленком «Дітей підземелля» стали, на наш погляд, спогади власного дитинства, спостереження за дітьми під час роботи вчителем та громадської діяльності, очікування народження власних доньок, то поштовхом для написання творів про дитячу долю Б. Грінченко можна вважати намір автора як педагога створити умови для виховання школярів засобами художнього слова, власний життєвий матеріал.

Порівнюючи зазначені твори, слід наголосити на їхніх жанрових особливостях, оскільки це визначає їхню будову, обсяг, ідейно-тематичну спрямованість, кількість персонажів тощо. «Діти підземелля» за жанром – повість, тоді як «Грицько» та «Украла» – оповідання. Останні менші за обсягом, мають менш розгорнутий сюжет, меншу кількість героїв, інше. Зазначені особливості по-різному впливають на розкриття проблеми батьків і дітей у творах. Оповідь у «Дітях підземелля» ведеться від першої особи. «Оповідач згадує про себе – дитину, – такий прийом дозволив В. Короленку не приховати нічого з юнацьких образ і водночас подивитися на них очима дорослого» [4, с. 46].

Центральним образом є сам оповідач – Вася, через знайомство з яким чіткіше розкриваються характери тих, із ким йому довелося спілкуватися. Сам хлопець постає самотньою й покинутою дитиною, якій забороняють гратися навіть із рідною сестрою: «Я любил ее страстно, и она платила мне такой же любовью... Всякий раз, когда я начинал играть с нею,... старая нянька... немедленно просыпалась, быстро схватывала мою Соню и уносила к себе, кидая на меня сердитые взгляды» [5, с. 225]. Батько взагалі забув про існування сина і ніяк не впливав на його виховання: «Моя мать умерла, когда мне было шесть лет. Отец, весь отдавшись своему горю, как будто совсем забыл о моем существовании» [5, с. 204]. Таке ставлення до нього надавало хлопцеві повну свободу дій, тому він шукав нових знайомств і заприятелював із дітьми «поганого товариства» – Валеком і Марусею.

Твори Б. Грінченка невеликі за обсягом, описів мало, сюжет заснований на одному епізоді з життя героїв. Особливістю оповідань «Грицько» й «Украла» є оптимістичне заключне слово автора, який сподівається, що в майбутньому герої його творів не повторять ні власних, ні чужих помилок, зроблять належні висновки.

Таке пафосне завершення характерне і для «Дітей підземелля», де Короленко наголошує на тому, що юні Вася і Соня, переживши спочатку смерть матері, а потім смерть маленької подруги, побачивши життя дітей-злидарів, у майбутньому виростуть добрими, чуйними людьми, задумуються над побаченим і будуть допомагати знедоленим.

Розглянемо, як у зазначених творах розкривається проблема знедоленого дитинства. В оповіданні Короленка батько не міг після смерті дружини знайти спільної мови зі своїм сином, уникав його, хоча сім'я й була благополучною, матеріально забезпеченою, батьки любили один одного. Про це Вася говорить так: «И мало-помалу пропасть, нас разделявшая, становилась все шире и глубже. Он все более убеждался..., что он должен любить меня, но не находит для этой любви угла в своем сердце...» [5, с. 225]. Не знайшов хлопець затишку в рідному домі, у власній родині. Не помічаючи сина, поглинутий скорботою за дружиною, батько проте до сестри Васи Соні ставився по-іншому: «Порой он ласкал мою маленькую сестру и по-своему заботился о ней, потому что в ней были черты матери» [5, с. 204]. Підтримку, розуміння, доброту, співчуття, любов знаходив Вася у дітей Тибурція і в нього самого. І з удячності хлопчик допомагав їм чим міг, підтримував їх. Заради них Вася готовий був виступити проти батька: «В моей груди навстречу его угрозам подымалось едва осознанное оскорбленное чувство покинутого

ребенка и какая-то жгучая любовь к тем, кто меня пригрел там, в старой часовне» [5, с. 257].

Любов Васі до Тибурція і його дітей була взаємною. Тибурцій – цікава особистість. З одного боку, він жебрак, якого бояться і який не має шансів повернутися до нормального життя. З іншого – він добрий і люблячий батько, людина з високими моральними засадами, здатна поважати закон. Саме пан Тибурцій рятує стосунки Васі з батьком, жертвуючи при цьому собою, оскільки він був нечистим перед законом.

У Васиному серці боролися дві любові: до батька, до родини і до дітей підземелля; перемогла відданість у дружбі, вірність даному слову, вміння бути другом. Саме це й урятувало його від самотності. Любячи батька, Вася боявся його і не міг зрозуміти його байдужості, холоду в стосунках із сином. І тільки після знайомства з дітьми підземелля суддя розкривається перед сином в іншому світлі: «Валек указал мне моего отца с такой стороны, с какой мне никогда не приходило в голову взглянуть на него: слова Валека задели в моем сердце струну сыновней гордости» [5, с. 238].

В оповіданні «Украла» батько взагалі не хотів турбуватися про дочку, він був до неї байдужим. Олександра говорить: «У нас... у нас... нема чого їсти... Батько нічого... не приносять з волості... усе пропивають...» [3, с. 33]. Проте якщо в повісті Короленка проблема стосунків судді з сином вирішується, поміж ними налагоджуються нормальні родинні стосунки, то в оповіданні Грінченка єдиною людиною, яка піклується про виховання дівчинки, є вчитель.

На стосунках батьків з дітьми вельми позначається й бідність. Змальовуючи нелюдське існування Валека й Марусі під землею, постійне голодування, холод, відсутність сонячного світла, Короленко наче пояснює, чому Валек (та й Драб теж) змушений красти, проте ні це, ні любов Тибурція не рятує Марусю від смерті.

Схожою є ситуація в творі «Украла», де психологічно точно описується стан дівчинки, яка через постійне почуття голоду змушена була вкрати у своєї подруги хліб.

В оповіданні «Грицько» бідний і часто голодний Семен через заздрість та недоїдання наважується силою відібрати бублика в сусідського хлопця.

У «Дітях підземелля» зразком батьківського піклування про дітей виступає Тибурцій Драб, який, будучи жебраком, турбується про своїх дітей і хоче, щоб у них були хоча б миті щасливого дитинства, адже щасливого майбутнього він їм не може забезпечити: «...Он отзывается о Тыбурции, точно о товарище, я спросил: „...Он тебя любит?“, „Да, любит... Он постоянно обо мне заботится, и, знаешь, иногда он целует меня и плачет...“» [5, с. 237]. Драб – єдина яскрава постать серед жебраків, представників «поганого товариства», що були викинуті на узбіччя суспільного життя. Він не втратив своєрідної гідності, своєї особистості, був морально сильною людиною, індивідуальністю, зумів вижити сам і намагався врятувати своїх товаришів від скитальницького життя, очоливши їх.

У Грінченковому оповіданні такою батьківською відданістю відзначається Мотря («Грицько»), мати Семена, бідна самотня жінка (тому зла, сварлива), котра готова до бійки, щоб захистити дитину: «Вона страшенно любила

свого сина і нікому не попускала його займати» [3, с. 45]. Найбільше у світі Мотря любить свого сина. Вона не відчуває співчуття до свого оточення, бо ці люди не співчують їй. Матері Грицька у творі припадає не багато авторської уваги. Натомість батько замальовується як врівноважена, мудра, справедлива людина, особистість. Він розуміє причину похмурого настрою Семена й Мотрі: «Якби вони не були такі вбогі, то, може, не були б такі злі» [3, с. 44]. Цей образ нагадує суддю у творі Короленка, який так само розуміє всю складність життя жебраків і співчуває їм.

Взірцем вихователя виступає Василь Митрович («Украла»), який щиро любить своїх учнів і вірить у їхню щирість і невинність: «Не думай, що ми всі хочемо нападати на тебе. Нам треба тільки знати правду. Може, це ще й не так, як кажуть, та й я думаю, що не так» [3, с. 32]. Олександра, від природи добра, щира, сором'язлива, з почуттям справедливості дівчинка, під дією зовнішніх чинників здійснює злочин, за який одразу ж була засуджена. Вона не намагається заперечувати своєї вини (як і Валек, який також украв, щоб прогодуватися), а кається у скоєному. Це приходить і відбувається під впливом Василя Митровича – людини доброї, співчутливої, здатної зрозуміти. Відданий своїй справі вчитель уміє знайти підхід до дітей, має на них великий вплив.

Обидва письменники лаконічно, але дуже влучно змалювали зародження і розвиток такої людської якості у героїв, як доброта. Зокрема, Грицько рятує хлопця, який не тільки хотів відібрати в нього бублика, а й ударив його ні за що. В юному віці герой зумів визначити для себе пріоритети, був готовий пожертвувати собою заради ближнього. Добрі душею й однокласники Олександри, які перейнялися долею дівчини. Безумовно, почуття доброти й відданості переповнювало серце Васі, який допомагав дітям з «поганого товариства» чим міг, підтримував їх. Заради них він готовий був навіть виступити проти батька.

Проблема життя і смерті також у певному відношенні визначає стосунки між батьками і дітьми. Короленко говорить про смерть матері Васі, котра залишила світ у досить молодому віці. Вася так згадує прощання з матір'ю: «Когда она, вся покрытая цветами, молодая и прекрасная, лежала с печатью смерти на бледном лице, я, как зверь, забился в угол и смотрел на нее горящими глазами, перед которыми впервые открылся весь ужас загадки о жизни и смерти» [5, с. 224]. Саме ця страшна подія визначила подальшу долю стосунків між батьком і сином, які спочатку віддалилися один від одного на неможливо величезну відстань, майже прірву, а потім зуміли зблизитися. Пізніше головному героєві і його сестрі ще раз довелося пережити біль втрати, коли померла Маруся. Це не могло не вплинути на стосунки між братом і сестрою і між Васею й батьком, на формування дітей як особистостей, на батьківське зростання, становлення судді як справжнього батька. Тільки після смерті Марусі батько Васі зумів упустити сина в своє серце, адже в своїй сім'ї вони обидва пережили таку ж трагедію і біль втрати. Тепер пан суддя замальовується не тільки як справедливий, розумний, чесний, порядний, шанований служник закону, але і як люблячий батько.

Б. Грінченко лише натякає на присутність такого явища, як смерть, у житті кожної людини. Так, Олександра могла померти від голоду, якби вчи-

тель вчасно не вирішив цю проблему. Міг би загинути й Семен, якби Грицько його не врятував, до речі, також ризикуючи своїм життям: «Грицько ледве плив. Хвилюю відносило його від берега. Кілька разів наливало йому в рота води. У нього вже не ставало сили, а надто ще й Семен так страшенно тяг. Грицькові ноги почали спускатися вниз. Семен був важкий, як каменюка. Грицько стулив рота: вода вже сягала йому очей» [3, с. 47].

Таким чином, в обох творах бачимо яскраво-правдиве змалювання стосунків між батьками й дітьми, значення батьківської любові у вихованні й формуванні дітей. Зазначимо, що прояв батьківської любові до дітей залежить від багатьох чинників. І В. Короленко, і Б. Грінченко наголошують на тому, що виховання дитини великою мірою залежить від сім'ї, саме тому, на наш погляд, у «Дітях підземелля» послідовно порівнюються дві родини з різним виховним впливом на дітей.

Обидва письменники вважають, що поряд із сім'єю у формуванні особистості активну участь бере вчитель. Так, у Короленка в ролі вчителя виступив Тибурцій Драб, який разом зі своїми дітьми допомагає головному герою розібратися в суспільних протиріччях, краще зрозуміти свого батька. У Грінченка тільки завдяки шкільному вчителю Василеві Митровичу («Україна») вирішується конфлікт. І в «Дітях підземелля», і в оповіданнях Грінченка велика увага звертається на два фактори формування дитячої свідомості: вплив батьків та суспільне становище дітей.

Таким чином, зазначені твори В. Г. Короленка та Б. Д. Грінченка мають великий педагогічний потенціал. Вони вчать не боятися життя, приймати його таким, яким воно є, не схилити голову перед труднощами. Письменники закликають людину йти до своєї мрії, навіть якщо згасає остання надія. Адже людина – це сильна особистість, сильний характер. Саме таких людей і хочуть бачити письменники, тому що такі люди є силою й опорою країни, її надією, її світлом. Адже і В. Г. Короленко, і Б. Д. Грінченко були саме такими особистостями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веркалець М. М. Педагогічні погляди Б. Д. Грінченка / М. М. Веркалець // Рад. шк. – 1988. – № 2. – С. 77–80.
2. Гейштор Л. К. Вблизи Короленко / Л. К. Гейштор. – Полтава, 2001. – 264 с.
3. Грінченко Б. Д. Без хліба. Оповідання / Б. Д. Грінченко. – К., 1958. – 179 с.
4. Ивановский В. А. К свету / В. А. Ивановский // Семья и школа. – 1978. – № 7. – С. 46–47.
5. Короленко В. Г. Собрание починений : в 5 т. / В. Г. Короленко. – Л., 1989. – Т. 1. – 424 с.
6. Кривинская Л. Л. Короленко и дети / Л. Л. Кривинская // Семья и школа. – 1953. – № 7. – С. 9–12.

**НАТАЛИЯ ТАРАСОВА,
ВИКТОРИЯ ЛЮЛЬКА**

**ПОВЕСТЬ В. Г. КОРОЛЕНКО «ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ»
И РАССКАЗЫ Б. Д. ГРИНЧЕНКО «ГРИЦЬКО» И «УКРАЛА»:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

В статье поднимается проблема отношений родителей и детей и как ее конкретное негативное проявление тема обездоленного детства. Объектом исследования стали

произведения двух великих писателей конца XIX – начала XX века: русского – Владимира Галактионовича Короленко (повесть «Дети подземелья») и украинского – Бориса Дмитриевича Гринченко (рассказы «Грицько», «Украла»). Актуальность данного исследования обусловлена отсутствием в отечественном и зарубежном литературоведении научных трудов, в которых бы сравнивались проблемы отношений родителей и детей в произведениях названных писателей. Цель научного исследования – выявление общих и отличительных черт в раскрытии проблемы отношений на примере произведений двух писателей – В. Г. Короленко и Б. Д. Гринченко. Методы исследования, которые использовались при написании статьи. – сравнительно-исторический, компаративный, системный. В выводах акцент делается на факторах, влияющих на формирование ребенка как личности, а именно: общественная иерархия семей, количество детей в семье, образование родителей, зависимость ребенка от характера семейных отношений и т. д. Все это и определяет положение ребенка в обществе, его место в социуме, его судьбу.

Ключевые слова: *проблема, ребенок, личность, семья, детство, отец, мать, учитель, общество.*

NATALIIA TARASOVA,
VIKTORIIA LIULKA

THE STORY «CHILDREN OF CAVE» BY V.G. KOROLENKO
AND THE STORIES «STOLE», «GRITSKO» BY B.D. HRINCHENKO:
COMPARATIVE ANALYSIS

In the article rises the problem of interrelation of parents and their children, and its concrete negative expression is a theme of the one's share childhood. The object of research became the works of two outstanding writers of the end of XIX – beginning of the XX centuries: Russian – Vladimir Korolenko (a story «Children of cave») and Ukrainian – Boris Grinchenko (stories «Stole», «Gritsko»).

Attention is accented on factors, influencing on forming of child as a personality: public hierarchy of families, financial position, complete or incomplete family, amount of children in family, education of parents, dependence of child of the character of family relations etc. All of these stipulate position of child in society, his place in the social medium, his fate.

Key words: *problem, child, personality, family, childhood, father, mother, teacher, society.*

Одержано 15.01.2016 р.

УДК

ТЕТЯНА КОНЄВА

(Полтава)

НОБЕЛІАНТИ В ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРИ: УКРАЇНСЬКЕ КОРИННЯ

Ключові слова: Нобелівська премія, нобеліант у галузі літератури, українське коріння, творчий доробок, український колорит, С. Алексієвич.

Нобелівська премія – одна з найпочесніших міжнародних премій у світі. Вручення її відбувається, як зазначив її засновник А. Нобель, «тим особам, які протягом попереднього року зуміли принести найбільшу користь людству» [3, с. 279].

Серед лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури відомі такі письменники, як Р. Кіплінг, М. Метерлінк, Г. Гауптман, А. Франс, Т. Манн, І. Бунін, А. Камю, Б. Пастернак, Я. Кавабата, О. Солженіцин, Г. Белль, Г. Гарсія Маркес, Й. Бродський, Г. Грасс, І. Кертес та багато інших, котрі одержали високу нагороду чи за весь творчий доробок, чи за окремий твір.

У свій час на Нобелівську премію були претендентами й українські майстри художнього слова. Документально підтверджено, що кандидатом на престижну премію був І. Франко. У листопаді 1915 р. до Нобелівського комітету звернувся професор, доктор філософії Йосиф Застирець із Відня. У своєму листі він розповів про «найбільшого українського і одночасно слов'янського поета і вченого», «великого провідника свого народу, міжнародного генія» [4, с. 157] Івана Франка. Професор Й. Застирець підкреслював, що нагорода могла б мати величезне політичне значення для національних змагань зі стародавньою культурою народу, який бореться за свою свободу. Підтримав Й. Застирця шведський історик доктор Геральд Гярне з Упсали. У травні 1916 р. І. Франка не стало, отже, він до списку 1916 р. вже не потрапив. Нещодавно стало відомо, що Омелян Пріцак, дійсний член Американської, Фінської, Турецької та Української академій, пропонував кандидатами на Нобелівську премію П. Тичину (1966) та М. Бажана (1972). Емігрантські кола зверталися до Нобелівського комітету з проханням надати премію Уласу Самчуку (1980). У різному контексті та з різною ймовірністю серед можливих українських кандидатів на цю премію називалися також імена В. Винниченка, Т. Осьмачки, М. Рильського, В. Стуса, О. Гончара. Не судилося. На жаль, Україна не має жодного Нобелівського лауреата, але дала світові нобеліантів, які мають українське коріння. І хоча вже існують окремі наукові розвідки, присвячені окресленому аспекту (праці В. Вітер, О. Гетьман, Д. Дроздовського, С. Ільченко, Я. Поліщука та ін.), виникає необхідність виявити параметри зв'язків сучасної художниці С. Алексієвич з Україною.

Білоруська письменниця-документалістка Світлана Олександрівна Алексієвич – перша нобеліантка у Білорусі, яка одержала цю високу нагороду у 2015 році за «багатоголосу творчість – пам'ятку страждання й мужності в наш час» [2, с. 127]. Новаторство її творчого доробку полягає в тому, що вона вперше у білоруській літературі, спираючись на факти та свідчення своїх співвітчизників, відтворила панораму життя колишнього Радянського

Союзу у всій його суперечливості й трагічності. Такий усебічний погляд на світ у її книгах знайшов як прихильників її таланту, так і критиків. Частина сучасних західних діячів літератури вважає, що С. Алексієвич, біографія і творчість якої безпосередньо пов'язані з Радянським Союзом, як ніхто інший може розповісти правду про те, чим був СРСР для його громадян. Вони схвально відстоюють її письменницьку позицію правди і свободи. Інші діячі культури, які відносять себе до традиційного «руського миру», навпаки, дорікають авторці в тому, що вона вміє бачити лише негативні сторони радянської і російської дійсності, не помічаючи її позитивних сторін. Ці критики звинувачують її у фактичній зраді інтересів своєї Батьківщини і вважають, що С. Алексієвич свідомо спотворює у своїх книгах реальні факти, створюючи для західного і російського читача образ «злої і підступної Росії».

Незважаючи на такі полярні оцінки, коло шанувальників творчості білоруської письменниці й публіциста тільки зростає. Її документальні твори активно видаються в Америці, Німеччині, Англії, Японії, Швеції, Франції, Китаї, В'єтнамі, Болгарії, Індії, Україні та інших країнах світу. У Франції, Німеччині, Болгарії ставилися вистави за її книгами. Загалом вона – авторка 7 документальних книг, 21 сценарію документального фільму, трьох театральних п'єс; володарка численних міжнародних премій: Курта Тухольського (Шведський ПЕН), Андрія Синявського, російської незалежної премії «Тріумф», лейпцизької премії «За європейське взаєморозуміння-98», німецьких премій «За кращу політичну книгу» та імені Гердера.

Український читач познайомився з її мистецьким доробком завдяки перекладам Оксани Забужко (книга «Чорнобиль: хроніка майбутнього», 1998) і Лесі Лисенко (книга «Час second-hand», 2014).

І хоча нобеліантка пише російською мовою і довгий час мешкала за кордоном, оскільки політично недояльна до диктаторського режиму влади, вона міцно пов'язана з Україною. С. Алексієвич народилася у мальовничому українському місті Івано-Франківську 31 травня 1948 року в родині військовослужбовця. Її батько – білорус, а мати – українка. Дитинство маленької Світлани пройшло також в українському селі на Вінничині у важкі повоєнні часи. Згодом після демобілізації батька сім'я переїхала на його батьківщину – в Білорусь. Родина жила в сільській місцевості, батьки вчителювали. Пізніше про цей період свого життя нобеліантка напише: «Я пам'ятаю, що дуже важко жили батьки... Я пам'ятаю запах волів, пилу, ці долини... Бабусю пам'ятаю дуже гарну, з прекрасним голосом... як хату білили, як хліб пекли. Це дуже сильно пам'ятаю. Я завжди кажу, що пишаюся, що у мене українська кров» [1, с. 63].

Потяг до літературної діяльності виявився у Світлани ще під час навчання у школі, коли вона активно займалася віршуванням і укладанням газетних заміток. Удосконалення індивідуального почерку продовжилося в районній газеті в м. Наровля (Гомельської області), де вчорашня учениця працювала впродовж двох років по закінченню школи, щоб отримати трудовий стаж і вступити до Мінського державного університету на факультет журналістики. Протягом навчання в університеті Світлана неодноразово ставала лауреатом республіканських та всесоюзних конкурсів студентських наукових робіт.

По закінченні університету вона перепробувала багато професій: працювала вихователем, учителем, журналісткою. Першими її газетами стали видання «Прип'ятська правда» і «Маяк комунізму». Численні зустрічі з простими односельцями, їхні щирі розповіді про свою нелегку долю визначили магістральну тему всієї подальшої творчості С. Алексієвич – тему «маленької людини», котра за певних політичних умов, які у СРСР постійно були межовими, повинна жити, не втрачаючи своєї гідності. Водночас окреслюється й художня форма її словесного мистецтва – наявність численних оповідних ліній, тобто голосів і свідоцтв епохи. У цей час вона шукала себе і в різних жанрах – оповіданнях, публіцистиці, репортажі. Але вирішальний вплив на вибір зробив відомий білоруський письменник Алесь Адамович і його відомі книги «Я – з вогняного села» і «Блокадна книга». Написані вони не тільки ним, а у співавторстві з іншими письменниками, але ідея і розробка цього нового для білоруської та сучасної російської літератури жанру належала йому. Адамович називав його по-різному, весь час шукав точне формулювання: «соборний роман», «роман-ораторія», «роман-свідоцтво», «народ сам про себе розповідає», «епічно-хорова проза» тощо. С. Алексієвич завжди називала його своїм головним Вчителем, котрий допоміг їй знайти свій шлях. В одному з інтерв'ю вона потім скаже: «Я довго шукала себе, хотілося знайти щось таке, щоб наблизило до реальності, мучила, вводила, захоплювала, була цікава саме реальність. Схопити справжність – ось, що хотілося. І цей жанр – жанр людських голосів, сповідей, свідоцтв та документів людської душі миттєво був мною присвоєно. Так, я саме так бачу і чую світ: через голоси, через деталі побуту і буття. Так влаштовано мій зір і вухо. І все, що в мені було, тут же виявилось потрібним, тому що було потрібно одночасно бути: письменником, журналістом, соціологом, психоаналітиком, проповідником ...» [1, с. 63].

Будучи продовжувачем національних традицій документальної літератури, С. Алексієвич зуміла надати жанру, в якому працює, риси своєї індивідуальності, що дозволило деяким дослідникам заговорити не стільки про феномен її творчості, скільки про феномен особистості самого автора. Петро Вайль зазначив: «Жанр, у якому працює Світлана Алексієвич, – остання надія... Згідно із доволі зрозумілою логікою недовіра до ідеологічного слова переросла у недовіру до слова вигаданого. Ось де виток поширення та популярності літератури факту» [1, с. 64]. Серед документально-художнього надбання С. Алексієвич своєю неповторною оригінальністю вирізняється цикл «Голоси утопії», красу якого складають книги «У війни не жіноче обличчя» (1985), «Останні свідки. Сто недитячих оповідань» (1985), «Цинкові хлопчики» (1991), «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього» (1997), «Час секунд-хенд (Кінець червоної людини)» (2013), де «маленька людина», на плечі якої потрапляє тягар історії ХХ століття, сама розповідає про свою долю.

У документально-художній повісті «У війни не жіноче обличчя», що за своєю художньою формою подібна до щоденника зі спогадами жінок-фронтівиків, події Другої світової війни представлено саме їхніми очима. Читача вражають своєю щирістю свідоцтва жінок-медиків, жінок-зв'язківців, жінок-саперів, жінок-рядових польових і партизанських загонів, жінок-кулеметників, жінок-танкістів тощо. У їхній свідомості закарбувалися не факти

проведення бойових операцій чи точна статистика, а історії жаху воєнних подій і історії кохання, смішні і кумедні ситуації й описи військового побуту тощо. І це не випадково, адже за роки війни на фронті побувало близько 800 тис. звичайних простих жінок, котрі поряд з чоловіками наближали Перемогу.

У зв'язку з тим, що книга була створена понад 30 років тому, авторка зараз постійно редагує її, прибираючи цензурну правку, додаючи нові епізоди та свої щоденникові записи. Ось як вона пояснює сутність свого дегероїзованого погляду на зображуване у творі: «Я народилася в селі і змалечку знала про суцільні жахи війни, про те, скільки коштувала перемога – всього цього я не знаходила в тодішніх книжках про війну. Білоруське село переважно було жіночим і дитячим, і найбільше мене вражали розповіді жінок. Ця інтонація болю залишилася в моїй свідомості, і вона дала новий погляд на це все. Тож можна сказати, що моя книжка була, зокрема, певною формою протесту. У моїй книжці немає лицемірного пафосу, а є реальне життя. Напевно, мені допомогло те, що я постійно чула розповіді моєї української бабусі, мого білоруського дідуса і загалом усіх цих бабусь – тож у книжці немає фальшу. Потім книжку видавали з певною періодичністю, але останнім часом я бачу, що вона почала ніби нове життя. Зараз відбувається якийсь бум на її видання, особливо в Європі. Виявилось, що війна – не «тоді» і «там», а зараз, тут» [1, с. 63–64].

Книга публіцистики «Останні свідки. Сто недитячих оповідань» заснована на спогадах про Другу світову війну дітей воєнного лихоліття, яким у час подій було 7–12 років.

У книзі «Цинкові хлопчики» афганська війна постає крізь призму свідочств безпосередніх її учасників та очима матерів, чії сини на цій війні загинули. Загальний тон книги – біль і страждання, а війна у ній виявляється непотрібною, несправедливою, абсурдною.

«Коли писала про Афганістан, – згадує письменниця, – матерям загиблих було дуже складно. У них іще до мого приходу бували журналісти – їм матері розповідали одне, а в газетах потім відбувалося інше, відбувалася героїзація, і рідні загиблих подумали, що зі мною слід чекати того самого. Вони не припускали, що книжка «Цинкові хлопчики» буде написана їхніми ж словами. У героїв книжки «У війни не жіноче обличчя» теж таке було: мовляв, це я тобі розповіла, щоб ти поплакала, – зрозуміла, як нам було важко! А писати, мовляв, потрібно зовсім інше. Їхню правду завжди перекреслювали, вона завжди чомусь служила, а в моїй книжці постала оголена правда – ось це найбільше й налякало» [1, с. 64].

Твір «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього» – це численні свідчення ліквідаторів чорнобильської аварії, родичів загиблих, самоселів у чорнобильській зоні. Книга не випадково має підзаголовок «Хроніка майбутнього», адже тут описується життя людей, які поступово звикають до нової реальності, реальності після ядерної катастрофи. Письменниця намагається осягнути їхню психологію, зазирнути у прийдешнє.

Про Чорнобиль авторка говорить такими словами: «Коли ти боїшся яблука, дерева, боїшся сісти на землю, особливо в перші роки, бо з тобою йде дозиметрист і все перевіряє, то починаєш відчувати спорідненість навіть зі звіром. Раніше люди сподівалися на прогрес, а виявилось, що це може бути ще гірше за війну, що прогрес – це одна з форм війни з людиною. Чому

я назвала книжку «Чорнобильська молитва»? Бо людина може тільки молитися, вписуватись у цей світ, але позиція сили, думка, що людина є вінцем творіння і володіє світом, – фатальна» [1, с. 64].

Книга «Час секонд-хенд (Кінець червоної людини)» завершує цикл із п'яти праць авторки. У ній розповідається про так звану «стару» людину, тобто особистість, свідомість якої сформована за радянських часів і яка, переживши крах комуністичної ідеї, ніяк не може знайти себе в новій епосі.

Отже, С. Алексієвич – літописець своєї епохи, який, спираючись на свідоцтва співгромадян (представників різних національностей, включаючи й українців), намагається представити її їхніми очима у глобальному вимірі: Друга світова війна, афганська війна, Чорнобильська трагедія, розпад Радянського Союзу. На перший погляд може здатися, що це суцільні журналістські замальовки. Але сутність авторської позиції полягає в тому, що у «літературі факту» зберігається як достовірність матеріалу, так і щирість почуттів оповідачів. І хоча розповідь ведеться від першої особи і в більшості випадків будується за принципом «світ навколо мене», згідно з яким оповідач займає внутрішню позицію щодо описуваних подій, уривчасті фрагменти не постають відокремлено, тому що їх еднають не стільки зовнішні, предметні, просторово-тимчасові домінанти, скільки смислові зв'язки між фрагментами. Присутність безлічі людських свідомостей не передбачає протиборства і зіткнення висловлюваних ними позицій. Автор припускає співіснування множинності різних голосів, «дозволяє» почути кожного учасника, кожного свідка подій. Саме зміна «точок зору» і планів зображення при монтуванні матеріалу стає основним композиційним прийомом творів білоруського письменника.

Фрагментарність як спосіб художньої організації тексту дозволяє розподілити окремі його ділянки на висловлювання, що належать «маленькій людині» (монологи або окремі фрази, взяті в лапки), і висловлювання, які не включено у кругозір персонажів (авторські описи, характеристики, ремарки). Цитати зі свідчень очевидців комбінуються так, щоб викликати якнайсильніші переживання у читача.

Художниця намагається не називати імен своїх героїв, адже вона пише не історію фактів, а «історію почуттів», тому достовірність подій, деталі, які називають опитані нею люди, менш важливі, ніж щирість кореспондентів.

Як бачимо, у життєвій і творчій долі С. Алексієвич зв'язки з Україною багатовекторні: генетичні (українська кров), духовні (знайомство письменниці з українською культурою, відображення українського матеріалу у її творах, її художнє слово у серцях українців), ментальні (слов'янські), історичні (радянський період), соціальні (страждання і мужність нашого часу), психологічні (людська трагедія) і географічні (місця, з якими пов'язаний автор).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гетьман О. Г. «Пишаюся, що у мене українська кров...» / О. Г. Гетьман // Зарубіжна література в школах України. – 2015. – № 11. – С. 63–64.
2. Поліщук Я. Світлана Алексієвич: хронічки зужитого часу / Я. Поліщук // Дніпро. – 2015. – № 7–9. – С. 126–131.
3. Міжнародні літературні премії // Зарубіжна література ХХ століття : посіб. – К., 1998. – С. 279–282.
4. Нобелівські лауреати з літератури // Всесвіт. – 2000. – № 5–6. – С. 157–162.

ТАТЬЯНА КОНЕВА

НОБЕЛИАНТЫ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ: УКРАИНСКИЕ КОРНИ

В статье рассматривается жизненный и творческий путь белорусской писательницы С. Алексиевич – лауреата Нобелевской премии в области литературы 2015 года, исследуются его украинские корни на различных уровнях: генетическом, духовном, ментальном, историческом, социальном, психологическом и географическом.

Идейно-художественный анализ документально-художественного цикла С. Алексиевич «Голоса утопии» позволил выявить его специфические признаки. Ключевая тема цикла – тема «маленького человека», судьба которого раскрывается на фоне глобальных исторических событий XX века: Вторая мировая война, афганская война, Чернобыльская трагедия, распад Советского Союза. Основной композиционный прием – смена повествовательных «точек зрения» (голосов эпохи) и планов изображения материала при его монтаже. Способ художественной организации текста – фрагментарность, где авторские описания, характеристики, ремарки выполняют соединяющую роль. Общий тон «литературы факта» – страдания и мужество нашего времени.

Ключевые слова: *Нобелевская премия, нобелиант в области литературы, украинские корни, творческое наследие, украинский колорит, С. Алексиевич.*

KONIEVA TETIANA

THE NOBELS IN LITERATURE: UKRAINIAN ROOTS

The article considered the life and career of the winner the Nobel prize in literature – belarusian writer S. Aleksievich (2015) and examines Ukrainian roots.

The ideological-artistic analysis of the creative heritage of nobel allowed to identify its specific features. The key theme of the documentary the artistic cycle of S. Alexievich's «Voices of utopia» was the theme of the «little man», whose fate is explored in the context of global historical events of the twentieth century: the Second world war, the Afghan war, the Chernobyl tragedy, the collapse of the Soviet Union feature narrative manner – the multiplicity of narrative points of view (voices of an era); a method of artistic organization of the text – fragmentation, where the author's descriptions, specifications, remarks perform connecting role. The General tone of «literature of fact» - the suffering and courage our time.

Ukrainian roots are identified at different levels: genetic, spiritual, mental, historical, social, psychological and geographic.

Key words: *the Nobel prize, nobels in literature, ukrainian roots, creative work, Ukrainian colour, S. Alexiyevich.*

Одержано 15.02.2016 р.

УДК 821.161.1.09:94(37)

ЕКАТЕРИНА ПАЛИЙ,
СВЕТЛАНА АСТАХОВА

(Полтава)

**ДРЕВНИЙ РИМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
СОЗНАНИИ В. БРЮСОВА***Ключові слова: античність, героїка, мотив, історизм, культура, лірика.*

Творчество В. Брюсова насыщено и многообразно, поэт обращается к разным темам, которые были созвучны современности. В. Брюсов также стремился понять, переосмыслить закономерности смены культур, смысл деяний человечества и развития истории в целом. Свидетельством этого интереса художника к далекому прошлому являются циклы стихотворений «Любимцы веков», «Баллады», «Правда вечная кумиров», «Властительные тени» и другие.

Необходимо отметить, что В. Брюсов увлекался античностью постоянно, на протяжении всего своего творчества. Она для него была некой магической силой, своеобразной призмой, сквозь которую лучше просматривалась современность.

Однако древность не уводила поэта от реального мира, а скорее приближала к нему, углубляла и объясняла настоящее. Оживление интереса к эпохам перелома, смены веков и тысячелетий связано с осознанием поэтом краха уходящих ценностей, ощущением «конца света», эсхатологическими настроениями и потребностью найти выход через сферу культуры.

В. Брюсов восхищался силой и мужеством полководцев, царей, героев Древнего Рима. Писатель прославляет римских полководцев Антония и Юлия Цезаря, возводя их в идеал сильных личностей, а современную власть критикует за то, что она не способна удержать государство и обеспечить порядок и мир. Русско-японская война привела поэта к глубокому разочарованию, но при этом у лирического героя В. Брюсова появляется стимул идти вперед, через все беды и катастрофы. Это сказывается и в создании героических образов, и в разработке героических мотивов из истории Древнего Рима. В. Брюсов писал Г. И. Чулкову по поводу цикла «Правда вечная кумиров»: «Это античные образы, оживленные, однако, современной душой» [9, с. 324].

Д. Е. Максимов подчеркивал, что «идеалом В. Брюсова, претворенным в его лирике, становится напряжение и подъем жизненных сил во всех сферах их возможных проявлений. И самую высшую форму напряжения В. Брюсов видел в героике. Отсюда последовательно реализуемое желание В. Брюсова связать свою поэзию с героическим содержанием древних эпох, и прежде всего с римской и греческой античностью [6, с. 91]. «Античные мифы обладают среди нас и поныне совершенно исключительной живучестью и силой, – писал И. Анненский. – Благодаря античным мифам возникла та категория

героизма, без которой в нашем творчестве, вероятно, не образовалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа» [1, с. 6].

В. Брюсов описывал судьбы людей древних цивилизаций, в судьбе этих людей поэт искал современное содержание. При этом он проводил множество аналогий и сопоставлял современную жизнь и современный мир с древними цивилизациями. Поэтому большинство его произведений насыщено историческими и героическими образами древних цивилизаций, в числе которых Антоний, Клеопатра, Юлий Цезарь, Сулла и многие другие.

История римской цивилизации довольно сложна и неоднозначна. Рим как государство, его культура, весь уклад жизни, а главное – сильные, волевые люди, страстные, справедливые, мужественные, противопоставляются В. Брюсовым безвольной, разложившейся интеллигенции, всему слабому и ничтожному в общественном строе царской России накануне Первой мировой войны.

В. Шервинский отмечает, что «поэзию В. Брюсова насыщают образы античного мира, в частности Рима. Имена римских полководцев, богов, героев, исторических деятелей, римская топонимика неизменно наполняют стихи писателя, особенно в пору его высшего поэтического подъема» [10, с. 12–13].

В стихотворениях, которые посвящены римской тематике, больше всего поражают масштабы человеческих страстей, бушевавших в Древнем Риме, классическая точность в изображении «римской души», акцент на ее трезвости и рационалистической ясности. Вместе с тем В. Брюсову близок также лиризм увядания, ощущение бренности могучего римского государства в период его упадка. Поэт неоднократно обращался к античному миру на грани его гибели, эта традиция «гибели античного мира» становилась объектом описания во многих лирических произведениях на протяжении всего творчества писателя.

Образы носителей могучей страсти, гениальных провидцев, бессмертных творцов служили, прежде всего, живым укором измельчавшей, прагматичной буржуазной современности. Кроме того, они воплощали мысли и чувства самого автора. Иногда В. Брюсов прямо перебрасывал такой «мостик» от «вечных кумиров» к самому себе («Антоний», 1905):

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой! [3, с. 393].

В книге стихотворений «Венок» (цикл «Правда вечная кумиров») помещено произведение, посвященное одному из триумвиров, разделивших после смерти Цезаря управление Римской державой. Стихотворение, названное именем влюбленного в египетскую царицу Клеопатру, который из любви к ней пренебрег своим государственным долгом. Клеопатра показана бесконечно привлекательной женщиной, очаровывающей мужчин. Герой же стихотворения «Антоний», который готов погибнуть ради всепобеждающей и всеопределяющей любви, служит примером проявления высокой страсти.

Образ Антония привлекал В. Брюсова еще в юности. Характерно в этом плане стихотворение «Антоний». Оно написано в апреле 1905 года. Для неоромантического сознания было характерно преклонение перед всякой силой, в частности и перед силой любовной страсти. Это стихотворение – одно из наиболее значительных и характерных произведений зрелого поэта. Сюжет его связан с событиями Римской империи 40–30 годов до н. э. Антоний влюбился в египетскую царицу Клеопатру так страстно, что в момент битвы бросил свой флот и войска и погнался за возлюбленной, отступавшей со своими кораблями под натиском римского войска. Любовная страсть Антония оказалась выше решающей битвы за мировое господство.

Боролись за народ трибуны
И императоры – за власть,
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил – страсть!
Победный лавр, и скипетр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный, –
И перевесила любовь! [3, с. 392–393].

«Когда вершились судьбы мира», Антоний променял на поцелуй «венец и пурпур триумвира». Лирический герой завидует римскому герою, будучи готов повторить его поступок:

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой! [3, с. 392–393].

При всей видимой тематической отдаленности любви Антония и Клеопатры от современных бурь, соответствующих дате стихотворения (апрель 1905 г.), с ними гораздо теснее связаны пафос «героической страсти», контрастирующей, по справедливому замечанию Д. Е. Максимова, с «малой любовью, с пошлыми «страстями» буржуазно-мещанской действительности» [5, с. 159–160], и закрепляющая этот пафос традиция высокой одической лирики (вспомним в связи с этим слова Б. Пастернака: «... спавшему гражданскому стиху / Вы первый настезь в город дверь открыли» («В. Брюсову», 1924). В ходе поэтической эволюции В. Брюсова «идеальная страсть» и реальные общественно-политические бури все больше тематически сближались для него друг с другом.

Людей большой страстности, неукротимости в своих желаниях, действующих без оглядки, отдающих себя в полную власть больших чувств, В. Брюсов ставил на одном уровне с людьми, выделяющимися на государственном, историческом поприще.

История оживает под его пером, далекие страны становятся близкими, времена минувшие подступают и словно врываются в настоящее. В исторических личностях поэт видит наиболее концентрированное выражение событий, которые повлияли на движение времени.

С. С. Орлов в статье «В ритмах нынешнего дня» указал на то, что «во многом для него эти «любимцы веков» – персонифицированные идеи страстей человеческих, символы Власти, ненависти, Любви, Злобы, Богатства, Гордости, Славы, Свободы, в социальном свете тех лет, в которые вступала Россия, становясь из феодальной капиталистической промышленной державой» [7, с. 208].

Д. Д. Благой отметил, что в посвященных прошлому стихотворениях В. Брюсова можно различить «две серии» образов. Некоторые из исторических деятелей обращают все свои устремления к славе (таков Цезарь, переходящий Рубикон), но на равных правах с ними фигурируют люди, безоглядно жертвующие славой ради любви (таков Антоний, променявший «на поцелуй» «венец и пурпур триумвира») [2, с. 593–594]. В исторической героике В. Брюсова, несомненно, выразились и типичные для модернизма неоромантические мотивы (так, в стихотворении «Юлий Цезарь» сильная личность диктатора торжествует над консулами и сенаторами которые характеризуются автором как «выродки былых времен»).

Еще одним римским полководцем, которого прославляет поэт, является Юлий Цезарь. В стихотворении «Юлий Цезарь» (1905) В. Брюсов возвеличивает римского деятеля, силою оружия заставившего врагов подчиниться его власти. После поражения, нанесенного римскому войску парфянами в 53 году до н. э., в Риме начались беспорядки. Столкнулись разные партии. Юлий Цезарь воспротивился решению сената и встал во главе войска, чтобы установить твердый режим единовластия:

Они кричат: за нами право!
Они клянут: ты бунтовщик,
Ты поднял стяг войны кровавой,
На брата брата ты воздвиг!
Но вы, что сделали вы с Римом,
Вы, консулы, и ты, сенат!
О вашем гнете нестерпимом
И камни улиц говорят!
Вы мне твердите о народе,
Зовете охранять покой... [3, с. 427].

Стихотворение В. Брюсова «Юлий Цезарь» написано в духе символизма: через «туман истории» (А. Белый) автор стремился дать отражение современности. В. Брюсов преклонялся перед сильной личностью, которая могла навести порядок в управлении государством.

В. Брюсов часто проводил параллели между образами из древнего и современного мира, привлекая в свои стихотворения имена богов, царей, триумвиров, полководцев и других сильных личностей. Поэта привлекали сильные герои, отмеченные не только значением в истории, но и высокими человеческими качествами. Вместе с тем у В. Брюсова есть стихотворения, в которых он поэтизировал образы героев или мифологических персонажей, гордых и холодных, злых, неистовых, равнодушных к людям или их презирающих. Эти образы поднимались над современной мещанской цивилизацией эстетически, яркостью и силой, но, конечно, не противостояли

ей всей полнотой своего духовного содержания. Наоборот, некоторые из них могли ассоциироваться с антинародными, агрессивными устремлениями буржуазного мира, поэтому, независимо от намерений В. Брюсова, эти образы способствовали созданию поэтического ореола вокруг тех явлений, в которых нельзя не видеть противоположности высокому гуманистическому героизму, мрачной пародии на него [6, с. 94]. В античности В. Брюсов всегда искал ответы на сложные вопросы бытия.

Таким образом, в творчестве В. Брюсова создана большая галерея образов выдающихся полководцев, правителей, исторических деятелей эпохи Древнего Рима, вокруг которых сконцентрированы героико-патриотические мотивы (защиты государства, общественного долга, мужества и доблести в борьбе с врагами и т. д.). Сильные и волевые персонажи из истории культуры Древнего Рима в художественном сознании В. Брюсова были противопоставлены всему духовно низменному и морально слабому, общественному хаосу и упадку на рубеже XIX–XX вв. В обрисовке исторических деятелей и известных событий В. Брюсов опирался не только на документальные источники, но и на мифы, что воплотилось в ряде мифологических мотивов, целью которых было создание ореола героики вокруг того или иного образа (Антоний, Клеопатра, Юлий Цезарь, Сулла и др.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анненский И. Ф. Античный миф в современной французской поэзии / И. Ф. Анненский. – М. ; СПб., 1908. – 39 с.
2. Благой Д. Д. Валерий Брюсов / Д. Д. Благой // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М., 1930. – Т. 1. – С. 593–606.
3. Брюсов В. Я. Собрание сочинений : в 7 т. / В. Я. Брюсов. – М. : Худож. лит., 1973. – Т. 1 : Стихотворения. Поэмы 1892–1909. – 672 с.
4. Брюсов В. Я. Собрание сочинений : в 7 т. / В. Я. Брюсов. – М. : Худож. лит., 1973. – Т. 2 : Стихотворения. Поэмы 1892–1909. – 496 с.
5. Максимов Д. Е. В. Брюсов: Поэзия и позиция / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 240 с.
6. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 400 с.
7. Орлов С. В. В ритмах нынешнего дня / С. В. Орлов // Октябрь. – 1974. – № 9. – С. 20–33.
8. Плутарх. Сравнительное жизнеописание / Плутарх. – М., 1963. – Т. 2. – 348 с.
9. Чулков Г. И. Годы странствий / Г. И. Чулков. – М. : Федерация, 1930. – 324 с.
10. Шервинский С. В. Валерий Брюсов / С. В. Шервинский // Литературное наследство. – М., 1976. – Т. 85. – С. 7–22.

ЕКАТЕРИНА ПАЛИЙ, СВЕТЛАНА АСТАХОВА

ДРЕВНИЙ РИМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В. БРЮСОВА

Статья посвящена рассмотрению древнего Рима в творчестве В. Брюсова. Осуществляется анализ стихотворений поэта, в которых воплощены римские традиции и мотивы. Детально рассматриваются сборники стихотворений, в которых художник изображал судьбы людей далеких времен, искал аналогии с современной ему эпохой, сравнивая окружающую действительность с величественными образами и событиями Древнего Рима.

Ключевые слова: античность, героика, мотив, историзм, культура, лирика.

EKATERINA PALII, SVITLANA ASTAKHOVA

ANCIENT ROME IN V. BRYUSOV'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS

The article deals with antique motives in Valeriy Yakovlevich Brusov's lyrics. Poems which embody the ancient events and idea are analyzed in the research. Particular attention is paid to the heroic images and motives, their functions and methods of creation. The role of ancient traditions and motives in the formation of the poet's individual style and the paradigm of Russian symbolism is defined. The aim of this study description of ancient Rome in V. Bryusov's creativity.

The article gives a detailed analysis of the poems of the poet is carried out, where are embodied the Roman traditions and motives. The special attention is paid to collections of the poems, where the artist represented destinies of people of those times, looked for analogies with modern to him an era, comparing surrounding reality to majestic images and events of Ancient Rome. The article is of great help to understand nature of ancient Rome in Bryusov's lyrics.

Key words: antiquity, heroic, motive, historicism, culture, lyrics.

Одержано 22.02.2016 р.

УДК 821.133.1.09'18'

ЗІНАІДА ТАРАН

(Полтава)

ДИНАМІКА ОБРАЗУ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ЕДМОНА І ЖУЛЯ ГОНКУРІВ

Ключові слова: Едмон і Жюль Гонкури, роман, реалізм, натуралізм, імпресіонізм, образ жінки, стиль.

Твори французьких письменників Едмона і Жуля Гонкурів здобули світове визнання й перекладені різними національними мовами. В Україні вони стали відомими лише за російськими перекладами Е. Л. Лінецької («Жерміні Ласерте»), Д. Г. Лівшиц («Актриса Фостен»), Є. А. Гунста («Брати Земганно») та О. Н. Тетеревнікової («Уривки зі «Щоденника»). Значний інтерес до творчості Е. і Ж. Гонкурів виявляли Леся Українка та Іван Франко, але, на жаль, жодного гонкурівського твору українською мовою до сьогодні так і не було перекладено. У сучасному літературознавстві Гонкури вважаються забутими письменниками ХІХ ст., лише у Франції щороку згадують митців, присуджуючи Гонкурівську премію авторові найкращого прозового твору, написаного французькою мовою. Хоча творчість Е. і Ж. Гонкурів знайшла місце в літературознавчих довідниках, однак ґрунтовних досліджень, присвячених аналізу їхніх романів, украй мало. Важливим кроком у розвитку українського гонкурознавства стала кандидатська дисертація О. О. Пономарьової «Естетика і художня система творчості братів де Гонкурів» (Київ, 1994) [3] та окремі дослідження О. М. Ніколенко, Н. Я. Яцків, Н. П. Науменко, Г. П. Гавришевої.

У зв'язку з цим актуальність статті зумовлена потребою ширшого введення в український науковий дискурс романної спадщини Е. і Ж. Гонкурів, яка відіграла важливу роль у літературному процесі. Мета статті – розглянути динаміку образу жінки у творчості Е. і Ж. Гонкурів.

Світову славу Е. і Ж. Гонкурам принесли не лише їхні історичні праці та живопис, але насамперед «жіночі» романи – романи про жінок. Загалом нелегкій жіночій долі були присвячені майже всі твори братів Е. і Ж. Гонкурів, починаючи з історичних творів «*Sophie Arnould*» («Софія Арнольд», 1857), «*Portraits intimes du XVIIIe siècle*» («Інтимні портрети XVIII століття», 1858), «*Histoire de Marie-Antoinette*» («Історія Марії-Антуанети», 1858), «*Les Maîtresses de Louis XV*» («Наставниці Луї XV», 1860), «*La Femme au XVIIIe siècle*» («Жінка XVIII століття», 1862), «*Les actrices au XVIIIe siècle*» («Актриса XVIII століття», 1893) і закінчуючи романами: «*En 18...*» («У 18... році», 1851), «*Soeur Philomène*» («Сестра Філомена», 1861), «*Rénée Mauperin*» («Рене Мопрен», 1864) «*Germinie Lacerteux*» («Жерміні Ласерте», 1864), «*Manette Salomon*» («Манетт Саломон», 1867), «*Madame Gervaisais*» («Мадам Жервезе», 1869), «*La fille Elisa*» («Дівка Еліза», 1875), «*La Faustine*» («Актриса Фостен», 1882), «*Chérie*» («Шері», 1884) та інші. Як бачимо, у заголовки більшості творів винесено імена головних героїнь.

У цих творах поєдналися реалістичні й натуралістичні принципи художнього відображення дійсності. З традиціями реалізму пов'язаний інтерес Е. і Ж. Гонкурів до зображення життя «соціальних низів», змалювання духовного світу жінки з бідних верств суспільства, детальний опис середовища й трагедії її існування. Проте, проголосивши настанову на «документально точне відтворення життя» у своїх романах, брати Е. і Ж. Гонкури нерідко застосовували ракурс безпристрасного, пасивного спостереження, зумовленого прагненням якомога точніше відтворити факти, що є проявом натуралістичної поетики. Лише у творі «Шері» Едмон де Гонкур, знайомлячи читачів із життям шляхетної онуки Маршала, показує цілком відкриті прояви почуттів до героїні й навіть готовність захистити її від можливих нападів. Порівнюючи Шері з так званим *article de Paris*, автор заздалегідь протестує проти можливих висновків із цього порівняння, наголошуючи: «Хіба жінка тільки тоді заслуговує бути коханою... коли вона втілює в собі чоловічі риси (*une intelligence hommasse*)? Ні, жінка нас більше приваблює жіночими якостями розуму, дотепним веселим жартом, грайливою іронією, більш витонченою (але не глибокою) спостережливістю, замріяністю, сприйманням зовнішніх вражень, гарними словами, непередбаченим, оригінальним проявом антипатії чи ентузіазму – одним словом, таким виявленням думок, у яких відчувається грація, чарівність (привабливість), навіть нервовість жіночої натури» [1, с. 297].

Перші роки життя героїні роману «Шері» зображуються з теплою іронією і любов'ю. Автор порівнює дівчинку та її подруг з «молодим квітником», милуючись їхньою красою та вишуканістю у вбранні маленьких «світських дам». Усі дівчатка були одягнені за останньою модою: вони були в коротких спідничках, підбитих кількома пишними воланами, в декольтованих корсажах, голівки прикрашали розпущені коси й навіть локони. «... *les jeunes convives de la petite-fille du maréchal, en leurs jupes courtes, ballonnées par deux ou trois jupons à baguettes très empesés, en leurs corsage décolletés sur lesquels court une*

gimpe transparente, et avec leurs cheveux séparés en deux nattes disposées en couronne ou formant deux petits tortillons de l'oreille...» [8, с. 3]. Шері вражала всіх своїм розумом, вихованістю, ідеальними манерами, також релігійними переконаннями. Щира, сліпа віра пробудила в серці дівчинки безмежну любов і ніжність. Вона намагалася бути духовно чистою, але згодом егоїзм її міцнішає, заважаючи стати «перлиною» суспільства. Душа Шері прагнула віри, як джерела, яке зцілить її вади. Проте тяжко діставалися їй успіхи внутрішньої боротьби, адже ані її сили, ані енергія волі, ані зосередження уваги не були підготовлені для постійної внутрішньої роботи над собою. У глибині душі Шері жило «холодне егоїстичне створіння, яке ніколи не здатне віддатися чому-небудь, або кому-небудь. Для неї вище за все було її особисте Я, яке заважало їй стати „Скнією Спасителя світу”» / «...*et ne donnant pas son coeur tout entier à Dieu lors de son réveil, – en un mot mal disposés pour devenir „Le tabernacle du Sauveur du Monde”*» [8, с. 83]. Доросла Шері змінюється, таємні й щирі молитви вже не цікавлять панянку, і вона із захопленням поринає у світ розваг, моди й ман'єризму. З часом усі подруги по світських банкетах поодружувалися, але гордовита Шері так і залишається самотньою під опікою постарілого і зубожілого экс-міністра Маршала Годанкура. Самотність і відсутність творчої реалізації обдарованої жіночої натури згодом призводять героїню до нервових розладів.

Е. Гонкур залишається вірним естетичним принципам, виробленим у період спільної діяльності з братом, і навіть у романі про жінку із аристократичного середовища показує трагедію молодої особи, котра внаслідок сімейних обставин та власного егоїзму не змогла реалізувати себе у житті, так і не дочекавшись ані першого кохання, ані шлюбу, ані родинного щастя. Героїня помирає від важкої хвороби, а її здібності й таланти так і залишилися без подальшого розвитку. Шері порівнюється автором із квіткою, що пишно цвіла, проте не дала плодів.

Едмон Гонкур назвав свій роман біографічним дослідженням долі дівчинки, життя якої проходить серед еліти, влади, розкошів. «Цей роман («*Chérie*») був створений з окремих досліджень, що ввійшли до складу історичної книги, і я думаю, що маю право стверджувати, що є мало книг про жінку, про її жіноче інтимне життя із самого її дитинства і до двадцяти років, мало книг, написаних з такими ж розмовами, відвертістю, сповідями жінок... Я працював, щоб створити шляхетну реальність, я не наважився зробити мою дівчинку нелюдяною особою, холодним, абстрактним, неправдиво-ідеальним створінням романів минулого й сьогодення» / «*Ce roman de «CHÉRIE» a été écrit avec les recherches qu'on met à la composition d'un livre d'histoire, et je crois pouvoir avancer qu'il est peu de livres sur la femme, sur l'intime féminilité de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans, peu de livres fabriqués avec autant de causeries, de confidences, de confessions féminines... j'ai travaillé à créer de la réalité élégante; je n'ai pu me résoudre à faire de ma jeune fille l'individu non humain, la créature insexuelle, abstraite, mensongèrement idéale des romans chic d'hier et aujourd'hui*» [8, с. 11]. Отже, автор поставив за мету відобразити в романі не щасливе сімейне життя, не ідеальну дівчинку чи подружнє кохання, а жорстоку реальність жіночої долі, незважаючи на її соціальний стан.

Тема жіноцтва простежується й в інших творах Гонкурів. Яскраві поста-ті жінок змальовані в романі «Брати Земганно», який тісно пов'язаний із життям і творчою єдністю Едмона і Жуля Гонкурів. Цей твір Едмон Гонкур дописував уже після смерті молодшого брата. Особливу увагу автор приділяє образу молодої вродливої циганки Степаниди, котру продали п'ятдесятирічному італійцю (директорові циркової трупи) Томазо Бескапе за умови законного шлюбу. Народивши двох синів Джанні й Нелло, без кохання і з постійною ностальгією за батьківщиною й рідним табором, вона лише тілом жила серед європейців. Автор захоплюється її дикою красою, спокусливим овалом обличчя, що нагадувало індійську мініатюру, очима, що блищали темним фосфорним сяйвом, засмаглим кольором обличчя з ледь помітним рум'янцем і дивною посмішкою, яка іноді з'являлася на її суворому обличчі. Підкреслюючи неповторну індивідуальність Стеші (Etiennette), Гонкур зображує її як дивну особу з притаманною їй безтурботністю і байдужістю до добробуту, з уродженим нерозумінням добра і зла, з притупленим сприйняттям довколишнього світу, що характерне лише для східних народів, жінкою, яка ніби не отямилася від сну й не упевнена в тім, що живе в реальному світі: «...*la bizarre femelle, avec son insouciance de la bonne ou de la mauvaise fortune, avec sa naturelle incompréhension du bien et du mal, avec son incomplète mémoire des événements et avec encore la perception obtuse des chose environantes, particulière à certains peuples de l'Extrême-Orient, semblait une femme mal éveillée d'un songe et vivant sur la terre sans être tout à fait certaine de l'existence de sa personne en un monde bien réel*» [3, с. 216].

Загадковий образ дикунки Степаниди в романі протиставлений не менш загадковому образу злочинниці – міс Томпкінс. Багата американка й циркачка палко закохалася в Джанні, але, не дочекавшись взаємної симпатії й зустрівши лише зухвалу насмішку з його боку, вона жорстоко помстилася молодому акробатові. Химерність образу міс Томпкінс пояснюється її багатством, егоїзмом, прагненням нових пригод і вишуканих насолод. Проте у створенні цього негативного образу жінки можна простежити імпресіоністичні й натуралістичні вподобання автора, який захоплюється описом тілесної привабливості героїні: «У Томпкінс – чудове тіло! Вона висока, струнка, з граціозними формами – видовженими й повними, у неї туга еластична шкіра, високі, невеликі й міцні, як у дівчини, груди, округлі руки, з порухом яких на плечах і лопатках з'являються грайливі ямки, руки дещо завеликі, але з гарними пальцями, ніби гілки Дафн, що перетворилися на лавр. У цьому здоровому тілі шалено вирувала кров і кипіло невгамовне життя... В її сірих очах зі сталевим відтінком мерехтіли жостокі вогники, подібні на очі розлюченої левиці, що надавало їй схожості з хижою твариною» / «*La Tompkins avait un admirable corps! Une grandeur sovelte, des formes élancées, des longueurs plaines, une chair serrée et résistante, une petit gorge dru de fillette attachée très haut, des bras ronds dont le jeu creusait aux omoplates des fossettes qui riait à ses épaules, des mains et des pieds un peu grandes, mais qui se terminaient avec les jolies arborescences des statuettes de Daphné changées en lauriers. Et il y avait dans ce corps un impétueux cours du sang, l'allée et la venue d'une chaude... des yeux gris qui avaient des lueurs d'acier, des clartés cruelles sous la transparence du teint, des lueurs pareilles*

à celles qui courent sur la face des lionnes en colère, donnaient une physionomie fauve, animable» [3, с. 308].

Відомий роман «*Germinie Lacerteux*» Е. і Ж. Гонкурів також певною мірою пов'язаний із біографією письменників. Прототипом Жерміні стала служниця Гонкурів – Роза Маленгре (Rose Malingre), яка померла від туберкульозу в серпні 1862 р., коли їй виповнилося лише 42 роки. Брати були вражені подвійним життям Рози, про яке вони дізналися лише після її смерті. Вона здавалася відданою й делікатною, сповненою поваги до господарів жінкою, а виявилось, що Роза була зовсім не тією жінкою, за яку її сприймало оточення. Насправді служниця часто пиячила, крала речі й гроші, любила «потаємне розбещене нічне життя, сповнене нищих інстинктів і непомірності у стосунках із чоловіками» / «...elle bouvait, volait, menait une vie secrète d'orgies nocturnes, de découchages, de fureurs utérines...» [13].

Автори здійснили детальний аналіз моральної та фізичної деградації героїні, що призвело її до загибелі. У біографії Рози було змінено лише те, що вона була служницею доброї жінки похилого віку – пані Варандейль (Madame Barandeuil). Твір «*Germinie Lacerteux*» вважається одним із найкращих у європейській прозі дослідженням емоційної жіночої натури простої дівчини, яку тогочасне суспільство перетворює на повію з тяжкими патологічними відхиленнями.

У романі «*Manette Salomon*» ідеться про художників та мистецтво, яким так захоплювалися брати. Головна героїня Манетта Саломон, владна й егоїстична натурниця-єврейка, закохує в себе Коріоліса. Одружившись на звабниці, молодий художник утрачає себе як особистість, його талант згасає, і він живе відтепер ницим, суто фізичним життям. Брати Гонкури показали, що сімейне життя художника перетворилося на тягар відповідальності й міщанського побуту.

У романі «*Soeur Philomène*» Е. і Ж. Гонкури зображують роздвоєння внутрішнього світу жінки – черниці Філомени, для якої релігія є великою силою і найбільшою в її житті любов'ю. Водночас героїня тяжко переживає втрату закоханого в неї Барньє, а її серце прагне людських почуттів.

Головною героїнею роману «*Rénée Mauperin*» стала набожна й цнотлива дівчина Рене, яка «розгадала загадку життя». Її внутрішні природні прагнення долають ті настанови, які вона отримала у вихованні. Вона пристрасна, артистична натура, але, втративши брата, тяжко захворіла і згодом померла. Рене Мопрен зображена як непересічна постать із незвичайною поведінкою та чистою, благородною душею.

Долю нещасливої жінки Жервезе брати Е. і Ж. Гонкури зробили предметом дослідження у творі «*Madame Gervaisais*». Героїня їде до Риму разом із сином П'єром-Шарлем, відпочиває там, лікується, вивчає стародавні пам'ятки й під впливом давнини проймається релігійним екстазом. Жінка приймає постриг, поступово втрачає в собі жіночність, забуває про те, що вона є матір'ю, починає жити у бруді, самоприниженні, цілком віддавшись релігії. Хвороба Жервезе прогресує, вона помирає від сухот, отримуючи благословіння Папи у Ватикані. За допомогою образу Жервезе автори розкрили абсурд самозречення й релігійного фанатизму. Це одна з найбільш нещасних героїнь Е. і Ж. Гонкурів.

У пізньому романі «*La Faustin*» Едмон Гонкур створив «монографію душі» актриси театру, яка втратила межу між сценою та життям. У фатальні хвилини, коли в тяжких муках помирає чоловік Фостен, жінка залишається холодною й бездушною актрисою, повторюючи перед зеркалом, ніби готуючись до вистави, почуті чужі слова.

Роман «*La fille Elisa*» – достовірний життєпис жінки-повії. Спираючись на поетику натуралізму, Е. Гонкур використовує розмовну лексику для зображення життя Елізи, котра, скоївши злочин, потрапляє до в'язниці. В образі повії Елізи автор побачив жінку, у якій весь бруд її професії не знищив прагнення до ніжності й до справжнього, чистого кохання. Трагедія цієї жіночої долі полягає в тім, що саме прагнення до чистоти стало причиною її загибелі. Не стерпівши бруталного обходження коханого, вона, внаслідок рвучкості й нервозності, убиває того, кого палко любила. Е. Гонкур майстерно змальовує психічні стани повії та її поступову деградацію під впливом суворих умов на волі та у в'язниці аж до останнього подиху.

Історичне зібрання біографій жінок здійснене у творі «*La Femme au XVIIIe siècle*», який критики часів Е. і Ж. Гонкурів уважали не дуже вдалим, та все ж таки він є цінною енциклопедією жіночого життя, починаючи від народження, виховання, шлюбу й закінчуючи віковими змінами в старості. Автори зазначають, що «коли у XVIII столітті народжувалася жінка, то її поява на світ не супроводжувалася сімейними радіощами. Сімейне вогнище не робиться для неї святковим. Її народження сповнює серця батьків не захопленням, а розчаруванням. Це не та бажана дитина, про яку мріють батьки й матері в цьому суспільстві, яке керується світськими законами; це не спадкоємець, призначений для продовження роду, для підтримки імені й гідності роду, це лише дівчинка, у якої лише майбутнє жінки. І перед її колискою батько залишається холодним, а мати страждає як королева, чекаючи дофіна...» / «*Quand au dix-huitième siècle la femme naît, elle n'est pas reçue dans la vie par la joie d'une famille. Le foyer n'est pas en fête à sa venue; sa naissance ne donne point au cœur des parents l'ivresse d'un triomphe: elle est une bénédiction qu'ils acceptent comme une déception. Ce n'est point l'enfant désiré par l'orgueil, appelé par les espérances des pères et des mères dans cette société gouvernée par des lois saliques; ce n'est point l'héritier prédestiné à toutes les continuations et à toutes les survivances du nom, des charges, de la fortune d'une maison: le nouveau-né n'est rien qu'une fille, et devant ce berceau où il n'y a que l'avenir d'une femme, le père reste froid, la mère souffre comme une Reine qui attendait un Dauphin*» [9, с. 3].

Провідною темою твору є безправність жінки в аристократичному середовищі. Її, як правило, зовсім юною віддають до монастиря з суворими правилами, а в чотирнадцятирічному віці забирають, щоб вигідно видати заміж за підстаркуватого чоловіка. Е. і Ж. Гонкури в цьому творі намагаються розгадати причини формування типової жіночої поведінки: фальшу, брехливості, манірності, театральності жінки з вищого товариства та грубості й розбещеності жінки із нижчих шарів суспільства.

Отже, система жіночих образів у творчості Е. і Ж. Гонкурів ґрунтується на соціально-естетичній концепції авторів, котрі прагнули відобразити трагічну й безправну долю жінки у французькому суспільстві XIX століття. Письменники спиралися на принципи реалістичного, натуралістичного й

імпресіоністичного зображення з метою всебічного розкриття соціальних умов та впливу середовища на життя жінок із різних верств суспільства, а також на їхню особистість, психологію, емоції, почуття, прагнення. Гонкурівські героїні втілюють тип жінки, якій так і не вдалося досягти гармонії між особистим жіночим щастям і суспільними обов'язками. Незважаючи на різницю в соціальному статусі, образи жінок у творах Е. і Ж. Гонкурів мають чимало спільного. Усіх їх об'єднує трагічна доля й життєва приреченість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсеньев К. К. Французские романы в 1884 году / К. К. Арсеньев // Вестник Европы. – 1884. – Т. 6. – С. 293–315.
2. Гонкур Э. и Гонкур Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен / Э. и Ж. Гонкур. – М.: Худож. лит., 1972. – 592 с.
3. Пономарьова О. О. Эстетика і художня система творчості братів де Гонкурів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. О. Пономарьова. – К., 1994. – 21 с.
4. Goncourt Edmond de Les Frères Zemganno / Edmond de Goncourt. – Paris : Éditions Charpentier, 1879. – 373 p.
6. Goncourt Edmond de La Fille Élisabeth / Edmond de Goncourt. – Paris : Éditions Sillage, 2012. – 158 p.
7. Goncourt E. et J. Soeur Philomène / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Charpentier, 1904. – 310 p.
8. Goncourt E. et J. Chérie / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Gallica, 1884. – 212 p.
9. Goncourt E. Et J. La femme au dix-huitième siècle / Edmond et Jules de – Paris : Charpentier, 1878. – 534 p.
10. Goncourt Edmond de La Faustin / Edmond de Goncourt. – Paris : Charpentier, 1882. – 343 p.
11. Goncourt E. et J. Préfaces et manifestes littéraires / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Charpentier, 1888. – 47 p.
12. Goncourt E. et J. Madame Gervaisais / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : G. Charpentier et Cie, 1889. – 414 p.
13. Ricatte R. La création romanesque chez les Goncourt / R. Ricatte. – Paris, 1953. – P. 249.
14. Thaler D. Étude de trois romans des frères Goncourt : Soeur Philomène, Germinie Lacerteux, La Fille Elisabeth / Danielle Thaler. – Ottawa, 1981. – 792 p.

ЗИНАИДА ТАРАН

ДИНАМИКА ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДМОНА И ЖЮЛЯ ГОНКУРОВ

В статье рассматривается динамика образа женщины в творчестве братьев Эдмона и Жюль Гонкуров. Обращение писателей к теме женской судьбы вызвано интересом к тяжелому положению женщины в буржуазном обществе XIX века. Изображая жизнь женщин разного социального положения, авторы исследуют причины бесправности и нереализованности женщины, детально изучают влияние среды на ее характер, поведение, желания. В статье отмечены элементы реализма (типичность образов женщин из разных социальных кругов – высших и низших, достоверность изображения, аналитичность и др.), натурализма (связь героинь с их средой, натуралистические детали и подробности, влияние среды, психофизиологический аспект в изображении характеров женщин и др.), импрессионизма (динамические портреты, эскизные описания, метод «картин» и др.). Гонкуровские героини – это утверждавшийся в художественной литературе тип женщины трагической судьбы, которой так и не удается достичь гармонии между личным женским счастьем и общественными обязанностями. Разрабатывая женскую тему в своих романах, авторы пытались проникнуть в глубины общества и при-

влекать внимание к бесправному положению женщины в социуме. В статье рассматриваются романы Э. и Ж. Гонкуров от раннего до позднего периода творчества (после смерти Жюль, когда Эдмон открыл новые рубежи романного жанра, значительно расширив возможности повествования и обогатив его собственными стилевыми находками).

Ключевые слова: Эдмон и Жюль Гонкуры, роман, реализм, натурализм, импрессионизм, образ женщины, стиль.

ZINAYIDA TARAN

THE DYNAMICS OF THE IMAGE OF A WOMAN IN THE WORKS OF EDMOND AND JULES GONCOURT

The article discusses the dynamics of the image of a woman in the literary works of the Goncourt brothers. The appeal of the writers to the theme of women's fate is caused by interest to the hardship of women in the bourgeois society of the XIX century. Portraying the lives of women of different social position, the authors research into the causes of lack of women's rights and implementation, studying in detail the influence of the surroundings on their personalities, behavior and desires. The article marks the elements of realism (the typical characters of women of heterogeneous social circles, the depiction integrity, analyticity, etc.), naturalism (the relationship of the female characters with their surroundings, naturalistic details, milieu influences, psychophysiological aspect in depicting female characters, etc.), impressionism (dynamic portraits, sketchy descriptions, the picture method, etc.). Goncourt heroine is an establishing in the fiction type of a woman with tragic fate who does not manage to achieve harmony between women's personal happiness and public responsibilities. Developing the female theme in their novels, the authors attempted to penetrate into the depths of society and to draw attention to the powerless position of women in society. The article examines the novels of Goncourt brothers from the earliest to the latest period of literary work (after Jule's death, when Edmond discovered new borders of the genre, significantly expanding the possibilities of storytelling and enriching in with his own style finds).

Key words: Edmond and Jules Goncourt, novel, realism, naturalism, impressionism, image of a woman, style.

Одержано 15.03.2016 р.

УДК

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

КОНЦЕПТ «ПРИРОДА» У ЗБІРЦІ «НОВІ ПОЕЗІЇ» Г. ГЕЙНЕ

Ключові слова: Г. Гейне, концепт, образ, мотив, символ, ліричний герой.

Творчість Г. Гейне привертала увагу багатьох зарубіжних і вітчизняних біографів, критиків, літературознавців, з-поміж яких Д. Наливайко [5], Н. Матузова [4], С. Гіджеу [2], Дж. Вікофф [11], С. Аткинс [6], К. Декер [7] та ін. Дослідники неодноразово відзначали специфіку відображення світу природи у збірках митця різних років. О. Дейч писав: «У віршах, як і в прозі, Гейне боровся за чуттєве сприйняття видимого світу, за пізнання природи й поставав проти метафізичного її розуміння як певної безтілесної «ідеї» <...> Природа не виступає в ліриці Гейне джерелом страхів, передчуттів, натяків. «Велике биття пульсу природи», про яке Гейне пише в «Подорожніх картинах», відчувалось поетом у прямій співзвучності з биттям власного серця. Поет бачить перед собою природу як багатогранний світ, котрий розуміє його, співчуває його радостям и печалям» [3, с. 70].

Природа у збірці «Нові поезії» («Neue Gedichte») є важливим концептом художнього мислення і показником індивідуального стилю Г. Гейне. Тому є потреба глибоко й детально дослідити специфіку зображення природи та її функції в збірці «Нові поезії».

Об'єктом дослідження у статті є видання збірки «Нові поезії» 1844 р. [9], що складається з чотирьох циклів: «Neuer Frühling» («Нова весна»), «Verschiedene» («Різні»), «Romanzen» («Романси») та «Zeitgedichte» («Сучасні вірші»). Предмет наукового вивчення – концепт «природа» в збірці «Нові поезії» Г. Гейне, який розглянуто в семантико-функціональному й структурному аспектах.

Завданнями статті є визначення специфіки концепту «природа» в збірці «Нові поезії»; аналіз основних тем, образів, мотивів, символів, пов'язаних із концептом «природа»; розкриття зв'язку концепту «природа» з фольклорними та загальнокультурними образами, мотивами, сюжетами; характеристика образу ліричного героя у збірці «Нові поезії» Г. Гейне.

У циклі «Нова весна» картини природи здебільшого є фоном для зображення ніжного почуття кохання. За допомогою психологічного паралелізму Г. Гейне акцентує увагу на подібності між життям людини та природними явищами. Образ милої порівнюється з деревом у літній зелені (вірш XLIII), із відображенням місяця в бурхливому морі (вірш XXIII). Мотив весняного буяння природи знаходить відгук у серці ліричного героя: «Ich wandle unter Blumen / Und blühe selber mit» [9, S. 30] («Я блукаю серед квітів / І сам із ними квітну» – *тут і далі дослівний переклад К. Ніколенко*). Променисті барви квітів, щебет солов'їв, фіалкові очі коханої надихають його на творчість, «похмура злість» («der öde Groll») змушена відступити, а зима «обертається на травень» («Winter wandelt sich in Maye»).

Упродовж розвитку ліричного сюжету збірки «Нові поезії» антитеза між теплими й холодними порами року поглиблюється. Романтична життєрадісність, пробудження серця, що незмінно ототожнюються з весною, посилюються низкою однокорених слів: *der Frühling, die Frühlingsblüthen, das Frühlingslied, die Frühlingsnacht, die Frühlingsaugen, der Frühlingsträumer*.

Похмурий настрій, пов'язаний із зимою та осінню, Г. Гейне виражає кількома способами: 1) через лексику, що називає та описує відповідні природні явища (*weiße Flocken, weißes Schneegestöber, Schneegewänder, ein kalter Nordwind, Spätherbstnebel*); 2) через асоціативні ряди епітетів, котрі підкреслюють паралелізм між станом природи та безрадісним душевним станом ліричного героя (*kahl, geschoren, feucht, traurig, abgestorben, kalt, eingefroren, verdrießlich, verdrossen*); 3) через низку понять, безпосередньо пов'язаних із концептом «туга» й уживаних у тому самому контексті (*die Wehmuthstränen, die Nöthen, der Tod, seufzen*).

Картини природи у збірці Г. Гейне «Нові поезії» не лише суголосні настроям ліричного героя, а й контрастують із ними. Наприклад, у вірші VI підциклу «Катаріна» («*Katharina*») змальована квітуча весна, пробудження природи від холоду й заціпеніння. Та ідилічний краєвид виявляється оманливим, а щастя героя – нетривким: «*Der holde Frühling verwelken wird, / Das Weib wird mich verrathen*» [9, S. 149] («Мила весна зів'яне, / Жінка мене зрадить»).

Збірка «Нові поезії» відзначається багатством символіки. Найбільш поширеними тут є рослинні символи: *die Rose* (троянда), *die Lilje* (лілія), *das Veilchen* (фіалка), *die Linde* (липа), *die Eiche* (дуб). Троянда виступає як утілення чуттєвої пристрасті, усупереможного кохання та відродження душі: «*Auch die Rosen blühen röther, / Eine kindlich güldne Glorie / Tragen sie...*» [9, S. 46] («Троянди також квітнуть червоніше, / Дитинно-золотою славою / Вони увінчані...»). Лілія символізує чистоту, непорочність, дівочу цноту: «*In der Hand den Liljenstengel, / Wäre sie ein Heil'genbild*» [9, S. 199] («У руці – стебло лілії, / Вона схожа на святий образ»). Фіалка – тендітна квітка, яка вважається символом скромності й весни: «*Die blauen Frühlingsaugen / Schau'n aus dem Gras hervor; / Das sind die lieben Veilchen, / Die ich zum Strauß erkor*» [9, S. 20] («Блакитні очі весни / Виглядають із трави; / Це милі фіалки, / Із яких я збираю букет»).

Образ липи в циклі «Нова весна» пов'язаний із мотивами взаємного кохання, творчості, пісні, що розкриваються в діалогах ліричного героя з милою, а також у зверненні до символіки античної міфології. Алегоричне значення образу Філомели («*die süße Philomele*»), що в європейській поезії Нового часу вважається уособленням солов'я, використовується Г. Гейне як символ творчого початку й рятівної сили художнього слова: «*Auf grüner Linde sitzt und singt / Die süße Philomele; / Wie mir das Lied zur Seele dringt, / So dehnt sich wieder die Seele*» [9, S. 8] («На зеленій липі сидить і співає / Прекрасна Філомела; / Коли пісня проникає мені в душу, / То душа знову розгортається»). Так само гілля липи немовби оберігає закоханих, які сидять у його затінку, – в одному з віршів циклу «Нова весна» Г. Гейне дотепно зауважує, що навіть листя цього дерева за формою нагадує серце: «*Sieh dies Lindenblatt! du wirst es / Wie ein Herz gestaltet finden; / Darum sitzen die Verliebten / Auch am liebsten unter Linden*» [9, S. 40] («Подивись на цей листок

липи! Ти побачиш, / Що він подібний до серця; / Тому закоханим / Найлюбіше сидіти під липою»).

Протягом розвитку ліричного сюжету природні образи й символи набувають нових смислових конотацій, у такий спосіб автор виводить символіку з індивідуально-психологічної площини в широкий культурний простір. У циклах «Різні» та «Романси» любовний підтекст образу липи збережений, але він набуває трагічного й містичного забарвлення, що виражається в поєднанні з образами могили («das Grab»), водяника («der Wassermann»), русалки («die Nixe»). Відчуття приреченості, відчуження, бажання втечі від несприятливих обставин визначають настрої ліричного героя та спонукають його замислюватися над складнощами життя «на чужині».

Важливим символом у збірці «Нові поезії» є дуб, який у германській традиції здавна вважався джерелом сили, витривалості, безсмертя [1, с. 78], а в художній свідомості Г. Гейне перетворюється на предметне втілення батьківщини. У перших трьох циклах збірки образ дуба з'являється спорадично, інколи поєднуючись із образом фіалок, але він завжди асоціюється зі спогадами про Німеччину, тугою ліричного героя за рідним краєм. Водночас Г. Гейне притаманний критичний погляд на дійсність, усвідомлення важкого становища Німеччини в XIX ст. та недосяжності романтичних мрій про об'єднану країну. Це увиразнюють оніричні мотиви, в яких також з'являється образ дуба:

Ich hatte einst ein schönes Vaterland.
Der Eichenbaum
Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.
Es war ein Traum.
Das küßte mich auf deutsch, und sprach auf deutsch
(Man glaubt es kaum
Wie gut es klang) das Wort: „ich liebe dich!“
Es war ein Traum [9, S. 159].

У циклі «Сучасні вірші» образи дуба й липи стають бінарними й у такому поєднанні дають нове трактування національного німецького характеру. Ідилічні картини сільського побуту, єднання закоханих поступаються місцем романтичній іронії, спрямованій на осміяння німецької консервативності, нерішучості, довірливості:

Wir sind so treu wie Eichenholz,
Auch Lindenholz, drauf sind wir stolz;
Im Land der Eichen und der Linden
Wird niemals sich ein Brutus finden [9, S. 267].

Романтики активно збирали й поетично обробляли народні балади, казки, легенди, які були добре відомі Г. Гейне. Митець захоплювався самобутнім колоритом німецького фольклору та прагнув наслідувати його на різних етапах своєї творчості. Окремі жанрові ознаки народних пісень виявилися й у збірці «Нові поезії», а саме: ясність і простота мови, звернення до фольклорного віршування, постійні епітети, народна символіка, принцип трикратного повтору, використання фантастики, розмовні конструкції.

У вірші «Frühlingsfeier» вчувається відгомін язичницьких святкувань, котрі славили прихід весни, радість життя та вільного кохання. Відродження

молодої природи за давньою традицією відзначалося народними гуляннями, піснями, іграми. Рефрен «Adonis! Adonis!» наслідує колективні вигуки, що мали на меті вшанувати дух воскреслого бога.

«Трагедія» («Tragödie») з підциклу «На чужині» («In der Fremde») представляє собою поетичну обробку сюжету, поширеного в рейнському фольклорі. Це нещаслива історія кохання, яке було надто хистким і загинуло від найменшої паморозі, мов тендітна весняна квітка. Трагізм образів і ситуацій посилюється синонімами («einsam/allein», «verwelket/verdorret», «verdorben/gestorben»), антитезами («so lind und so schaurig», «so süß und so traurig»), бінарними образами («die Vögel und Abendwinde»).

Для поезики романтизму характерне використання фантастичних міфологічних образів та оригінальна їх інтерпретація в аспекті особистісних переживань. Образ ельфів, запозичений із кельтського епосу й загалом не типовий для німецького фольклору, Г. Гейне пов'язує з мотивами танцю, смерті, сну, приреченості. Через динамічний характер танцювального мистецтва відбувається прискорення художнього часу, а також нарощування смислів навколо концептів «кохання», «смерть», «доля», котрі одночасно відображають романтичний ентузіазм і відчуття нетривалості всіх життєвих явищ. Ельфійський хорівод як особливий символічний комплекс утілює цілий спектр значень: первісна форма чаклунства, вираження свободи й емоційного єднання, зв'язок із космічною енергією та гармонією.

Німецький дослідник Г. Лауфгютте обґрунтував багатство естетичних і філософських смислів, притаманних цьому міфологічному образу: «Die Elfen als numinose, zeitenthobene Wesen entsprechen der Tendenz der Liebesempfindung auf Absolutheit und Überzeitlichkeit. Das Irreale, Märchenhafte der Vision aber ist als Äquivalent zur Unmöglichkeit der Verwirklichung eines solchen Anspruchs zu verstehen. Solche Art bildlicher Kommentierung beruht auf der Erfahrung der Zeitunterworfenheit dessen, das absolut sein müßte, um sich zu verwirklichen, der Gewißtheit von Tod und Ende einer jeden Liebesbeziehung» [10, S. 289] («Ельфи як чарівний і водночас моторошний образ, звільнений від влади часу, відповідають тенденції абсолютного й позачасового відчуття кохання. Але ірреальний, казковий елемент ілюзії слугує для вираження неможливості розуміння цього принципу. Такий різновид образного коментаря зумовлений переживанням часової підпорядкованості, яка має бути абсолютною для свого здійснення, а також усвідомленням смерті й скінченності будь-яких любовних стосунків»).

Традиційні німецькі символи у збірці «Нові поезії» поєднуються з елементами східної екзотики. Стомившись від буденності, ліричний герой шукає розради в сонячній Індії, де буяють запашні квіти амбри, гуляють пишні павичі, тече могутній Ганг. У підциклі «Фредеріка» («Friedrike») Г. Гейне використовує форму італійського сонета, щоб створити контраст до решти поезій та ввести читача у світ яскравих характерів, сильних пристрастей, незвичайних ситуацій. Поет звертається також до міфологічної системи індуїзму: наприклад, згадуваний у цьому підциклі бог Кама (Gott Kama) є втіленням кохання, чуттєвої пристрасті й насолоди.

Художньому світові збірки «Нові поезії» притаманне велике розмаїття візуальних та слухових образів, характерне для поезики романтизму. Ніби композитор, який складає потужну симфонію, Г. Гейне творить особливий музичний світ, де море й небо «співають» разом із ліричним героєм, увираз-

нюючи його переживання. Гармонійна взаємодія різних стихій підкреслює складність і довершеність Усесвіту, де навіть зірки спроможні «зачудовано слухати» химерні мелодії:

Heidnisch halb und halb auch kirchlich
Klingen diese Melodeyen,
Steigen muthig in die Höhe,
Daß sich drob die Sterne freuen [9, S. 68].

Про ніжне почуття кохання співає соловей – традиційний образ романтизму. Його спів наділений життєдайною творчою силою, що здатна одухотворювати дійсність:

Im Anfang war die Nachtigall
Und sang das Wort: Züküht! Züküht!
Und wie sie sang, sproß überall
Grüngras, Violen, Apfelblüth [9, S. 15].

Ліричний герой Г. Гейне опиняється в різних обставинах, пізнає втіхи й незгоди, проходить через духовні трансформації, а соловей незмінно його супроводжує. У циклі «Нова весна» цей образ стає поетичним двійником героя, який казковою піснею висловлює найглибші переживання, найтонші порухи людської душі:

Und mir selbst ist dann, als würd' ich
Eine Nachtigall und sänge
Diesen Rosen meine Liebe,
Träumend sing' ich Wunderklänge [9, S. 47].

Однією з провідних тем збірки «Нові поезії» є нездоланна сила художнього слова. На думку митця, воно може збурювати суспільство, ніби удар грому («das Donnerwort»), а може приваблювати красою та ніжністю. У баладі «Пані Метте» («Frau Mette») Г. Гейне звеличує поетичний талант геніального співця, який здатен словом підкорити цілий світ. Навіть природа завмирає, дослухаючись до його чарівної пісні: «Die Tannenbäume horchen so still, / Die Fluth hört auf zu rauschen, / Am Himmel zittert der blasse Mond, / Die klugen Sterne lauschen» [9, S. 206] («Ялини так тихо слухають, / Струмок припиняє дзюрчати, / На небі тремтить блідий місяць, / Розумні зірки прислухаються»).

Через алегорії зі світу природи Г. Гейне висловлює погляди щодо призначення й долі поета, а також сприйняття його творчості суспільством. Це яскраво втілене у вірші «Aus einem Briefe». На думку Г. Гейне, митець покликаний оспівувати красиві почуття, величні події, яскраві характери – «Das Licht der ew'gen Seelenjugend, / Blendende Schönheit, Flammenglück!» [9, S. 173] («Світло вічно юної душі, / Сліпуча краса, полум'яне щастя!»). Але переважна більшість публіки не розуміє високе мистецтво, а інколи зневажає його, не помічаючи прекрасного через свою обмеженість. У творі використовується романтична іронія та алегорія на духовне зубожіння суспільства, що виражається у глузливому ставленні мавп, жаб і кротів до сонця.

Антитеза між поетичним світосприйняттям і прагматичною бюргерською психологією в збірці «Нові поезії» поступово поглиблюється. Ліричний герой не може змиритися з вимушеним існуванням у світі крамарів, де

все продається й купляється, волюючи втекти в далекі краї «разом із хмарами». Він патетично вигукує: «O, laßt mich nicht ersticken hier / In dieser engen Krämerwelt!» [9, S. 176] («О, не дайте мені задихнутися / В цьому вузькому світі крамарів!»).

Ліричний герой збірки «Нові поезії» ніколи не спиняється у своєму творчому пошуку й прагне скласти цілісне уявлення про світ. Для нього є значущим не тільки блаженство взаємного кохання, а й туга, смуток, ревності. Мотив страждання матеріалізується в образах колючок, шипів, тернового вінця, що в християнській традиції є символікою мук Христа: «Ich sehne mich nach Thränen, / Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt / Mit spitzen Dornen krönen» [9, S. 114] («Я тужу за сльозами / Й хочу свою голову / Замість троянд увінчати колючими шипами»). Ліричний герой Г. Гейне усвідомлює, що тривала одноманітність почуттів неминуче призводить до нудьги, і повсякчас бажає перемін, аби не зачерствіти душею.

В окремих творах збірки «Нові поезії» поєднуються природні й християнські образи-символи (підцикл «Schöpfungslieder», деякі вірші підциклів «Seraphine», «Hortense», «Katharina», циклу «Zeitgedichte»). Протягом розвитку ліричного сюжету Г. Гейне кілька разів повертається до біблійного образу Дерева пізнання та пов'язаної з ним легенди, розробляючи мотиви спокуси та людської допитливості. Сакральне значення образу яблука з райського саду поєднується з концептами «життя» (die Frucht des Lebens), «знання» (des Wissens Frucht), набуваючи глибокого філософського смислу.

Образ змія (die Schlange) співвідноситься з мотивами обману, зради, двоїстості жіночої природи: «Der Mund ist fromm. Doch mit Entsetzen / Unter den Rosen seh' ich schon / Die Schlangen, die mich einst verletzen / Mit falschem Kuß, mit süßem Hohn» [9, S. 142] («Ї уста благочестиві. Але з жахом / Я вже бачу за трояндами / Зміїв, які колись завдали мені болю / Фальшивим поцілунком, солодкою насмішкою»). У циклі «Різні», який охоплює багато підциклів з різними жіночими іменами, тема суперечливої природи кохання набуває трагічного забарвлення, засвідчує духовний занепад епохи загалом. На думку Г. Гейне, людські взаємини приречені на загибель, якщо вони ґрунтуються лише на чуттєвих насолодах без дружби й поваги. Коли «божевільний карнавал кохання» добігає кінця, душа ліричного героя залишається спустошеною, і він доходить сумного висновку: «Lust und Liebe / Ist auf lange jetzt begraben» [9, S. 93] («Радість і кохання / Поховані тепер надовго»).

Г. Гейне також використовує деякі сюжети античної міфології, зокрема переосмислюючи відомий міф про Деметру й Персефону в поемі «Підземний світ» («Unterwelt»). Богиня-мати не спроможна радіти весні без любові доньки, однак усвідомлює неможливість її повернення: «Nieder führen tausend Steige, / Keiner führt zum Tag zurück» [9, S. 221] («Униз веде тисяча стежок, / Але жодна не веде нагору, до денного світла»). У свою чергу, Аїдові немиле життя в царстві тіней, бо його дружина постійно свариться й оплакує квітучий земний світ:

Ich lechze nach Rosen, nach Sangesergüssen
Der Nachtigall, nach Sonnenküssen –
Und hier unter bleichen
Lemuren und Leichen
Mein junges Leben vertraur' ich! [9, S. 217]

Згідно з міфом, після досягнення компромісу між богами Персефона регулярно виходить на поверхню й повертається назад до чоловіка. Щоразу, коли вона спускається в царство мертвих («der Schattenreich»), на землі починається зима, а коли повертається до матері, природа буяє знов.

Своєчасна зміна пір року, пробудження й відцвітання природи у збірці «Нові поезії» символізують невідпинну круговерть життя і смерті. Мінають роки, стихають пристрасті, змінюються покоління, але ґрунтовні закони світобудови, згідно з концепцією Г. Гейне, залишаються незмінними. За будь-яких обставин віє вітер, клекотять хвилі, сідає і сходить сонце. Так само актуальними залишаються й сутнісні питання людського буття. У збірці «Нові поезії» утверджується романтичний ентузіазм і віра в те, що митцеві не варто засмучуватися через «зів'ялі мрії», адже він носить у душі «безсмертне сонце поезії»:

O weine nicht, die Sonne liegt
Nicht todt in jenen Fluthen;
Sie hat sich in mein Herz versteckt
Mit allen ihren Gluthen [9, S. 65].

Отже, на підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. Природа в збірці «Нові поезії» Г. Гейне є не просто фоном для зображуваних подій, вона набуває концептуального значення, дозволяючи письменникові висловити погляди не тільки щодо природних сфер, а й щодо існування людини у світі, суспільства, культури, призначення мистецтва. Природні явища у ліриці поета через алегорії, символи, уособлення та інші виражальні засоби сприяють розкриттю психології людських переживань, увиразненню образу ліричного героя. У зображенні природи Г. Гейне спирається на традиції германського фольклору, що органічно поєднуються із традиціями античної міфології, язичницькими образами й символами, а також мотивами, пов'язаними з різними релігіями світу (християнство, індуїзм та ін.). Концепт «природа» у збірці «Нові поезії» Г. Гейне реалізується на різних рівнях художньої структури: через образи (водяник, ельфи, русалки), теми (кохання, сила поетичного слова, суспільна ситуація в Німеччині), мотиви (зрада, сон, приреченість, смерть), символи (дуб, липа, троянда, фіалка, соловей) тощо. У художній свідомості письменника природа є важливим джерелом народної мудрості й виявленням самого життя, в якому поєднуються різні початки – світло й темрява, життя і смерть, розквіт і згасання та ін. Завдяки романтичній іронії природа як утілення вільного життя є своєрідним контрастом до духовно обмеженого існування бюргерів, суспільних відносин у тогочасній Німеччині, що також були предметом роздумів поета. Природа у збірці «Нові поезії» пов'язана з морально-етичними, суспільно-політичними й культурологічними питаннями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1996. – 335 с.
2. Гиджеу С. П. Лирика Генриха Гейне / С. П. Гиджеу. – М. : Худож. лит., 1983. – 158 с.
3. Дейч А. Поэтический мир Генриха Гейне / А. Дейч. – М. : Худож. лит., 1963. – 447 с.
4. Матузова Н. М. Генріх Гейне / Н. М. Матузова. – К. : Дніпро, 1984. – 239 с.

5. Наливайко Д. С. Німецький романтизм / Д. С. Наливайко // Вікно в світ. – 1999. – № 1. – С. 90–112.
6. Atkins S. The Evaluation of Heine's „Neue Gedichte“ / S. Atkins. – Yale Univ. : The Department of Germanic Languages, 1957. – P. 99–107.
7. Decker K. Heinrich Heine: Biographie / K. Decker. – Berlin : List Taschenbuch, 2007. – 448 S.
8. Heine H. Elementargeister / H. Heine. – Stuttgart : Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, 2013. – 127 S.
9. Heine H. Neue Gedichte / H. Heine. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1844. – 426 S.
10. Laufhütte H. Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte / H. Laufhütte. – Heidelberg : Universitätsverlag Carl Winter, 1979. – S. 267–310.
11. Wikoff J. Heinrich Heine: A Study of Neue Gedichte / J. Wikoff // Stanford German Studies. – Band 7. – Bern : Peter Lang AG, 1975. – 90 p.

ЕКАТЕРИНА НИКОЛЕНКО

КОНЦЕПТ «ПРИРОДА» В СБОРНИКЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» Г. ГЕЙНЕ

В статье рассматривается концепт «природа» в сборнике «Новые стихотворения» («Neue Gedichte») Г. Гейне 1844 года издания. Цель работы – исследовать концепт «природа» в семантико-функциональном и структурном аспектах, установить его связь с германским фольклором и общекультурными образами, мотивами, сюжетами.

В статье представлен подробный анализ художественной структуры текста: образы, темы, мотивы, символы. Проанализирована также динамика образа лирического героя в сборнике «Новые стихотворения» и его связь с концептом «природа». На основе оригинального текста сборника поэта-романтика определены главные художественные приемы, раскрывающие концепт «природа».

В ходе исследования мы пришли к выводу, что концепт «природа» в сборнике приобретает широкое философское значение, позволяя писателю выразить свои взгляды не только на природные сферы, но и на общество, культуру, предназначение искусства.

Статья будет интересна ученикам и учителям общеобразовательных школ, студентам, преподавателям, а также всем, кто увлекается немецкой романтической поэзией.

Ключевые слова: Г. Гейне, концепт, образ, мотив, символ, лирический герой.

KATERYNA NIKOLENKO

THE CONCEPT OF NATURE IN H. HEINE'S COLLECTION OF POEMS "NEUE GEDICHTE"

The article deals with the concept of nature in H. Heine's collection of poems "Neue Gedichte" (the 1844 edition). The aim of this study is to examine the concept of nature in its semantic, functional, structural aspects, and evaluate its connection to Germanic folklore and cross-cultural aspects.

The article gives a detailed analysis of the text structure: imagery, themes, motives, symbols. It also focuses on the dynamic changes faced by the lyrical hero in "Neue Gedichte". Based on the original text, the chief art tools employed by H. Heine are defined.

The main idea of the article is the following: the concept of nature in "Neue Gedichte" acquires a deep philosophical meaning, allowing the writer to express his viewpoint on natural spheres as well as on society, culture and art.

The article is of interest to students, teachers of schools and universities, and to everybody who enjoys studying German romantic poetry.

Key words: H. Heine, concept, imagery, motive, symbol, lyrical hero.

Одержано 15.03.2016 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81' 25=161.2=162.3

НАДІЯ БАЛАНДІНА

(Полтава)

СИТУАТИВНА МОДЕЛЬ ПЕРЕКЛАДУ ПРАГМАТИЧНИХ КЛІШЕ

Ключові слова: ситуативна модель перекладу; ситуативний дейк-сис; персональний, часовий, локальний дейк-сис; дейк-сис увічливості.

Серед розмаїття моделей перекладу було б наївно порушувати питання, яка з них є найефективнішою: усі по-своєму правильні, хоча й підходять до об'єкта з різних боків. Це стосується і лінгвістичної моделі, що ґрунтується на мовній компетенції перекладача і становить мікростратегію перекладу, і комунікативної моделі як макростратегії, успішність реалізації якої залежить від комунікативної компетенції у широкому розумінні цього слова. Необхідним складником останньої вважається не тільки орієнтація на базову модель комунікативного процесу ХТО – ЩО – КОМУ – З ЯКОЮ МЕТОЮ – З ЯКИМ РЕЗУЛЬТАТОМ, де головним правилом перекладу є відповідність комунікативних ефектів оригіналу і перекладу, а й контексту, в межах якого розгортається взаємодія. Ситуативні параметри ХТО – КОМУ – ДЕ – КОЛИ поглиблюють комунікативну модель, надаючи їй присмаку сценічності, оскільки до розгляду залучаються учасники інтеракції, час і місце їхнього спілкування. Ситуативну (чи ситуативно-денотативну) модель перекладу нерідко співвідносять з теорією фреймів, де фрейм постає структурою усталених елементів, що визначають межі ситуації, увиразнює типове і важливе для епізодів соціальної взаємодії, зокрема рутинної [8]. Відповідно, перекладач у цьому випадку виходить з аналогії предметів, фактів і подій реального світу, їхніх характеристик, думок про них і суджень і знаходить адекватні форми вираження в мові перекладу. Таким чином, поняття адекватності перекладу ширше, ніж еквівалентності, оскільки забезпечує «необхідну повноту міжмовної комунікації в конкретних умовах» [4, с. 152].

Беручи до уваги об'єкт аналізу – прагматичні кліше, його розгляд з погляду ситуативної моделі важливий ще й тому, що для цього різновиду мовних одиниць ситуативна ознака, після їхньої відтворюваності, вважається головною [5, с. 17–18; 1, с. 1]. Прагматичні кліше (далі – ПК) настільки тісно пов'язані із ситуацією, що, по суті, її уособлюють і вербально репрезентують. Саме ця ознака засвідчує і їхню дейктичність, оскільки поза комунікативним актом, як і більшість дейктиків, кліше не наділені конкретною референцією: вони лише абстрактно, узагальнено, указують на можливість актуалізації в певній ситуації. У зв'язку з цим ситуативну модель слід називати ситуативно-дейктичною.

При декодуванні кліше мови-джерела необхідною умовою є врахування того, що кожне з них прив'язане до конкретної ситуації, а відтак до певного

тематичного поля і когнітивно-мовного простору, що як результат сприяє успішному кодуванню одиниць мовою перекладу. Так, дотраслатологічний аналіз ПК *Jdu do výslužby* (*Я подаю у відставку*) передбачає отримання відповідей на низку запитань типу: що означає цей мовленнєвий акт; якою є його мета; чи можна спрогнозувати результат і за яких ситуативних обставин він буде успішним; де перших три запитання стосуються прагматичних ознак, останнє – ситуативних. У відповідь на перше запитання (Що означає мовленнєвий акт?) можна припустити, що це соціальний акт розриву, відмови від укладеної трудової угоди, успішним результатом якого є прийняття відмови. На першому етапі йдеться лише про припущення, оскільки ситуативні чинники на зразок соціальних характеристик мовців, місця і часу невідомі. Тільки тоді, коли ситуативний контекст виголошення акту *Jdu do výslužby* (*Я подаю у відставку*) відповідає низці конвенційних чинників, можна стверджувати, що це акт відмови від укладеної трудової угоди. До них належать: по-перше, ініціатор заяви пов'язаний трудовою угодою; по-друге, адресат уповноважений укладати і розривати трудові угоди; по-третє, місцем виголошення заяви є офіційна інституція, де укладено угоду; по-четверте, ефективність подання заяви здебільшого обмежена часом функціонування установи.

Якщо ж хоча б один із зазначених чинників порушено, є всі підстави переходу акту заяви на інше функціональне поле. Зміна функції чутлива навіть до таких, здавалося б, другорядних порівняно з ХТО і КОМУ складників, як ДЕ і КОЛИ. Конвенційний характер заяви вимагає її реалізації у строго обмеженому локусі: в офіційній установі. Як тільки цей параметр змінено, наприклад замість інституції виступає помешкання мовця, відповідно, зміниться і комунікативна функція: акт заяви про розрив трудової угоди стане актом констатації наміру подати у відставку.

У схожий спосіб діє і зміна темпорального параметру КОЛИ, пор., з одного боку, *Я подаю у відставку*, а з другого, *Я подав у відставку* і *Я подам у відставку*. У першому випадку зміна теперішнього часу на минулий засвідчує констатацію здійсненого факту, у другому – час змінено на майбутній – констатацію наміру, попередження.

ПК на зразок *Я подаю у відставку* є знаками стереотипних ситуацій, що мають соціально детермінований, соціально необхідний характер, витоки класифікації яких представлено в розвідках Дж. Остіна, Дж. Сьорля та ін. із залученням дієслів-перформативів.

Останнім часом учені говорять не тільки про перформативні висловлювання, а й перформативні тексти, модус яких формують перформативні дієслова [6]. До такого тексту можна, наприклад, віднести, розділ «Сповідь» роману у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай».

Список перформативів (тем і підтем) не тільки засвідчує розмаїття ситуацій, а й багатство лексичної синонімії, якою можна скористатися перекладачеві. Іноді може виникнути спокуса перекласти перформатив універсальним дієсловом мовлення, гіперонімом – *говорити*, *казати*, наприклад, *mluvit*, *provídat* (не *kázat*: *kněz káže každou neděli*). Останнім часом у чеському дискурсі набуває поширеності іншомовне слово *komunikovat* у значенні «спілкуватися, розмовляти»: *Chci umět lépe komunikovat*, *Senioři komunikují*, *Domnívám se, že umění komunikace začíná u schopnosti umět komunikovat sám se sebou*, хоча словник

подає його значення так: *komunikovati* [-ny-] ned. (z lat.) 1. být ve spojení: fyz. komunikující nádoby spojitě *2. (co) úředně něco oznámit [12].

Здатність кліше в загальних рисах репрезентувати ситуацію, бути її знаком спонукає лінгвістів відносити їх до лексико-граматичної категорії, точніше, суперкатегорії інтеракційних дейктичних мовних одиниць, які «організують простір діалогу, виражаючи різноманітні інтеракційні категорії» [1, с. 1]. Якщо говорити конкретніше, то базові види дейксиса – персональний, просторовий і часовий – можна представити системою координат Я – ТИ – ТЕПЕР – ТУТ, актуальної для всього масиву ПК.

До вимог перекладу з погляду ситуативної моделі належить необхідність зберегти автентичність дейктичних властивостей в іншомовному дискурсі. Інакше кажучи, правилом ситуативної моделі перекладу є відповідність (адекватність) дейксису мови оригіналу дейксису мови перекладу.

Аналіз форм вираження дейксису і способів їхнього збереження в перекладі варто розпочати з персональних, рольових ознак комунікантів.

1. Персональний дейксис ХТО – КОМУ.

Персональний (рольовий) дейксис вважається одним з головних [2, с. 28], точкою відліку якого є мовець, що спрямовує мовленнєвий акт на адресата. Разом з тим він дозволяє бути основою розрізнення суб'єктивного (центр координації збігається з мовцем) й об'єктивного (центр координації не збігається з мовцем) дейксисів [9, с. 7]. Якщо вихідною точкою є мовець, говорять про Я-орієнтовані ПК, якщо ж адресат – ТИ-орієнтовані і; як відомо, ця точка може бути формально і не вираженою. Так, в актах згоди до першого угруповання належать висловлювання на зразок: *Я погоджуюся, Я (Ми) не проти*; до другого: *Маєш (-те) рацію; Як (наче) в око вліпив (-ли)*; до третього: *Що правда, то правда; Що правда, то не гріх; Що й казати; Ще б пак!; Ще б як!; Чому б ні; Чом би й ні; Чом ні*. І таке ранжування центрів координації варто зберегти в мові перекладу.

Чималу роль у потрактуванні функцій ПК відіграє синтаксична позиція персональних дейктиків, пор.: *Я раджу вам зробити це. – Зробити це раджу вам я; Я дякую вам за це. – За це дякую вам я*. Як відомо, у комунікативній структурі речення тема, або відома частина інформації, займає початкову позицію, а рема, що включає нову інформацію, – кінцеву. Задана в оригіналі темо-рематична комунікативна структура повинна неодмінно враховуватися і в перекладі, оскільки перенесення акценту з одного елемента на інший може позначитися на комунікативній функції, зокрема перекодуванні наведених вище ПК у висловлювання констатації факту.

Говорячи про персональний дейксис, уживають ще й синонім – рольовий дейксис, що в широкому розумінні передбачає не тільки формальну вказівку на Я і ТИ, а й урахування характеристик з погляду соціальних ролей, комунікативних позицій, наприклад ієрархічних ознак «вищий» – «нижчий». Так, для системи координат, де мовець ХТО (вищий за статусом), а адресат КОМУ (нижчий за статусом), релевантними є спонукальні акти з дієсловами *наказувати, вимагати*; для координат ХТО (нижчий за статусом) – КОМУ (вищий за статусом) – *просити, благодати, вмовляти*, що на практиці реалізується в таких актах, як: *Я наказую вам, щоб ... – Příkladu vám, abyste to..., де в чеському перекладі можливий синонім – žádám; Я прошу вас, щоб ... – Žádám vás, abyste to ..., де неможливий синонім – příkazuji*.

Наказ у формі прохання – непоодиноким явищем для сучасного дискурсу. Значну роль тут відіграє спорідненість значень наказу і прохання: від адресата хочуть, щоб той щось зробив, однак ступінь примусу і можливість вибору реакції, зокрема припустимість відмови, у них різні. Реакція на прохання може бути і позитивною, і негативною: прохання надає право на «відступ», спротив, перемовини, суперечки, торги. Відмова у проханні не бажана, але можлива.

Наказ же не передбачає такої свободи, невиконання наказу здебільшого призводить до застосування санкцій, конфлікту. В умовах демократизації дискурсу експлікація індикатора наказу – перформативного дієслова *наказую* небажана, тому, наприклад, висловлена під час паспортного контролю прикордонником фраза *Bud' te tak laskav a předložte mi svůj pas* має бути перекладена саме як *Будь ласка, пред'явіть (дайте) свій паспорт*, а *Prosím, předložte mi svůj pas* як *Прошу, пред'явіть свій паспорт*. Параметри ситуації, у межах якої перебувають комуніканти – прикордонник і той, хто перетинає кордон, сприяють тому, щоб увічливе прохання *Bud' te tak laskav* сприймалося як знак наказу подати документ; альтернативи тут немає.

Останнім часом звертають увагу на гендерну маркованість мовлення, релевантну і при вживанні деяких ПК. Наприклад, у ситуації відпущення гріхів (*Odpuštím tvé hříchy – Відпускаю твої гріхи*) у католицькій і православній релігійній традиції цією функцією наділені чоловіки, на відміну від протестантської; суто чоловіче вітання жінці (*Uctivě Ruce libám*) повинне бути перекладеним суто чоловічим відповідником на зразок *Моє шанування, Мої поклони*, щоправда, у наведених українських еквівалентах позиція адресата немаркована гендером, оскільки адресатом може виступати і жінка, і чоловік. З гендерного боку найближчим до чеського є *Цілую ручки*, але воно змінює стилістику вітання через регіональний характер і патину старовини. Відповідність гендерної маркованості в емоційному реактивному акті на неввічливе прощання *Jen si jdi, nikdo tě nedrží!* може бути представлена в таких українських варіантах: *Та йди ти, ніхто тебе не тримає!* і *З Богом Парасю!* Останнє, хоч і формально включає звертання до жіночої статі *Парасю* (так колись говорили, коли дівчину брали заміж) і начебто сприймається як жіноче, функціонально втратило гендерну маркованість і може вживатися і до осіб чоловічої статі, але як фамільярне на зразок російського *Скатертью дорога* (-жка).

2. Дейктичний показник ДЕ.

Специфіка просторового дейксису ПК полягає в тому, що він указує на місце реалізації стереотипної вербальної дії, яку узагальнено можна подати як ТУТ на відміну від інших висловлювань, де релевантною може бути і локалізація ТАМ. Водночас дейктичний показник ТУТ стосовно ПК має складнішу природу, зумовлену соціальною детермінованістю цих одиниць, прив'язаністю до ситуації, певною точкою відліку, конвенційністю і синтагматично-парадигматичними відношеннями. Серед масиву ПК є одиниці, нестрого прив'язані до місця вживання, але є й такі, що вимагають тільки певного контексту. Взв'язавши до уваги фатичне питання *Jak se máš/máte?* – контактний стимул, який здебільшого виступає в поєднанні з вітанням, варіантними еквівалентами якого є: *Як справи?*, *Як життя?*, *Що нового?* (діал. *Як ся маєш?*). Мета його – не отримати інформацію, а сформулювати конотативне тло як абсолютну цінність. На нього не прийнято давати розлогу відповідь.

Той, хто сприймає такий акт як інформаційний, імовірно, не знає його конвенційної природи. Т. Й. Винокур якось жартома відзначила, що немає нуднішої людини, яка на запитання *Як справи?* дає детальну відповідь.

З іншого боку, неможна заперечувати факт, що в реальному мовленні оказіональна ініціатива знаходить підтримку і поширюється в узусі, сприяючи розвитку полісемії смислів, функцій. Так, у Чехії за англосаксонським зразком при зустрічі людей часто звучить тепер *Jak se máš/máte?*, і ця модель набуває поширення, що вплинуло на розвиток функціонального потенціалу виразу, зокрема як індикатора привітання. Оскільки в українській традиції вона, хоч і трапляється, є оказіональною, то й перекладати її краще у поєднанні з вітанням, аби не втратити інтенцію інтимізації стосунків.

Культурна специфіка позначається й на формах мовленнєвої поведінки. Зіставляючи культурні норми американців і чехів, письменник Й. Несвадба не без гумору відзначав: «Když někoho oslovíte: „Jak se máte?“, američan neodpoví: „Děkuji, a jak se máte vy?“, nýbrž: „Děkuji, mám se báječně, a jak se máte vy?“» Чехи ж, як тонко підмітив в одному зі своїх нарисів К. Чапек, відповідаючи на питання «Jak se máte?», переважно скаржаться на життя, але роблять це бадьорим тоном, наче похваляються труднощами, без яких живуть лише нероби. У серйозної людини в голові турботи – і це нормальна річ. У поведінковому плані українці теж люблять скаржитися, навіть якщо їхні справи не зовсім кепські. Можливо, спрацьовує традиційне невдоволення життям, невміння цінувати день насущний, а то й страх не наврочити, не сполохати удачу. Щоправда, тут потрібно зважати на регіональну специфіку, наприклад в Одесі, і взагалі на Одещині, у відповідь на схожі питання люблять похвалитися. Можливо, через пресловутий одеський оптимізм і життєлюбство.

Вираз *Jak se máš/máte?* використовують і лікарі як інформаційне запитання, але під прикриттям фатичного, контактовстановлювального, тим самим пом'якшуючи не зовсім просту для пацієнта ситуацію. Р. Френкель, досліджуючи діалоги лікаря і пацієнта, дійшов висновку, що запитання лікаря *Jak se (dnes) máte?* (*Як справи?*) на початку розмови деінде призводить до комунікативної невдачі чи дезорієнтації адресата, оскільки може сприйматися як елемент фатики (у такому разі пацієнт може відповісти: *Dobře, a co vy, pane doktore?* (*Добре. А як ви, лікарє?*)), а не як професійне інформаційне запитання про стан здоров'я пацієнта. Така двозначність смислу викликана наміром лікаря применшити формальність стосунків за рахунок вживання повсякденних зворотів. Щоб уникнути інтерференції і нейтралізувати непорозуміння, лікар може поставити більш конкретне питання: *Máte nějaké potíže?*, *Co pro vás dnes mohu udělat?* [11, с. 94–95]. Відповідно, в перекладі можна компенсувати недостатньо інформаційний зміст фатичного запитання *Як справи?* додатковими *Чи є проблеми?, Що я можу для вас зробити?*

3. Часовий дейксис – КОЛИ.

Часовий дейксис описують за допомогою трьох понять: часу певного мовленнєвого акту, часу події і точки відліку в часі. Указівка на час зазвичай виражається за допомогою займенникових прислівників (*колись, тепер, потім*), дієслівної категорії часу, лексичними засобами, при цьому кожна мова характеризується своїм підходом до темпорального членування дійсності. Специфіка часового дейксису ПК в обох мовах, маркованих перформативністю, полягає у виключній прив'язаності до показника теперішнього

часу (ТЕПЕР), проте у формальному вираженні спостерігається певна свобода. Ставлення до часу позначається на слововживанні, наприклад, шанування часу німцями залишило такий рефлекс у багатьох мовах, як *німецька точність*. При першому знайомстві з чеською мовою очевидне традиційне членування доби на такі часові відрізки, як *rano (jítro) – ранок, den – день, večer – вечір, noc – ніч*. При глибшому пізнанні приходить розуміння того, що ці відрізки є базовими і своєю універсальністю дещо спрощують мовну картину бачення часу: вона багатша, має свої нюанси. У чеській мовленнєвій традиції можна натрапити на вітання *Dobré dopoledne!, Dobré poledne!, Dobré odpoledne!*, яким відповідає український еквівалент *Добрий день!*, хоча такі лексичні засоби, як *полудень, до полудня, після полудня* є звичними для українського слововжитку, але у вітаннях не залишили рефлекси. У науці це значення називають явищем недиференційованості значення слова в одній мові порівняно з іншою. Те саме стосується виразів *Přeji hezký podvečer, Přeji hezký večer*, які українською передаються еквівалентом *Бажаю гарного/приємного вечора!* Водночас українська мова має вітання *Добридосвіток!*, яке, щоправда, виходить з активного вжитку і не має точного еквівалента в чеській мові, крім *Dobré rano!*, хоча, знову ж таки, у системі чеської є слова *úsvit (світанок), za svítání (на світанку)*.

Виразу специфіку ставлення до часу мають і формули, які вживають при зустрічі знайомих людей, що тривалий час не бачилися. Якщо чехи кажуть *To už je let, co jsem vás neviděl!*, то адекватним її перекладом буде *Як давно ми не бачилися!*, у російському варіанті *Сколько лет сколько зим!* При більшій емоційній напрузі можна вжити альтернанти *Сто/Тисячу років тебе не бачив!*, що відповідає аналогічним російським виразам. Н. І. Формановська і П. Тучни, автори посібника про російсько-чеський етикет, зауважували, що росіяни схильні перебільшувати часову віддаленість [10, с. 97], натомість чехи трохи стриманіші, точніші. Мовна свідомість народів фіксує і власне ставлення до часу, й уявлення про нього в інших етносах, часто негативно марковане, пор.: *za uherský rok* (у чехів), *za ruski rok* (у поляків).

4. Дейксис категорії ввічливості.

Дейктичні складники ситуативної моделі перекладу ХТО – КОМУ – ДЕ – КОЛИ є базовими і традиційними. У межах комунікативно-прагматичного напрямку ці складники, крім персональності, темпоральності і локальності, вимагають ширшого тлумачення, пов'язаного із соціальною та дискурсивною природою ПК, їхньою конвенційністю. Більшість конвенційних ПК, уплітаючись у структуру дискурсу, є ще й «вказівкою» ситуативного тла, пов'язаного з увічливістю. Такі кліше називають етикетними. Зберегти ввічливість, нехай і формальну, – обов'язок перекладача, особливо коли вона маркована різноманітними обставинами, пор., наприклад, нейтральне прощання і офіційне: *Na shledanou!* – *До побачення!*, *Dovolte nám se s vámi rozloučit* – *Дозвольте нам з Вами попрощатися*.

Культура сприйняття ввічливості у кожного народу своя. Так, на думку вчених, етикетні кліше в англійській культурі є стереотипним вербальним засобом установалення горизонтальної дистанції між комунікантами. У російськомовній культурі – швидше вертикальної [7, с. 103–106]. Можна припустити, що в українців, які культурно і просторово знаходяться між германським і російським етносом, трапляється зазвичай і перше, і друге. Звичайно, спосіб вияву/невияву ввічливості залежить від вихованості. Вихована

людина ніколи не буде сприймати ввічливість як вияв слабкості, як привід для іронії, глузування.

Увічливість часто використовують письменники як художній прийом у зображенні своїх героїв. Ярослав Гашек у романі «Пригоди бравого вояка Швейка» зробив це особливо майстерно, зображаючи словесний портрет Швейка, наприклад через самооцінку: *Já jsem úplně skromnej a vděčnej za všechno, co pro mne uděláte. – Я дуже скромна людина і буду вдячний за все, що ви для мене зробите.* Особливість такої вербальної поведінки героя в тому, що йдеться про надмірність індикаторів увічливості, зумовленою авторською інтенцією показати не виховану людину, а застосувати унікальний прийом: під прикриттям увічливості вдатися до глузування простої маленької людини над владою, сильними світу цього. Швейк поводить себе так, начебто знаходиться не в осередку брутальності, в епіцентрі подій Першої світової війни, а у вишуканому товаристві. Його вітання і прощання чемні: *Má poklona, vášnosti, Dodrý večer přeju, ránove, všem vespolek, Dobrou noc, vášnosti;* звертання – зразкові: *vášnosti pane rado, pane doktore/obrarct/feldkurate, nadporučiku, milostpani, ctěný pane,* а вибачення і подяки вишукані: *Děkuji vám, ránove, Já vám, věřte mne, pane komisari, nikdy nezapomenu na vasi dobrotu, Poslušně hlasím, pane obrarct, že mě to strašně mrzí, Pardon.*

Цікаво, що йдеться тут не про побутове лицемірство, характерне, скажімо, мольєрівському Тартюфу чи гоголівському Манілову, а саме про глузування. Швейк – не підлабузник і лицемір: надмірною ввічливістю він дискредитує армійські порядки, у тому числі й мілітаристські кліше: *At' žije, ránove, cisař František Josef II, Tuhle vojnu vyhrájem.* Швейк, як прапорами, розмахує й іншими типовими для армії лозунгами – «тримай рота на замку і служи», «порядок є порядок», «наказ є наказ». Серед усіх дейктиків увічливості, точніше псевдовічливості, слід виділити вираз *poslušně hlasím*, який уживається героєм особливо часто. *Poslušně hlasím* – це калька німецького кліше (*melde gehorsam*), (букв. «з послухом доповідаю») з конотацією чиновшановування, характерного для австро-угорського мілітаристського дискурсу, глибинна суть якого зводилася до самоприниження.

На жаль, українські варіантні еквіваленти «насмільюсь доповісти» і «дозвольте доповісти», найоптимальніше дібрані перекладачем роману С. Масляком, не дозволяють передати той ступінь приниження і послуху, притаманний формулам чеської і німецької мов, оскільки включають сему 'прийняття на себе відповідальності', що «не передбачене» виразом *poslušně hlasím*, а відтак і в доведеній до абсурду австро-угорській мілітаристській субординації. Швейк, звісно, тим «послухом» зловживав. У тексті трапляються діалоги, де кліше вживається в усіх репліках героя, що анітрохи не позначається на художній якості тексту. Варто зазначити, що перекладач іноді пропускає *poslušně hlasím*, чим, на наш погляд, дещо деформує замисел письменника, оскільки той виявив надзвичайну чутливість до добору мовного матеріалу. Мабуть, жодне інше висловлювання не змогло б так виразно, одним штрихом, представити зайняту «маленькою» людиною позицію протистояння чужій народові владі. Слід відзначити, що послух (по-німецьки *Gehorsam*), який, на думку А. Вежицької, становить специфіку німецьких культурних норм, у повоєнні роки поступово почав утрачати свою актуальність у Німеччині, тоді як австрійці й надалі виявляють схильність до збереження авторитарності [3, с. 687–688].

Говорячи про способи вираження ввічливості, їхнє ранжування, варто звернутися до актів запрошення (пропозиції) здійснити певну дію, наприклад випити каву, присісти, увійти в приміщення тощо. Гіпотетичність ситуації запрошення чи пропозиції та інтенсифікації ввічливості підкреслюється в обох мовах різними засобами, насамперед граматичними: а) умовним способом дієслова, б) умовним підрядним реченням, в) запереченням, г) питальною формою речення. Здебільшого ці засоби, виступаючи в поєднанні, посилюють насичення ситуації ввічливістю, пор.: *Chcete kavi? – Nechtěl byste kavi?; Хотите каву? – Чи не хотіли б ви кави?* Як видно, у поданих варіантних формах пропозиції кожен другий варіант представляє одночасне поєднання умовного способу, заперечення і питальної форми. Причому ТИ-орієнтовані запрошення дозволяють об'єктивувати вираз, акцентувати позицію адресата, з повагою поставитися до його рішення, навіть коли пропозиція буде відхилена. З поданих нижче прикладів видно, що обидві мови мають значний потенціал способів вираження пропозиції і способів її інтенсифікації:

<i>Chcete / přejete si...</i>	<i>Хочете / бажаєте кави?</i>
<i>Snad / možná / asi / patrně dáte si kavi?</i>	<i>Може / можливо / імовірно / мабуть вип'єте кави?</i>
<i>Máte / Nemáte / Měl byste / Neměl byste chut' ...?</i>	<i>Бажаєте / не бажаєте / чи маєте / чи не маєте бажання ...?</i>
<i>Nechcete / Chtěl byste / Nechtěl byste ...?</i>	<i>Не хочете / хочете / чи не хотіли б...?</i>
<i>Nechceš kafičko?, Není libo šálek kavi?</i>	<i>Чи не хочеш кавки / кавусі? Чи не бажаєш філіжанки кави?</i>

Способами пом'якшення волюнтаривного впливу на адресата є епістемічні вирази *snad, možná, asi, patrně*: *Snad byste měl zájem dnešní večer strávit s námi?*, демінутиви (*Nechceš kafičko?, Šálek horkého čaje?, Směl bych vás kousíček doprovodit?* (Jeřábek)), слова зі значенням «мала кількість» (*Ještě krapet (мрочи) čaje, doktore? (Neff), Nechtěl byste se něčeho / trochu napít?, Nechcete si na chvíli sednout?*), натомість слова *určitě, přesně* цей вплив посилюють: *Přijď te zítra, určitě!, Přijď te zítra přesně v pět.*

Варто зазначити, що об'єктивізація запрошення через ТИ-орієнтовані запрошення не позбавлена суб'єктивного ставлення до адресата, увиразненого носіями модальних відтінків бажаності, наполегливості (здебільшого частками та прислівниками): *Tak si sedněte!, Klidně si sedněte! Jen si sedněte!, No / Nu(ž) tak si sedněte!, Tak si přece sedněte!, Sedněte si prosím/laskavě/bud' te tak hodná, Jen si pěkně sedněte, Raděj si sedněte, Tak si proboha sedněte, Třeba si sedněte, Sedněte si konečně, Sedněte si prosím, nedejte se pobízet!, Bude mi potěšením, sedněte-li si.* Іноді модальні частки і вирази можуть поєднуватися й, особливо при коректурах і несинтаксичних паузах, бути ще й виявом невпевненості в доцільності пропозиції: *Mister Engineer, my bysme teda jenom – jaksi si myslíme, že tu poslední kolejnici, co jsme s ní dosáhli toho sedla, no teda... ten poslední hřebík do ní... že byste měl zatlouct vy (Pluhař).* Звісно, українська мова має багатий

матеріал, а перелік його одиниць залишається відкритим, що дозволяє зробити модальність у перекладі адекватною.

Кожна з наведених вище пропозицій-запрошень характеризується своїм модальним відтінком. В інтерпретації повідомлення одержувачем мови може превалювати дещо інша модальність, у тому числі й не та, що виражається мовцем. Припускаємо, що у процесі перекладу може мати місце поєднання, як мінімум, трьох модальностей – оригіналу, перекладача й адресата.

Бражаючою порівняно з українською мовою є кількість пропозицій (запрошень) із запереченням на зразок:

<i>Nechceš kafičko?</i>		(Чи) не хочеш кавки / кавусі?
<i>Není libo šálek čaje?</i>		(Чи) не бажаєш філіжанки чаю?
<i>K jídlu nebudeš chtít nic?</i>		Чи не хочеш щось попоїсти?
<i>Nechcete si na chvíli sednout?</i>		(Чи) Не хочете на хвилинку присісти?
<i>Nepůjдете dále?</i>		(Чи) Не зайдете далі?

Заперечення виконує функцію пом'якшення спонукання, але в пропозиції, й особливо в запрошенні, воно, з прагматичного погляду, нівелюючи тиск мовця на адресата, на український погляд, надає й присмаку меншого наполягання, що, скажімо, може сприйматися як не зовсім увічлива і вдала форма пропозиції. В організації української дискурсивної діяльності чималу роль відіграє акт припрошування – наполегливого запрошення, наприклад сідати до столу, частуватися.

Якщо звернути увагу на форму постановки запитань, то заперечна частка пом'якшує прямолінійну постановку питання, пор.: *Nechceš kafičko?* – *Chceš kafičko?*; *Ne хочеш кавки/кавусі?* – *Хочеш кавки/кавусі?* В українській мові вилучення негації в запрошеннях доречно компенсувати часткою *чи*, яка надає виразу більшої ввічливості, пор.: *Ne хочеш кавки/кавусі?* – *Чи не хочеш кавки/кавусі?* – *Чи хочеш кавки/кавусі?* У вказаних пропозиціях слід звернути увагу також на конкретизатора пропозиції, який має форму демінутива. Уживання демінутивів також є засобом інтимізації мовлення, скорочення дистанції між співрозмовниками, своєрідним вираженням увічливості на побутовому рівні і, звісно, такі словоформи варто зберегти в перекладі. Чеська й українська мови наділені широкою палітрою словотвірних формантів з метою адекватної передачі смислів й досягнення стилістичного суголосся.

У такий спосіб ситуативна модель перекладу спонукає розглядати ПК як багатогранний дейксис, збереження якого є необхідною умовою роботи перекладача.

Підбиваючи підсумки в цілому, важливо при перекладі прагматичних кліше враховувати такі чинники: по перше, прив'язаність до певної ситуації (і сприймати їх як особливий різновид дейксису, що увиразнює персональний, часовий, просторовий, соціальний, конвенційний складники); по-друге, комунікативну специфіку з орієнтацією на інтенції мовця й передбачуваний комунікативний ефект; по-третє, належність до системи мови й носіїв мовної картини світу. Перші два чинники становлять макростратегію перекладу, третій – мікростратегію, а разом забезпечують його адекватність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алферов А. В. Интеракциональный дейксис как средство организации речевого взаимодействия (на материале французского языка) : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / А. В. Алферов. – 2001. – 32 с.
2. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Ю. Д. Апресян // Семиотика и информатика : сб. науч. ст. – М., 1986. – Вып. 28. – С. 5–33.
3. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков : пер. с англ. / Анна Вежбицкая. – М. : Языки русской культуры, 1999. – I–XII. – 780 с.
4. Воскобойник Г. Д. Тождество и когнитивный диссонанс в переводческой теории и практике / Г. Д. Воскобойник // Вестник МГЛУ. Серия Лингвистика. – М. : МГЛУ, 2004. – Вып. 499. – 181с.
5. Гвоздев В. В. Контекст и некоторые проблемы парадигматики клише / В. В. Гвоздев // Роль контекста в реализации семантических особенностей языковых единиц. – Курск, 1987. – С. 14–22.
6. Грязнова Ю. Б. Перформативные тексты в методологии науки [Электронный ресурс] : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.08 / Ю. Б. Грязнова. – М., 1998. – 16 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/proizvedenie-kinoiskusstva-kak-prostranstvo-mezhkulturnogo-dialoga#ixzz3TuShml4>
7. Карнюшина В. В. Коммуникативно-прагматическое направление в изучении дейктических характеристик английских клишированных словосочетаний / В. В. Карнюшина // Дискурс и коммуникация : лингвокультурологический и лингводидактический аспекты : сб. науч. статей / отв. ред. Е. В. Король, Л. В. Черепанова. – Сургут : Сургутский гос. ун-т ХМАО – Югры, 2009. – С. 103–106.
8. Мински М. Фреймы для представления знаний / Марвин Мински ; пер. с англ. О. Н. Гринбаума. – М. : Энергия, 1979. – 151 с.
9. Стернин И. А. К проблеме дейктических функций слова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / И. А. Стернин. – М., 1973. – 18 с.
10. Формановская Н. И. Русский речевой этикет в зеркале чешского / Н. И. Формановская, П. Тучны. – М. : Рус. язык, 1986. – 240 с.
11. Hoffmannová J. Jak vedeme dialog s institucemi / J. Hoffmannová, O. Müllerová. – Praha : Academia, 2000. – 188 s.
12. Slovník spisovného jazyka českého [Электронный ресурс] / za vedení V. Havránka (hlavního redaktora), J. Běliče, M. Helcla a A. Jedličky. – Режим доступа : <http://ssjc.ujc.cas.cz>

НАДЕЖДА БАЛАНДИНА

СИТУАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ПЕРЕВОДА ПРАГМАТИЧЕСКИХ КЛИШЕ

Ситуативная модель перевода чешских прагматических клише на украинский язык рассматривается с точки зрения соответствия дейктических параметров. Сначала анализируется персональный дейксис, субъективный (Я-ориентированный) и объективный (Ты-ориентированный), социальные роли, гендерные характеристики, синтаксическая позиция. Дейксис места изучается в контексте социальной детерминированности единиц, связи с конкретной ситуацией, конвенциональной специфики, синтагматических и парадигматических отношений. Временной дейксис маркирован настоящим временем, однако каждый из языков обнаруживает его по-своему, в частности недифференцированностью темпорального значения. Дейксисом вежливости служат различные языковые средства: лексические, словообразовательные и грамматические, которые зачастую выступают в сочетании друг с другом.

Ключевые слова: ситуативная модель перевода, ситуативный дейксис, персональный, временной, локальный дейксис; дейксис вежливости.

NADIYA BALANDINA

SITUATIONAL MODEL PRAGMATIC CLICHÉS TRANSLATION

Situational model of Czech pragmatic clichés translation into the Ukrainian language is considered in terms of compliance of deictic parameters. The analysis started with the personal features in distinguishing between the subjective (I-oriented) and objective (You-oriented) deixis, social roles, gender characteristics, and syntactic positions. Deixis of location is marked with social determinism of units, adherence to a particular situation, conventionality and syntagmatic and paradigmatic relations. Temporal deixis is marked with the present time, however, each language represents it differently, by undifferentiation of temporal meaning in particular. Politeness deixis represents itself by a variety of means: lexical, word building and grammatical, which act in combination with each other.

Key words: situational model of translation; situational deixis; personal, temporal, location deixis; deixis of politeness.

Одержано 5.02.2016 р.

УДК 811.161.1'38'36

СЕРГЕЙ ПОПОВ

(Харьков)

О ПЕРЦЕПТИВНО-ЛОГИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СИНТАКСИСА: УПРАВЛЕНИЕ

Ключові слова: сприйняття, логіка, еволюція, синтаксис, управління.

Как доказано в трудах представителей сравнительно-исторического языкознания, естественные языки с течением времени изменяются на всех своих ярусах. Для большинства лингвистов языковые изменения являются абсолютным синонимом проявлений аксиоматически прогрессивного развития языка. Однако встречается также различие прогрессивного и непрогрессивного языкового развития. Как следствие такого различия по-разному трактуется и понятие языковой эволюции. Так, Б. А. Серебренников отождествляет эволюцию с прогрессом и различает относительный и абсолютный языковые прогрессы [16], а Н. В. Юдина различает в языке «просто изменения», которые называет эволюцией, и «изменения прогрессивные» [20, с. 264–265].

Когнитивно-эволюционный подход, предложенный эволюционной эпистемологией к изучению закономерностей познания явлений действительности и примененный нами к изучению механизма дифференциации русских грамматических вариантов, позволил осознать правоту Б. А. Серебренникова и других лингвистов, склонных считать языковые изменения прогрессивными, и признать эволюцию языка потенциально позитивной, характеризующейся высокой степенью позитивной реализации. Основой для такого признания стала фиксация когнитивно-эволюционного алгоритма «восприятие → логичность мышления → логичность грамматики».

Восприятие может быть: 1) синкретичным, то есть целостным, не позволяющим дифференцировать признаки и, следовательно, категоризировать познаваемое; 2) поверхностным, то есть ориентированным на ближайшие, наиболее заметные, «лежащие на поверхности» признаки, по которым и происходит категоризация, часто ошибочная; и 3) альтернативным, то есть ориентированным на все имеющиеся в наличии признаки, благодаря чему может быть выбран признак, категоризация по которому корректна. Каждая из этих степеней восприятия обеспечивает соответствующее качество логичности мышления и, как следствие, логичности тесно связанной с мышлением грамматики (подробнее об этом см. [12, с. 64–142]). Однако очевидно, что качество логичности мышления влияет не только на грамматический строй – в той или иной степени оно влияет на язык в целом, то есть на все его уровни, обуславливая соответствующее качество их логичности.

Историческая грамматика не только реконструирует древнее положение дел в грамматике, но и в согласии с принципиальной идеей структурализма скрупулезно описывает происходящие в ней изменения, крайне редко объясняя их причины связью с когнитивными структурами. Главным принципом гармонично дополняющей лингвоструктурализм когнитивной лингвистики является объяснительность [7, с. 25]: объяснение причин языковых изменений, которые происходят не сами по себе, а являются обусловленными влиянием качества восприятия на качество логики как строя мышления носителей языка. В данном случае мы предпринимаем попытку объяснения исторических изменений в сфере русского синтаксического управления зависимостью качества его логичности от качества его восприятия.

В истории русского синтаксиса в целом можно видеть то же поступательное движение грамматического строя русского языка к обусловленной альтернативным восприятием логической ясности, что и в истории других его ярусов. Как заметил в свое время Ф. И. Буслаев, «синтаксис новейшей книжной речи отличается от синтаксиса древнего и народного языка большею простотою и однообразием в правилах управления и согласования слов» [3, с. 268]. Безусловно, многие синтаксические изменения были обусловлены изменениями морфологическими, которые, в свою очередь, во многом стали следствием перемен в фонетике, означающих когнитивно-эволюционное стремление носителей языка к большему смысловозначению. Однако, как и в морфологии, на уровне синтаксиса к изменениям приводили и свои, специфические (сочетаемостные), факторы, обусловленные перцептивно-логической эволюцией русскоговорящих людей.

Большое количество логичных изменений, обусловленных эволюцией восприятия у носителей русского языка от поверхностного к альтернативному, произошло в сфере синтаксического согласования. Эти многочисленные изменения не удивительны, ведь именно при синтаксическом согласовании поверхностность восприятия лишь ближайшего из согласуемых слов, особенно при синтаксической однородности таких слов, является весьма заметной, например *мой отец и мать* (на странность этого сочетания обращал внимание еще М. В. Ломоносов [8, с. 554]) или *Черное и Белое море* (Ф. И. Буслаев считал, что такое сочетание «приличнее речи разговорной

и безыскусственной» [3, с. 450]). На первый взгляд, нерушимым рудиментом поверхностности восприятия сегодня выглядят частотные согласования относительных адъективов с однородными субстантивами, например *русский язык и литература*. Именно по причине высокой частотности это сочетание не трансформируется в сочетание **русские язык и литература*, однако оно всё чаще трансформируется в более громоздкое, но логичное *русский язык и русская литература*: в Национальном корпусе русского языка имеется 7 вхождений этого сочетания в разных падежах (дата последнего обращения – 08.02.2016 г.). Описание и перцептивно-логическое объяснение подобных изменений в сфере русского синтаксического согласования см. в [13, с. 106–129].

Синтаксическая связь примыкания, как не характеризующаяся словоизменением и, следовательно, не подвергаемая каким-либо формальным историческим изменениям, по своему статусу не может рассматриваться в когнитивно-эволюционном аспекте.

Целью настоящей статьи является изучение влияния наблюдаемой у носителей русского языка перцептивно-логической зависимости на синтаксическое управление.

Существительное в именительном падеже в функции дополнения. Не сохранилась наблюдаемая в древнерусском до начала XVIII века логическая странность употребления им. п. неодушевленных существительных ж. р. в функции прямого дополнения после переходных глаголов, например *пахати земля, косити трава*. А. А. Шахматов предположил, что такое употребление развилось из форм им. п. при сказуемом-предикативе типа *надо, нужно* с последующим переходом узуса к грамматически более логичному согласованию форм им. п. с кратким прилагательным: *мне надо земля, мне нужно земля* → *мне нужна земля* [18, с. 141]. Признавая правдоподобность этой версии, поддержанной другими учеными (см. [2, с. 348–349; 17, с. 311–313]), полагаем, что с обусловленным альтернативностью восприятия развитием специализации грамматических форм, а именно с различием неизменяемого предикатива *нужно* (синонимичного предикативу *надо*), предпочитающего синтагму с управляющим падежными формами инфинитивом, например *нужно пахать землю* (а не **нужно землю*), и изменяемого по родам и числам краткого прилагательного *нужен* (*нужна, нужно, нужны*), им. п. в функции прямого дополнения стал особенно неприемлемым.

Существительное в звательном падеже в функции подлежащего. Благодаря развитию у носителей русского языка альтернативности восприятия – восприятия двух явлений как друг другу противоречащих – логично исчезло противоречивое употребление формы звательного падежа в значении именительного (*согрешил Адаме*) [1, с. 346–348], которое сравнительно недавно наблюдалось также в народных поэзиях украинской [14, с. 103], белорусской [6, с. 339] и иногда встречается там до сих пор. Такому логически странному употреблению лингвисты не могли не пытаться находить объяснения (см. о них в [6, с. 339–340]). Наиболее правдоподобным и потому признаваемым большинством исследователей, а также весьма психологичным по своей природе выглядит мнение, высказанное Д. Н. Овсяннико-Куликовским, который предложил считать такое употребление зва-

тельного падежа «именительным с «окраскою» чувством» [11, с. 182–183]. Очевидно, что совмещение номинативности с чувственной звательностью – обозначение субъекта таким, словно к нему обращаешься, – является ярким проявлением языкового синкретизма как следствия синкретизма перцептивного. Трудно не признать, что исчезновение такого противоречивого употребления, в первую очередь из книжной, высокой, официально-деловой речи, могло произойти и в случае, если бы звательный падеж в русской грамматике сохранился.

Дательный самостоятельный. Современным носителям русского языка совершенно непонятен так называемый «дательный самостоятельный», употреблявшийся в значениях современных придаточных предложений времени и причины, например *древляномъ пришедъшимъ* = *когда древляне пришли; борющемася има* = *так как они боролись* [2, с. 438–441; 17, с. 325–327; 1, с. 482–488; 5, с. 381–382]. Очевидно, к попыткам закрепить в таких значениях дательный падеж привело относительно позднее развитие системы подчинительных союзов в онтогенезе и филогенезе (см. об этом [12, с. 113]). Но, конечно, более частотное, альтернативное дательному самостоятельному, весьма контрастно противоречащее значениям времени и причины и актуальное сегодня значение дат. п. не могло не вытеснять чуждую ему семантику. Как происходит со всеми языковыми изменениями, это происходило не быстро. Например, М. В. Ломоносову было «сожалетельно», что вышли из употребления такие примеры, как *бывишу мнѣ на морѣ, восстала сильная буря* [8, с. 567]. Но в конце концов форма управления с дательным самостоятельным вышла из употребления окончательно.

Вторые родительный, винительный и дательный падежи. С эволюцией восприятия у носителей языка до альтернативного исчезли «второй винительный» (*нарицают его патриарха*), а также более редкие «второй родительный» (при глаголе с отрицанием: *не заста праведника оставлена*) и «второй дательный» (*граду взяту быти*) [9, с. 212–231; 17, с. 303–304; 1, с. 393–404; 5, с. 380–381]. Несложно заметить, что в этих случаях носители древнерусского языка демонстрировали синкретизм неразличения форм семантических субъекта и объекта и форм субстантива и управляемого адъектива. Данный синкретизм проявился в обычном для ранней стадии, но примитивном для зрелого периода развития языка повторе формы (ср. с функционально такими же повторами в фонетике, лексике и словообразовании). Однако по мере развития у носителей языка обусловленного альтернативностью восприятия абстрактного мышления наблюдается постепенный переход к восприятию необходимости дифференциации рассматриваемых форм. Причем, по свидетельству Т. П. Ломтева, в белорусских памятниках XV–XVI веков и, по свидетельству И. Ф. Нелюбовой, в украинских грамотах XIV–XV веков этот переход происходил гораздо быстрее, чем в русском, поскольку в белорусских и украинских текстах литературно-книжные традиции киевского периода уже не поддерживались с такой же силой, с какой они поддерживались в Московском государстве. Соответственно, эти традиции не должны были соблюдаться в устной русской речи [9, с. 114; 10, с. 39; 1, с. 360–366]. Несомненно, соблюдение литературно-книжной традиции было

простым следованием общему закону инерции, действие которого тормозит любую эволюцию, в том числе когнитивную.

Переходность глаголов и синтаксическое управление. С точки зрения перцептивно-логической эволюции, в сфере синтаксического управления наблюдается не только прогресс. На протяжении столетий носители языка непредусмотрительно утрачивали возможности глагольного управления, что, с позиций морфологии, считается утратой переходности глаголов. Возможная когда-то переходность (*воевать врага, править народ, работать сапоги, трудить ум*, например у А. С. Грибоедова: «*Чтоб не трудить себе ума...*») сменилась непереходностью, ограничившей возможности синтаксического управления. Как сообщает Ф. И. Буслаев, «в старину можно было сказать: *очутить, жаловать* (в смысле «жаловаться»), *намеревать, повиновать* и проч.» [3, с. 347]. По наблюдениям В. В. Иванова, за счет добавления к переходным глаголам постфикса *-ся* росло количество безличных непереходных глаголов, а глаголы переходные выходили из употребления [5, с. 372]. В результате этих процессов в современном русском языке переходных глаголов вдвое меньше, чем непереходных.

М. Н. Эпштейн, отмечая факт непереходности двух третей русских глаголов и объясняя причину этого явления социально-исторически сложившейся неразвитостью субъектно-объектных, в том числе имущественных, отношений (об этих и других проявлениях безынициативности «русских» подробно пишет А. Вежбицкая [4, с. 33–88]), приходит к следующим выводам: «Преобладание непереходности в русском языке способствует становлению **непереходного мировоззрения**, для которого вещи случаются, происходят, движутся сами собой. Это мир, в котором нечто пребывает в себе или движется само по себе, но ничем не движется и ничего не движет» [19]. Такую ограничивающую и сферу синтаксического управления непереходность естественно признать рудиментом того первобытного восприятия окружающего мира, в котором все происходит само собой, поскольку наделено мистической (то есть непознаваемой) силой, которой человек противостоять не в состоянии и потому мистифицирует ее со всеми вытекающими отсюда когнитивно ущербными последствиями. Отсутствие инициативы и ответственности – результат невосприятия выгоды, предоставляемой инициативностью и возможностью действовать не по привычному шаблону, то есть в целом результат восприятия поверхностного. «Однако у русской грамматики, – оптимистично замечает М. Н. Эпштейн, – есть достаточный запас гибкости, чтобы вырвать свою глагольную систему из этого оцепенения непереходности, оживить каждый непереходный глагол его переходной функцией, переводящей действие от субъекта на объект». Автор приводит достаточное количество ненормативных с современной точки зрения употреблений из разговорной, жаргонной и детской речи, например *Его ушли; Кто за девушку платит, тот ее и танцует; Его нет дома, пошел гулять собаку; Я тебя отдохну; Ты меня заблудил; Папа, поплавай меня; Стал меня скучать; Прыгни шарик* [19] (добавим от себя: *Ты меня улыбнул*), чтобы, по мнению автора, можно было говорить о том, что в современном русском языке наметилась тенденция коммуникативно востребованного заполнения такой лакуны рус-

ской грамматики, как ограничивающая синтаксическое управление подавляющая непереходность глаголов.

Однако, как мы отмечали в [12, с. 375–376], эволюционная перспектива показанной М. Н. Эпштейном тенденции развития переходности и, как следствие, сферы синтаксического управления русских глаголов может быть поставлена под сомнение. Дело в том, что такие зафиксированные А. Вежибицкой, свидетельствующие о синкретизме и поверхностности восприятия особенности русского менталитета, как «подчеркивание ограниченности логического мышления, человеческого знания и понимания», «ощущение того, что людям неподвластна их собственная жизнь, что их способность контролировать жизненные события ограничена», «склонность русского человека к фатализму, смирению и покорности», «недостаточная выделенность индивида как автономного агента, как лица, стремящегося к своей цели и пытающегося ее достичь, как контролера событий» [4, с. 34], не только по-прежнему актуальны – они укрепляются. Т. Б. Радбиль на основе анализа большого количества речевых примеров представляет «совсем иную картину»: «Несмотря на свою определенную активность, процесс «развития переходности» в современной русской речи по степени своей распространенности не может идти ни в какое сравнение с обратным процессом «экспансии безличности или пассивно-возвратности». Инновационные тенденции в русской грамматике показывают значительное расширение сферы применимости пассивно-возвратных и безличных конструкций, особенно по отношению к концептуализации ситуаций или психических состояний, которые требуют по логике активного «присутствия» агенса» [15, с. 322–323]. Упомянутая автором, обусловленная перцептивно-логическими недостатками носителей русского языка «экспансия безличности или пассивно-возвратности» препятствует развитию переходности русских глаголов и тем самым обедняет возможности русского синтаксического управления.

Таким образом, рассмотрение исторических преобразований в сфере русского синтаксического управления с точки зрения перцептивно-логической эволюции позволяет говорить о том, что постепенное утверждение у носителей русского языка альтернативного восприятия способствовало избавлению русского синтаксического управления от противоречий употребления именительного падежа существительного в функции дополнения и звательного падежа существительного в функции подлежащего, употребления дательного самостоятельного и вторых родительного, винительного и дательного падежей. Неясным остается будущее таких когнитивно важных как для морфологии русских глаголов, так и для русского синтаксического управления событий, как восстановление и развитие переходности глаголов.

Представляется целесообразным дальнейшее изучение явлений перцептивно-логической эволюции в сфере русского синтаксиса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Борковский В. И. Историческая грамматика русского языка / В. И. Борковский, П. С. Кузнецов. – [2-е изд., доп.]. – М. : Наука, 1965. – 554 с.
2. Булаховский Л. А. Исторический комментарий к русскому литературному языку / Л. А. Булаховский. – [5-е изд., доп. и перераб.]. – К. : Учпедгиз, 1958. – 488 с.

3. Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка / Ф. И. Буслаев. – М. : Учпедгиз, 1959. – 623 с.
4. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание : пер. с англ. / Анна Вежбицкая ; [отв. ред. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой]. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
5. Иванов В. В. Историческая грамматика русского языка : учеб. для студ. филол. спец. фак. ун-тов и пед. ин-тов / В. В. Иванов. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Просвещение, 1983. – 399 с., ил.
6. Карский Е. Ф. Белорусы. Язык белорусского народа / Е. Ф. Карский. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – Вып. 2: Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском языке. Вып. 3: Очерки синтаксиса белорусского языка – 518 с.
7. Кибрик А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания (универсальное, типовое и специфичное в языке) / А. Е. Кибрик. – М. : Изд-во МГУ, 1992. – 336 с.
8. Ломоносов М. В. Российская грамматика / М. В. Ломоносов // Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. / М. В. Ломоносов. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 389–578.
9. Ломтев Т. П. Очерки по историческому синтаксису русского языка / Т. П. Ломтев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1956. – 596 с.
10. Нелюбова И. Ф. Конструкции с двойными падежами в украинских и русских грамотах XIV–XV вв. / И. Ф. Нелюбова // Тези IV Міжвузівської республіканської славістичної конференції, 12–14 жовтня 1961 року. – Одеса, 1961. – С. 38–39.
11. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – [2-е изд., испр. и доп.]. – СПб. : Изд. И. Л. Овсяннико-Куликовской (Типография М. Стасюлевича), 1912. – XXXV, 322 с.
12. Попов С. Л. Грамматические варианты в русском языке: когнитивно-эволюционный аспект : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.02 / С. Л. Попов. – Харьков, 2015. – 453 с.
13. Попов С. Л. Когнитивные основания эволюции форм русского синтаксического согласования : монография / С. Л. Попов. – Харьков : НТМТ, 2013. – 150 с.
14. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике Т. 1–2. / А. А. Потебня. – М. : Учпедгиз, 1958. – 536 с.
15. Радбиль Т. Б. Основы изучения языкового менталитета : учеб. пособ. / Т. Б. Радбиль. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 328 с.
16. Серебренников Б. А. К проблеме сущности языка / Б. А. Серебренников // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / [отв. ред. Б. А. Серебренников]. – М. : Наука, 1970. – С. 9–95.
17. Черных П. Я. Историческая грамматика русского языка / П. Я. Черных. – [3-е изд.]. – М. : Учпедгиз, 1962. – 376 с.
18. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка / А. А. Шахматов. – Л. : Учпедгиз, 1941. – 606 с.
19. Эпштейн М. Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн // Знамя. – 2007. – № 3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/3/ep18.html>.
20. Юдина Н. В. Русский язык в XXI веке: кризис? эволюция? прогресс? / Н. В. Юдина. – М. : Гнозис, 2010. – 293 с.

СЕРГЕЙ ПОПОВ

**О ПЕРЦЕПТИВНО-ЛОГИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СИНТАКСИСА:
УПРАВЛЕНИЕ**

В статье представлено когнитивное и историческое исследование перцептивно-логической эволюции русского синтаксиса, осуществленное на примере синтаксического управления. Данное исследование проводится в русле нового научного подхода – когнитивно-эволюционного, предложенного эволюционной эпистемологией. Такой подход предполагает повышенное внимание к человеческим восприятию и логике в

ходе их эволюции. Базирующийся на сведениях смежных с лингвистикой антопонимик о степенях восприятия и качестве логики человека, этот подход позволяет видеть глубинные причины изучаемых явлений. Целью данной статьи является изучение перцептивно-логического влияния на аспект синтаксического управления в грамматической системе русского языка. В статье дается подробный анализ перцептивно-логической эволюции русского синтаксического управления. Рассмотрение исторических преобразований данного управления с точки зрения перцептивно-логической эволюции позволяет говорить о том, что обладающие в целом альтернативным восприятием носители русского языка подсознательно стремятся, хотя и не всегда преуспевают в этом, оптимизировать систему русского синтаксического управления избавлением от противоречий. Статья представляет интерес для всех, кто интересуется различными вопросами эволюции языков. Представленная статья может помочь воспринимать глубинные причины языковых изменений.

Ключевые слова: восприятие, логика, эволюция, синтаксис, управление.

SERGIY POPOV

REVISITING THE PERCEPTUALLY-LOGICAL EVOLUTION OF RUSSIAN SYNTAX: GOVERNMENT

The article presents the cognitive and historical research of perceptually-logical evolution of Russian syntax carried out as exemplified in the syntactic government. This study is in line with a new scientific approach proposed by evolutionary epistemology: cognitive and evolutionary. This approach implies increased attention to human perception and logic in their evolution. Based on the information of anthroponomic sciences related to linguistics about degrees of perception and logics quality, this approach allows to see the deep reasons of phenomena being studied. The aim of this article is the study of perceptually-logical influence on the aspect government of syntactic system in the Russian language. The article gives a detailed analysis of perceptually-logical evolution of Russian syntactic government. The analysis of historical transformations of this government in terms of perceptually-logical evolution suggests that Russian speakers, having a whole alternative perception, subconsciously try, though not always succeed in this, to optimize the system of Russian syntactic government by getting rid of contradictions. This article is of interest to all who are interested in different issues of language evolution. Presented article can help to to perceive the deep reasons of language change.

Key words: perception, logics, evolution, syntax, government.

Одержано 5.02.2016 р.

УДК 811.161.2'367

ЛЮДМИЛА ЮЛДАШЕВА
(Черкаси)

ЗАГОЛОВКИ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: МОТИВАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Ключові слова: заголовок художнього твору, пропозиційно-диктумна мотивація, асоціативна мотивація, модусна мотивація, прецедентна мотивація, псевдомотивація.

Першим знаком твору, з якого починається ознайомлення з текстом, є заголовок. Він здатний відразу налаштувати споживача інформації на активне сприйняття змісту твору. Невипадково питання типології заголовків та актуалізації їхньої позиції в тексті, класифікації за формою вміщеної в них інформації, а також комунікативні можливості й прагматика заголовків поставали об'єктами пильної уваги літературознавців, лінгвістів, медіафахівців.

Французький структураліст Р. Барт на початку 70-х років ХХ ст. потребу вивчення заголовків мотивував суспільними чинниками: «Функція заголовків вивчена до цього часу недостатньо... Усе ж відразу можна сказати, що, оскільки суспільство повинне через комерційні причини прирівнювати текст до товарного вибору, для будь-якого тексту виникає потреба в маркуванні. Заголовок повинен маркувати початок тексту, чим і подавати текст у вигляді товару» [2, с. 133].

У сучасній науці накопичений значний досвід вивчення заголовків, переважно з позицій літературознавства і лінгвістики тексту (І. Р. Гальперін [5], О. В. Джанджакова [6], С. Д. Кржижановський [7] та ін.). Водночас у науковій парадигмі існує прогалина в аналізі заголовків сучасних творів. Попри значну кількість літературознавчих робіт, присвячених з'ясуванню специфіки таких заголовків, практично відсутні мовознавчі дослідження, пов'язані з мовними особливостями заголовків художніх творів. З огляду на це актуальність теми наукового пошуку зумовлена важливістю з'ясування особливостей творення номінативної одиниці – заголовка на підставі залежності мотиватора та похідного мотивованого знака.

Мета пропонованої статті – представити типологію мотивації заголовків. Об'єктом наукового пошуку стали заголовки творів та назви збірок, що з'явилися в літературному просторі порубіжжя ХХ–ХХІ сс.

Специфікою теми зумовлений комплексний підхід до вибору методів дослідження, серед яких метод *лінгвістичного опису мовних фактів* – для інвентаризації й систематизації заголовків та *когнітивно-ономасіологічний аналіз* (інтерпретація ономасіологічної структури й моделювання фрагмента знань про дійсність) – для виявлення мотивації заголовків.

Заголовок як засіб вторинної номінації виник на підставі переосмислення вже відомих мовних одиниць. Акт називання спрямовано на ідентифікацію унікального об'єкта (зокрема літературного твору) за допомогою актуа-

лізації найважливішої, на думку автора, інформації в заголовку. У багатьох творах заголовки настільки глибоко закодовані, що лише після прочитання тексту можливе його декодування. У контексті нашого дослідження вагомим є визначення поняття «мотивація».

Указаний термін виник у словотворі для аналізу та встановлення критерію похідності на семантичній основі [4]. Нині термін уживають у трьох значеннях: 1) процес формування семантичного і формального зв'язку похідного слова із твірним; 2) у теорії номінації формальний і семантичний зв'язок між словами та знаками (відносний план) та їхніми позначуваними (абсолютний план), який виникає під час творення слів; 3) у сучасній когнітивній ономазіології наскрізна в процесі творення номінативної одиниці лінгвопсихоментальна операція встановлення семантичної і формальної залежності мотиватора та похідної номінативної одиниці (мотивованого знака) на підставі зв'язків різних компонентів структури знань про позначуване в етнічній свідомості. Унаслідок цього формується ономазіологічна структура знака, який посідає певне місце в синтагматичних і парадигматичних відношеннях мов [9, с. 480]. Таке розуміння є базовим у нашому дослідженні.

О. О. Остапчук на підставі характеру мотиваційної ознаки (елемента текстової інформації, закріпленого у внутрішній формі) та способів його позначення розрізняє пряму внутрішньотекстову та асоціативну затекстову мотивацію [8].

Відповідно до статусу мотиватора й моделі структури знань про дійсність О. О. Селіванова виокремлює дещо інші різновиди мотивації: 1) пропозиційно-диктумну, де використано мотиватори в прямих значеннях, що фіксують в ономазіологічній структурі реальну інформацію про дійсність; 2) асоціативну, яка застосовує знаки-мотиватори в метафоричному значенні; 3) модусну, для якої характерне використання мотиваторів на підставі оцінкового сприйняття; 4) змішану, що поєднує різні за статусом мотиватори [9, с. 483].

Модус – це відповідник повідомлення на рівні мислення, суб'єктивна змінна, що відображає відтінки почуттів. Він співвідносний з об'єктивною константою мислення – диктумом, що відповідає події, ситуації.

О. О. Селіванова виокремлює і так звану прецедентну мотивацію, для якої характерний вибір мотиваторів, чий зміст відомий представникам певної етнокультурної спільноти. Мотивації протиставлена псевдомотивація, якій притаманний довільний зв'язок ономазіологічних ознак зі змістом номінативної одиниці.

Пряма внутрішньотекстова мотивація (О. О. Остапчук) відповідає пропозиційно-диктумній та модусній мотиваціям (О. О. Селіванова), а асоціативна затекстова – частково співвідносна з асоціативною. Відмінність полягає в тому, що асоціативна, за класифікацією О. О. Селіванової, – поняття ширше, для неї характерні не лише затекстові асоціації, а й текстові. Асоціативна затекстова мотивація (О. О. Остапчук) цілком відповідає прецедентній мотивації.

Найпоширенішим процесом утворення нових назв є пропозиційно-диктумна мотивація, оскільки «значна частина номінації у світі має адекватний, об'єктивний характер і передається на основі прямих значень мовних

одиниць» [9, с. 483]. На семантичному рівні цей тип мотивації відповідає метонімічному. Пропозиційно-диктумна мотивація дає змогу акцентувати в заголовку одну або декілька текстових ознак, пов'язаних зі змістом твору. Отже, мотиватором може бути змістово-фактична інформація, зокрема вказівка на героїв твору («Сестра» Є. Кононенко, «Маруся» В. Шкляра, «Орлі, син Орлика» Т. Литовченка, «Іван Богун» Ю. Сороки, «Марта з вулиці Святого Миколая» Дзвінки Матіяш, «Емігрантка» В. Гранецької); хронотопна інформація («Учора і завжди» Н. Очкур, «Окружна дорога» Ю. Гудзя, «Там, де Південь» О. Ульяненко, «Південний Схід» П. Вольвача, «Третє поле» В. Кожелянко, «Там, за порогом» В. Лиса), тематична («На брата брат» Ю. Мушкетика, «Кривава осінь у місті Лева» Н. і О. Шевченків, «Хресна проща» Р. Іваничука), та змістово-концептуальна інформація, концентрована основна ідея твору – результат узагальнення його змісту («Переможців не судять» М. Есаулова, «Зло» Л. Баграт, «Кара» М. і С. Дяченків). Концептуальна інформація засвідчує вищий рівень абстракції і презентує авторське розуміння зв'язків у системі твору.

Характерним компонентом заголовків сучасних українських творів є модус – один з елементів мисленневих структур, що полягає в кореляції вербальних і невербальних знань на підставі аксіологічних принципів. О. О. Селіванова з огляду на механізм називання зараховує модусну мотивацію до метонімічних. Модусна мотивація виражає авторську оцінку твору та його персонажів («Дивна така любов» А. Багряної, «Час прекрасний» Ю. Покальчука, «Добрі пісні про поганих дівчат» Д. Лазуткіна, «Злі лелеки» З. Луценко).

Дібраний лексичний матеріал засвідчує, що автори зазвичай намагаються підвищити інформативність заголовка, включаючи одночасно до його складу декілька різних елементів текстової інформації, напр.: «Людина на крижині» К. Москальця (вказівка на героя і локальна вказівка), «Русалонька із 7-В плюс дуже морська історія» М. Павленко (вказівка на героя й акцентування на важливому елементі сюжету).

І. В. Арнольд констатує, що «відношення, які прийнято вважати тропами, функціують не тільки в мікроконтексті, а й у заголовках, а через заголовки й на рівні образів, сюжету і тексту загалом» [1, с. 2]. З огляду на семантичну трансформованість заголовків-тропів, для їхнього сприйняття необхідне розвинене асоціативне мислення. Уважаємо, що метафорична мотивація виявляється не лише на етапі називання твору, а й може формуватися у творі, а потім бути перенесена в заголовок. Уживання художніх засобів для номінації твору активізує читачке сприйняття, створюючи певну перепону для розуміння, та викликає зацікавлення реципієнта.

Поширеними є заголовки-метафори («Дерево, що росте в мені» Ж. Куяви, «Кольорові мелодії» Ю. Покальчука, «Поміж бузкових снів» А. Багряної, «Світ навиворіт» М. і С. Дяченків). У таких номенах значення переосмислене, розширене.

Асоціативною також може бути затекстова мотивація, коли мотиватором назви стає не безпосередньо зміст твору, а його асоціативний зв'язок з іншими естетичними об'єктами. Такий прийом підвищує інформативність заголовка, проте водночас формує умови для ускладнення сприйняття.

Залежно від культурної значущості мотиватора для певної етнічної спільноти виокремлюють прецедентну та непрецедентну мотивацію. Аналіз прецедентних мотиваторів під когнітивним кутом зору дає змогу виокремити концептуальну структуру знань, «фрагменти якої перетинаються зі складниками структури знань про позначене або обираються довільно з культурною чи рекламною метою» [9, с. 485]. Прецедентний культурний знак складний, використання його в процесі номінації пов'язане не з власне денотатом (референтом), а з комплексом диференціальних ознак конкретного прецедентного феномену. Для осягнення повідомлення, що містить заголовок, реципієнт має не тільки виявити явище прецедентності, а й пригадати його джерело, оцінити структурні, семантичні, функційні особливості використання прецедентного культурного знака в конкретному заголовку. Отже, важливо враховувати глобальний контекст, що вможливає з'ясування асоціативних зв'язків заголовка в культурному просторі.

Алюзія «змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації за допомогою натяку на події, факти, персонажі інших текстів; це вияв безпосередньої діалогічності текстотворення» [42, с. 523]. Алюзія є не лише емоційним навантаженням, вона виконує важливу композиційну роль, стає стрижнем усього твору, ґрунтуючись на спільних фонових знаннях автора й читача. О. Н. Траченко вважає, що в цьому разі знання лише тексту не дає змоги з'ясувати значення заголовка [10]. Концептуальна функція алюзії полягає не в тому, що вона формує нові концепти, а в тому, що вона є засобом експліцитної або імпліцитної апеляції до певного концепту.

Логічно виокремлювати такі різновиди алюзій: 1) алюзії, що засвідчують зв'язок із фольклорним національно-культурним контекстом («*З роси, з води і з калабані*» І. Карпи – «*з роси і з води*» (прислів'я), «*Казка про калинову сопілку*» О. Забужко (твір-римейк відомої фольклорної історії про те, як одна сестра вбила іншу, про що сповістила згодом калинова сопілка голосом загиблої), «*Котигорошко*» В. Кожелянка – «*Котигорошко*» (народна казка)); 2) алюзії, що вказують на зв'язок з іншими естетичними об'єктами («*Вві сні і наяву, або дівчина на кулі*» О. Слоньовської – «*Дівчинка на кулі*» Пабло Пікассо), зокрема з літературними («*Божественна комедія*» Т. Малярчук – «*Божественна комедія*» Данте, «*Звірслов*» Т. Малярчук – середньовічний «*Бестіарій*» («*Звірслов*»), «*Майн кайф*» В. Цибулька – «*Майн кампф*» А. Гітлера, «*Останній дон Кіхот*» М. і С. Дяченків – «*Хитромудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі*» С. Сервантеса, «*Декамерон*» В. Шкляра – «*Декамерон*» Боккаччо, «*Мої дікамерони*» Ю. Логвина – «*Декамерон*» Боккаччо, «*Вересові меди*» Н. Гуменюк – «*Вересовий мед*» Р. Л. Стівенсона, «*Кінець епохи вишневих садів*» Н. Симчич – «*Вишневий сад*» А. Чехова, «*Де твій дім, Одісею?*» Т. Гаврилів – «*Одіссея*» Гомера); 3) алюзії на біблійний текст («*Страшний суд*» В. Басараба, «*Яблука з райського саду*» Б. Жолдака); 4) алюзія, в основі якої – зв'язок заголовка з конкретним письменником («*Оноре, а де Бальзак?*» Неди Нежданой).

На підставі розглянутого матеріалу констатуємо, що заголовок може бути точною і трансформованою цитатою, виражати прямий зв'язок із текстом-джерелом зі збереженням основних установок чи бути своєрідною пародією на текст-джерело. Цей прийом звернений до вкорінених у культурній пам'яті читача знань, до усталених словосполучень літературного, міфо-

логічного й історичного походження. Алюзія є не лише апеляцією до якоїсь події чи сюжету, вона виконує в художньому тексті естетичну, експресивну й пізнавальну функції.

У низці заголовків знайшла відображення псевдомотивація – номінативний процес, протилежний мотивації, під час якого мотиватор не зафіксований у структурі знань про дійсність. У псевдомотивованих заголовках ономазіологічна ознака є умовним, формальним мотиватором, семантика якого зовсім не пов'язана зі змістом тексту, отже, вибір мотиваторів не забезпечений когнітивно [9, с. 485].

Такий підхід до вибору назви демонструють деякі українські сучасні письменники, зокрема С. Жадан, який дає назву твору «Ворошиловград» за старою звичкою, від стороннього мотиву, що не має стосунку до основної сюжетної лінії роману. Ворошиловград – це не радянський Луганськ, а дитячий спогад головного героя, місто з вітальної листівки, у якому він навіть жодного разу не був.

Інколи для заголовків визначення внутрішньої форми відбувається за допомогою псевдомотиваторів. Слово *буна* («Буна» В. Маковій) за Великим тлумачним словником сучасної української мови означає «напівзагата – дамба, розміщена під деяким кутом до берега моря (річки). Регулює режим водного потоку, захищає берег від розмивання» [3, с. 67]. Проте у творі *буна* – це буковинська баба з роду священників, життя якої цілком підпорядковане місцевим традиціям. Це слово і є мотиватором заголовка твору.

Визначення заголовка як псевдомотивованого дещо умовне, адже це залежить від особливостей осягнення носіями мови ономазіологічної структури на підставі характеристик інтеріоризованого об'єкта.

Отже, характер мотиватора та спосіб його відображення в заголовку – основа для виокремлення різновидів мотивації. Для заголовків творів характерна пропозиційно-диктумна мотивація, де використано мотиватори в прямих значеннях; модусна, яка ґрунтується на використанні мотиваторів, ураховуючи оцінкове сприйняття; асоціативна, що застосовує знаки-мотиватори в метафоричному значенні; та змішана, яка поєднує різні за статусом мотиватори. Також варто виокремити прецедентну мотивацію, коли в процесі утворення нових назв вибрано мотиватори, відомі певній етнокультурній спільноті. Окрім того, низці заголовків притаманний довільний зв'язок ономазіологічних ознак зі змістом номінативної одиниці, тобто псевдомотивація.

Висновки, отримані внаслідок аналізу матеріалу, дають змогу поглибити прагматичне осмислення ономастичних одиниць, розширити межі загальної теорії власних назв.

Висвітленими питаннями не вичерпується проблема функціонування заголовків творів сучасної літератури. Цікавим аспектом у перспективі можуть стати порівняльний аналіз заголовків літературних творів у діахронному плані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – М. : Либроком, 2010. – 448 с.

2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.
4. Винокур Г. О. Заметки по русскому словообразованию / Г. О. Винокур // Избранные работы / Г. О. Винокур. – М. : Наука, 1959. – С. 419–442.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
6. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – С. 207–214.
7. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий [Электронный ресурс] / С. Д. Кржижановский. – Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/tezaurus/library.php?view>
8. Остапчук О. А. Название литературного произведения как объект номинации (На материале русской, польской и украинской литератур XIX–XX вв.) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.03 «Славянские языки» / О. А. Остапчук. – М., 1998. – 21 с.
9. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2011. – 844 с.
10. Траченко О. Н. Стилистические характеристики заглавия как знака текста в синтагматике и парадигматике (на материале англоязычного рассказа) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / О. Н. Траченко. – К., 1984. – 24 с.

ЛЮДМИЛА ЮДАШЕВА

ЗАГЛАВИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: МОТИВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Статья посвящена изучению особенностей мотивации заглавий современных украинских произведений. Цель статьи – представить типологию мотивации указанных номенов. Определены основные виды мотивации заглавий в зависимости от характера мотиватора и способа его отображения в заглавии. Проанализированы заглавия произведений, для которых характерна пропозиционно-диктумная мотивация с мотиваторами в прямых значениях, модусная, основанная на употреблении мотиваторов с учетом оценочного восприятия; ассоциативная, при которой используются знаки-мотиваторы в метафорическом значении; и смешанная, объединяющая различные по статусу мотиваторы.

Определена типология прецедентно мотивированных заглавий, обоснован когнитивный статус мотиваторов заглавий и в соответствии с информационным критерием выделены прецедентные мотиваторы номинации произведений. Проанализирована функциональная природа прецедентной мотивации заглавий, исследованы сферы источников прецедентности. Выделены заглавия, для которых характерна псевдомотивация – произвольная связь ономастических признаков и содержания номинативной единицы.

Выводы, полученные в результате анализа материала, способствуют углублению прагматического осмысления ономастических единиц, расширяют границы общей теории имен собственных. В перспективе возможен сравнительный анализ мотивации заглавий художественных произведений в диахронном плане.

Ключевые слова: заглавие художественного произведения, пропозиционно-диктумная мотивация, ассоциативная мотивация, модусная мотивация, прецедентная мотивация, псевдомотивация.

LYUDMILA YULDASHEVA

TITLES OF THE WORKS IN MODERN UKRAINIAN LITERATURE:
MOTIVATIVE ASPECT

The article deals with the motivation peculiarities of modern Ukrainian works. The aim of the article is to introduce the motivation typology of such titles. Main research methods are linguistic description of lingual facts and cognitive-onomasiologic analysis. The main motivation types of titles are defined according to their motivating character and the mode of their image in the title.

The typology of precedent motivated titles is defined, cognitive status of title motivators is proved, precedent motivators in naming are highlighted in accordance with informative criterion. The titles with pseudo nomination free connection of onomasiological features and the meaning of nominating unit are eliminated.

The consequences made after analyzing of the material give the opportunity to broaden pragmatic understanding of onomastic units, expand the borders of the general theory of proper nouns. An interesting aspect in the prospect can become a comparative analyses of title motivation in the diachronic approach.

Key words: *title of a work, propositional and dictum motivation, associative motivation, modus motivation, precedent motivation, pseudo motivation.*

Одержано 17.03.2016 р.

Таранік-Ткачук Катерина Валеріївна – кандидат педагогічних наук, доцент, головний спеціаліст департаменту загальної середньої та дошкільної освіти Міністерства освіти і науки України (Київ);

Тарасова Наталія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Юлдашева Людмила Петрівна – аспірантка кафедри українського мовознавства і прикладної лінгвістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

ЗМІСТ



ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Юрій Барабаш

Т. ШЕВЧЕНКО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПОЛІЛОЗІ
(ПЕРЕДНІ МІРКУВАННЯ ДО ТЕМИ) 3

Лідія Мацевко-Бекерська

РЕЦЕПТИВНІ КОНСТАНТИ ПРОЗИ ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА 24

Тетяна Кушнірова

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗИ
ДОННИ ТАРТТ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЩИГОЛЬ») 32

Світлана Ленська

ОБРАЗИ КИТАЙЦІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛОФОРМАТНОМУ
ДИСКУРСІ 1920-Х РР. 41

Катерина Таранік-Ткачук

РОЗВИТОК НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ
У ТВОРЧОСТІ ГЕНРІ ФІЛДІНГА
(«ІСТОРІЯ ТОМА ДЖОНСА, ЗНАЙДИ») 49

Валентина Мусій

СЮЖЕТНИЙ МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В РАССКАЗЕ
ЭДОГАВЫ РАМПО «БЛИЗНЕЦЫ» 55

Наталія Тарасова, Вікторія Люлька

ПОВІСТЬ В.Г. КОРОЛЕНКА «ДІТИ ПІДЗЕМЕЛЛЯ»
ТА ОПОВІДАННЯ Б.Д. ГРІНЧЕНКА «ГРИЦЬКО» Й «УКРАЛА»:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ 62

Тетяна Конєва

НОБЕЛІАНТИ В ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРИ: УКРАЇНСЬКЕ КОРИННЯ 70

Екатерина Палий, Светлана Астахова

ДРЕВНИЙ РИМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В. БРЮСОВА 76

Зінаїда Таран

ДИНАМІКА ОБРАЗУ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ЕДМОНА
І ЖУЛЯ ГОНКУРІВ 81

Катерина Ніколенко

КОНЦЕПТ «ПРИРОДА» У ЗБІРЦІ «НОВІ ПОЕЗІЇ» Г. ГЕЙНЕ 89

МОВОЗНАВСТВО

НАДІЯ БАЛАНДІНА

СИТУАТИВНА МОДЕЛЬ ПЕРЕКЛАДУ ПРАГМАТИЧНИХ КЛІШЕ 97

Сергей Попов

О ПЕРЦЕПТИВНО-ЛОГИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО
СИНТАКСИСА: УПРАВЛЕНИЕ 107

Людмила Юлдашева

ЗАГОЛОВКИ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ:
МОТИВАЦІЙНИЙ АСПЕКТ 115

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» рішенням Президії ВАК України включено до переліку наукових видань України, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів.

Статті повинні відповідати галузям науки: «Літературознавство», «Мовознавство».

Структура статті:

ВСТУП. Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із наступними дослідженнями та публікаціями, а також із важливими практичними завданнями. Автор повинен виокремити із проблеми ту частину, яку він досліджує безпосередньо, і довести її актуальність. **Обов'язкові посилання на використану літературу.**

ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ з формулюванням мети і методів дослідження проблеми, що розглядається.

РЕЗУЛЬТАТИ. Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням одержаних наукових результатів.

ВИСНОВКИ. Наукова новизна, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Слова «Вступ», «Висновки», «Резюме» тощо писати не потрібно.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, зліва пишеться УДК, під ним указується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста; після назви – ключові слова (українською мовою); у кінці статті подається резюме (російською й англійською мовами), наприклад:

УДК 821.161.1

ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО

(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Ключові слова (укр. м. – навіть якщо мова статті не українська)

Текст статті

Список використаних джерел

Ім'я та прізвище автора, назва статті (рос. м.)

Резюме (рос. м.)

Ключові слова (рос. м.)

Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)

Резюме (англ. м.)

Ключові слова (англ. м.)

Орієнтовний обсяг статті – до 20 000 друкованих знаків (0,5 др. арк., до 12 сторінок).

Обсяг резюме – 150 слів, ключових слів – 5–7.

Оскільки резюме – це самостійне джерело інформації, що використовується в наукометричних базах, бажано, щоб його **структура** була такою: вступне слово про тему дослідження («The article deals with»; «This article examines the...»; «In this article, I explore...»); мета наукового дослідження («The aim of this study»); опис теоретичного і практичного значення роботи («The article gives a detailed analysis of...»); опис методології дослідження; основні результати («This article reports the results of a...»; «The main idea of the article is...»), висновки дослідницької роботи («The article is of interest to...»); цінність проведеного дослідження («The article is of great help to...»).

Графічні об'єкти чи малюнки, використані в статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі РСХ, ВМР (розподільна здатність 300 dpi).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України, 2008. – № 3. – С. 13). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

Цитати з наукових видань подаються тією мовою, якою написано статтю до збірника наукових праць «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюються за зразком « », або «" "».

Посилання на першоджерела наводять у квадратних дужках, де вказуються арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаних джерел, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад: [2, с. 135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад: [1, с. 5; 7, с. 127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті (до 10 джерел). Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

Стаття повинна бути набрана в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного і ручного розподілу переносів (**на CD-диску**):

Гарнітура – Times New Roman;

кегель – 14 пт;

міжрядковий інтервал – полуторний;

формат – А 4;

береги: верхній, нижній, правий – 2 см, лівий – 3 см;

сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30.

До CD-диску додається:

– роздрукований варіант статті;

– рішення відповідної кафедри про рекомендацію статті до друку (**для асистентів, викладачів, доцентів**);

- рецензія фахівця (доктора чи кандидата наук), завірена підписом (**для аспірантів, докторантів**);
- копія документа про оплату.

У тексті статті не можна використовувати підкреслень.

На окремій сторінці подаються відомості про автора: науковий ступінь і вчене звання, посада, місце роботи, адреса, службовий та домашній номери телефону, наприклад:

Москаленко Зінаїда Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, адреса, телефони.

Рукописи підлягають додатковому редакційному рецензуванню та редагуванню. Редколегія може відхилити статті й повертати їх авторам для доопрацювання, якщо за змістом чи оформленням вони не відповідають сучасним вимогам.

При недотриманні формальних вимог та невідповідності статті ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство») рукописи не розглядаються. У разі неякісного запису на диску статті також відхиляються. Роздрук статей і диски не повертаються. Якщо редколегія відхиляє статтю, автору повертають 75% сплаченої суми.

До друку беруться рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, а також хроніка наукових подій (обсяг до 5 стор.).

Вартість однієї сторінки статті – 35 грн.

Контактні телефони:

(05322) 2-78-80 (кафедра світової літератури);

097-615-22-60 (відповідальний секретар Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

Випуск 22

Відповідальний редактор *Ю. І. Браїлко*

Літературний редактор *Ю. І. Браїлко*

Технічний редактор *І. М. Ковальова*

Комп'ютерна верстка *О. М. Нарижна*

Підписано до друку 11.01.2016 р. Формат 70х100/16.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 10,48. Обл.-вид. арк. 9,4.
Наклад 100 прим. Зам. № 1611.

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.